

DANSK KIRKESANGS ÅRSSKRIFT

1995

DANSK KIRKESANGS

ÅRSSKRIFT

1995

Udgivet af
SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

under redaktion af
Christian Thodberg
og
Peter Thyssen

Dansk Kirkesangs Årsskrift udgives med støtte af Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.

Forfatternes adresser:

Organist, docent ved Musikkonservatoriet, Bine Katrine
Bryndorf, Lipkesgade 2, 2100 København Ø.

Professor, dr.phil. Henrik Glahn, Dantes Plads 3,
1556 København V.

Forskningsassistent, cand.theol. Peter Thyssen, Mejlgade 71,
8000 Århus C.

Nodesats: Peter Schantz

Sat og trykt hos Clemenstrykkeriet, Århus

ISSN 0107-6736

Dansk Kirkesangs Årsskrifts adresse:

Institut for Kirkekundskab,

Århus Universitet,

Hovedbygningen

8000 Århus C.

Tlf. 89 42 22 38

Indhold

Forord	6
<i>Bine Bryndorf:</i> “Syng Herren en ny sang” Betragtninger og overvejelser over musikken i gudstjenesten	8
<i>Henrik Glahn:</i> Nogle breve mellem Thomas Laub og P.E. Lange-Müller – om kirkemelodier, bryllupsmusik, Rådhusklokkerne med mere.....	27
<i>Peter Thyssen:</i> Bach, Laub og kirkemusikken.....	44
<i>Bine Bryndorf og Peter Thyssen:</i> “For kendere og liebhavere...” Johann Sebastian Bachs Clavier-Übung 3. Teil.....	68

Forord

I den brede kirkelige debat synes interessen for spørgsmålet om musikken i gudstjenesten at være vokset i de seneste år. En sådan fornyet interesse for og debat om, hvad "kirkemusik" er, fører naturligt nok helt ny holdninger og synspunkter med sig; synspunkter, som de "gamle" standpunkter kan have godt af at blive konfronteret med, for derigennem at få afprøvet deres egen levedygtighed.

Med dette årsskrift håber vi også at kunne bidrage til denne debat med artikler, der omhandler kirkesangen og gudstjenestemusikken i såvel aktuelle som historiske perspektiver. Vigtigt forekommer det i denne forbindelse, at principielle overvejelser om kirkemusikken altid må foregå i en dialog med det, der er den egentlige sag, nemlig menighedens gudstjeneste. "Man forstår jo kun en ting, når man kender dens grænser", skrev Thomas Laub i forordet til bogen *Musik og kirke*. Og at kende kirkemusikkens grænser, forudsætter en overvejelse af, hvad der er musikkens mål og mening i den gudstjenstlige sammenhæng.

I den første artikel overvejer og diskuterer Bine Bryndorf gudstjenestemusikkens aktuelle situation – til dels på baggrund af de erfaringer, hun har med sig fra sin tid som organist i Wien. Artiklen er en let omskrivning af det foredrag, Bine Bryndorf holdt på Samfundet Dansk Kirkesangs weekendkursus, der fandt sted på Rønde Højskole 9.-11. juni 1995 med overskriften *Gudstjenestens poesi og musik som rammen for evangeliets forkyndelse*.

Henrik Glahn fremlægger i den følgende artikel nogle breve mellem Thomas Laub og P.E. Lange-Müller; omhandlende både kirkemelodier, bryllupsmusik og Rådhusklokkerne. Der er tale om et indlæg, der på interessant vis belyser udviklingen i Laubs arbejde med kirkesangen, ligesom brevvekslingen med Lange-Mül-

ler er med til at demontere billedet af Laub som den totalt afvisende overfor andres kritiske bemærkninger. Endvidere giver artiklen et spændende indblik i Rådhusklokkernes forhistorie – herunder også Laubs folkeviseudsættelse af Rådhusklokkernes melodier!

De to sidste artikler i årsskriftet er helliget Johann Sebastian Bach. Med udgangspunkt i Laubs kritiske bemærkninger til Bachs kirkemusik, giver Peter Thyssen først en historisk oversigt over Bachs virke som kirkekomponist, for derefter at overveje det berettigede i den kritik, Laub formulerede mod Bach og hans samtids kirkemusik. Den anden artikel om Bach (af Bine Bryndorf og Peter Thyssen) er en gennemgang af Bachs *Clavier-Übung 3* fra 1739. Artiklen behandler baggrunden for dette orgelværk af Bach; dets opbygning og indhold, samt de tekstlige og musikalske aspekter i samlingens enkelte satser. Selvom der er tale om en artikel, der ikke direkte vedrører den danske kirkesang, finder vi alligevel, at den har sin berettigelse i Dansk Kirkesangs Årsskrift; ikke mindst som et eksempel på, hvordan Bach tænkte forholdet mellem musik og gudstjeneste, og dermed også som et bidrag til belysning af den historiske kirkemusik.

Til medlemmerne af Samfundet Dansk Kirkesang vil der blive fremsendt en indkaldelse til det ordinære årsmøde, der afholdes den 12. september 1996 i Vartov, Farvergade 27, København. Umiddelbart efter årsmødet vil der til medlemmerne blive udsendt en nærmere redegørelse for SDK's aktuelle situation, arbejdsudvalgets sammensætning m.m.

Redaktionen

“Syng Herren en ny sang”

Betragtninger og overvejelser
over musikken i gudstjenesten¹

Af Bine Bryndorf

Indledning

Gudstjeneste og musikkens udformning i gudstjenesten er ofte et yndet samtaleemne, når jeg er sammen med venner og kolleger. På tværs af faglige skel og uddannelse er interessen for gudstjenesten, for dens udformning, for evangeliets forkyndelse i ord og toner, eller – med Luthers ord – for musikken som “bærer af ordet”, det fælles anliggende og grundlag for megen og ivrig diskussion. Følgende indlæg er tænkt som en samling af mine egne overvejelser og betragtninger om gudstjenestens, dvs. i særlig grad den danske højmesse musikalske led, deres opbygning og sammenhænge, deres stil og deres praktiske udførelse. Dertil kommer overvejelser om ny musik og improvisation i gudstjenesten. Undervejs vil der komme en del praktiske eksempler foruden en gennemgang af de musikalske led i en typisk dansk højmesse, så vidt man kan definere en sådan med de efterhånden talrige muligheder for variation, som de autoriserede ritualer byder på. Jeg håber, at de forskellige betragtninger kan vække til eftertanke og bidrage til yderligere diskussion.

Højmessens form

Det er ikke altid nemt at gå til højmesse et fremmed sted. Dels er der spørgsmålet om tidspunktet; ikke alle steder finder højmissen

1. Foredrag holdt ved Samfundet Dansk Kirkesangs weekend-kursus på Rønde Højskole, 10. juni 1995.

sted kl. 10; dels er der spørgsmålet om højmessens form, som efterhånden er så forskellig fra kirke til kirke. Har man først fundet ud af tidspunktet og indfundet sig til gudstjenesten, så skal man ikke tro, at man selv som garvet kirkegænger kender gudstjenestens gang og kan føle sig nogenlunde hjemme i liturgien. Sidste søndag var jeg i München, jeg skulle spille koncert og holde foredrag i en romersk katolsk klosterkirke og var indkvarteret hos organisten. Som altid, når jeg er et fremmed sted, ville jeg gerne til gudstjeneste søndag morgen. Men hvilken gudstjeneste? Det viste sig at blive en svær beslutning. Der var munkenes morgenbøn i kirken 7.30; dernæst Patricinium, dvs. almindelig menighedsgudstjeneste kl. 9.00; 10.30 var der børnegudstjeneste og 11.30 dagens korteste gudstjeneste, hvor alt blev nået på en halv time. Endelig var der kl. 18.15 vesper, dvs. aftengudstjeneste med altergang, som også fandt sted til alle de øvrige gudstjenster. Organisten forklarede mig, at der bestemt var grund til (og besøgsgrundlag for) de mange forskelligartede gudstjenesteformer; jeg måtte forstå, at der var et helt andet "publikum" til f.eks. messen kl. 11.30 end til messen kl. 9.00. Publikummet kl. 11.30 bestod af Münchens "højere" lag: direktøren for Bundesbank, ministre o. lign., og præsten holdt en meget kort og intellektuel prædiken; der blev sunget ét vers af hver salme; de var flere om nadveruddelingen (så det kunne gå hurtigt), og trosbekendelsen var strøget, med præstens ord "den denk' ma' uns" – "den tænker vi os til". Alt var kortet ned til et absolut minimum for at takkes et ganske bestemt "publikum", som åbenbart var tilfreds med ordningen, for kirken var propfuld til 11.30 messen hver søndag.

Denne variation af "gudstjeneste-tilbud" er ikke enestående for den romersk-katolske kirke; vi ser den i høj grad også herhjemme. Man behøver blot at læse et enkelt kirkeblad igennem for at finde betegnelser som børnegudstjeneste, familiegudstjeneste, konfirmandgudstjeneste eller særlig spejdergudstjeneste, stævnegudstjeneste eller ungdomsgudstjeneste. Varianterne er mange, kun én ting er fælles: de er rettet mod en bestemt – med et moderne ord – målgruppe. Den oftest anførte grund til de meget målgruppe-

bestemte gudstjenester er, at man skal "komme folk i møde", kirken skal være nutidig, populær og udadrettet; de unge forstår ikke de gamle ritualer og kirkens sprog i al almindelighed. Dette kan have sin rigtighed, men det rummer også visse meget konkrete problemer; problemer, som får vidtrækkende konsekvenser måske især for kirkemusikken.

Kirkemusik som del af en traditionsrig liturgi

Liturgihistorie og liturgikundskab skal ikke behandles her. Vi ved alle, hvilken enestående historie, der ligger bag alle den danske gudstjenestes mangfoldige led, som har deres rod helt tilbage i jødisk og før-kristen tradition; led, som stammer tilbage fra den tidligste kristendom, og led, der siden er kommet til i forskellige traditioner og konfessioner. Alt i alt er liturgien som en rejse i kristendommens historie; en historie om, hvordan man har fejret gudstjeneste gennem snart årtusinder. Liturgien i sig selv rummer således en mangfoldighed og rigdom af forskellige stilarter og former, og dens hovedhjørnesten, dens væsentligste repræsentant i nutidens danske evangelisk-lutherske kirke er den såkaldte "danske højmesse". Selvom der er blevet og stadig bliver ændret meget på højmessens opbygning, på dens liturgi, så er det stadig denne gudstjenesteform, som er vores bindeled til al tradition i kirken, og det er – i grove træk – denne gudstjenesteform, der er blevet komponeret kirkemusik til igennem de sidste femten hundrede år. Det er vel en af de største gaver og kilder til stadig inspiration som kirkemusiker, at man har et sådant uudtømmeligt repertoire af musik at bruge af!

Højmassen er således den ældste og mest traditionsrige gudstjenesteform, som regelmæssigt er i brug i den danske folkekirke; og jeg tror, at det er meget vigtigt at holde fast ved denne gudstjenesteform. Ikke alene af musikalske repertoirehensyn, som før nævnt, men også af hensyn til menigheden, og her tænker jeg først og fremmest på den faste menighed, den som kommer regelmæssigt i kirke. Ved at forkorte, forsimple eller direkte ændre

på liturgien kommer man i hvert fald ikke denne menighed i møde. Blot bliver det en endnu mere forvirrende oplevelse at gå til højmesse, og ikke blot at skulle vænne sig til forskellige præster, som for det meste har hver sin variant af liturgien i den samme kirke, men også at skulle have en helt ny højmesseform hver søndag, rettet imod hver sin særlige målgruppe. Selv når liturgien er den samme hver søndag, kan man som fast kirkegænger føle sig ladt i stikken; hertil et kort eksempel:

Søndag formiddag, kl. 10 i en københavnsk bykirke. Jeg tager plads lidt i ti, lægger mærke til, at der må være en del dåb, idet der allerede er mange dåbsgæster, tydeligvis kirkefremmede og lidt usikre ved hele situationen; børnene løber rundt i kirken, forældrene snakker højtlydt med hinanden. Gudstjenesten går i gang, alt forløber ganske godt, salmesangen er til at overse (“overhøre”...?), de 4 professionelle sangere i koret synger kraftigt, menigheden (især de kirkefremmede) synger knap nok med. Vi når til prædiken over dagens evangelium, et af de kendteste, Jesu vandring på søen og Peters forsøg på samme. Præstens prædiken er tydeligvis formet efter dagens mange kirkefremmede gæster og henvendt til dem. Udsagnet henvendt til dåbsgæsterne er, at hvis vi i dag kan tro på så meget andet, såsom astrologi og lignende, så kan vi vel også tro på dagens “fortælling”! Jeg gik noget skuffet fra gudstjeneste med en underlig fornemmelse af at være gået forkert den søndag morgen. Som almindelig kirkegænger kommer man ikke i kirke for at blive missioneret, heller ikke for at få undskyldt eller bortforklaret evangeliet, og det var desværre det indtryk, jeg fik af søndagens prædiken. Som almindelig kirkegænger kommer man i kirke for at høre skriftens ord, synge lovsang og høre præsten *udlægge* dagens tekst.

Højmassen som fast samlingspunkt for alle

Men hovedproblemet var igen, at højmassen ikke fik lov “bare” at være højmesse, den – og i særlig grad prædikenen – var rettet mod en bestemt målgruppe, i dette tilfælde de kirkefremmede,

dåbsgæsterne. Netop med så mange forskellige aktiviteter og “tilbud” i kirken i dag, er der brug for et fælles samlingspunkt, hvor der ikke skal missioneres, forklares, bortforklares eller på anden måde foregå andet end det at holde gudstjeneste i ordets oprindeligste betydning. Det kan virke indforstået og sågar uforståeligt på udefrakommende, på kirkefremmede, men vi mister al seriøsitet og indhold i vores ofte velmente forsøg på at være så “imødekommende” som muligt. Jo mere vi forkorter, klargør og dermed desværre for det meste forfladiger gudstjenesten og dens indhold, jo mere må det hele også virke netop indholdsløst og ligegyldigt på den fremmede.

Hvis man vil hjælpe fremmede til at være med i gudstjenesten, så ville det være langt mere gavnligt at lave et program til hver gudstjeneste, som indeholdt gudstjenestens gang skridt for skridt, inklusive alle de musikalske led og inklusive anvisninger på, hvor i gudstjenesten menigheden deltager aktivt med tale eller sang. Alt for tit ser man ned på menigheden og undervurderer sammes evne til at læse – også til at læse noder! Mange mennesker kan i dag læse noder, om ikke flydende så i det mindste godt nok til at blive hjulpet af et nodebillede. Tænk hvilken hjælp det ville være for en fremmed at have de mange salmemelodier foran sig for slet ikke at tale om melodierne til alle de andre sunge led, til de såkaldte “korsvar”, til trosbekendelsen og til nadverindledningens musik. Et sådant program behøver ikke at fylde særlig meget og kan blot ligge fremme bag i kirken til dem, som måtte ønske at bruge det. Det giver den fremmede mulighed for at følge med i gudstjenesten, for at deltage selv; og det kunne måske også bruges til at introducere nye salmemelodier til den faste menighed.

I to år var jeg ansat som organist og korleder ved den anglikanske menighed i Wien, en meget broget menighed med mennesker fra mange lande og konfessioner. Ugens mødepunkt og faste holdepunkt var højmessen i kirken søndag formiddag, og af hensyn til de mange forskellige anglikanske traditioner repræsenteret i menigheden havde vi 4 forskellige ritualer, vi vekslede imellem hver måned. Der var ikke væsentlige forskelle i ritualerne, men al-

ligevel fandt man det nødvendigt at lave musikprogrammer til hvert ritual, for at alle kunne føle sig sikre i liturgiens gang og deltage aktivt uden at være bange for at synge/sige noget forkert eller sætte ind på et forkert tidspunkt. Programmerne blev flittigt brugt og menigheden sang altid klangfuldt med.

Med den sidste autoriserede ritualbog af 1992 har vi fået endnu flere måder at fejre højmesse på, end vi har haft nogen sinde før. Derfor tror jeg, det ville være en meget stor hjælp for alle, både kirkevante og kirkefremmede, om vi havde programmer til gudstjenesterne, blot en liste med gudstjenestens gang og med de musikalske led. En anden stor hjælp ville det være, hvis vi endelig fik noder i vores salmebøger, hvilket efter min mening kunne blive den største forbedring i en ny dansk salmebog.

Højmessens opbygning – et samspil mellem mange forskellige mennesker og former

Men tilbage til højmissen som den ældste og mest traditionsrige gudstjenesteform. Hvis vi for et øjeblik ser på den danske højmesse, som den i sin mest brugte form ser ud i dag, så ser vi en mangfoldighed af forskellige led, former, stilarter og udførelsesmåder. Vi har én ganske bestemt overordnet opbygning, som har en historisk tradition og årsagssammenhæng. Vi har talte ord, sungne ord og anden musik. Vi har bøn, anråbelse, lovsang og forkyndelse. Alt i alt en meget broget affære, hvis led tilsammen danner den enestående cyklus, som hedder “den danske højmesse”. Alle disse led skal hænge sammen, danne en enhed, som giver mening. Det er et samspil mellem mange mennesker og former, som gør, at cyklussen bliver andet og mere end enkeltstående led. Det er dette samspil mellem præst, kirkemusiker, kor eller kirkesanger og resten af menigheden, som er så svært, men så enestående frugtbar og bærende, når det lykkes. I det efterfølgende vil jeg gerne henlede opmærksomheden på de *musikalske* led i højmissen, deres forskellige stilarter og former, og de problemer, der ligger skjult i deres udførelsesmåde i højmessens nuværende form.

Højmessens musikalske led

Gudstjenesten er i sin nuværende form en udpræget salmesangs-gudstjeneste. Mindst fem salmer per højmesse danner grundlaget for menighedens aktivt-syngende deltagelse i gudstjenesten og dens lovsang. Derudover er der en hel del andre musikalske led, som jeg gerne vil starte med i denne betragtning. Disse andre led kan deles op i *ren instrumentalmusik*, *vokalmusik* og de såkaldte *vekselled*. Jeg vælger med vilje her den ikke så brugte betegnelse “vekselled”, da den for mig at se er den eneste dækkende betegnelse. Der er ikke tale om *vekselsang* i ordets oprindelige betydning, men blot om led i gudstjenesten, hvor forskellige medlemmer af menigheden i veksel svarer hinanden; deraf det forkortede ord “vekselled”.

Vekselleddene udgør for mig at se den mest problematiske del af de musikalske led i den danske højmesse af 1995. Problemet kan sammenfattes til forholdet tale – sang og forholdet præst – menighed. Det første vekselled i en almindelig dansk højmesse, den første dialog mellem præst og menighed, finder vi i salutatio-nen, hilsnen i starten af gudstjenesten. Oftest udføres den på den måde, at præsten *siger* “Herren være med jer” og koret *synger* tilbage “Og Herren være med Dig” hhv. “Og med din ånd”. Grundlæggende har jeg aldrig kunnet forstå, hvorfor der svares syngende på en talt henvendelse fra præsten. Senere kom dertil en vis undren over, at præsten kun henvender sig til koret. Det kan umiddelbart lyde ganske banalt. Ikke desto mindre er det et problem i de fleste kirker, at det næsten aldrig er menigheden, som svarer, men derimod koret (selvom der til min store glæde står “menigheden svarer” i den ny ritualbog og ikke blot “korsvar”). Hvis man havde et gudstjenesteprogram foran sig, hvor der stod “alle synger” eller “menigheden svarer”, ville dette problem måske kunne løses, eller måske kunne præsten blot gøre opmærksom på det i gudstjenesten? Men det grundlæggende spørgsmål er naturligvis, om man overhovedet ønsker, at menigheden deltager aktivt i vekselleddene, og det er et spørgsmål, man efterhånden

kan stille ved næsten alle de musikalske led. Formodentlig er det et meget personligt ønske fra min side, at jeg – når jeg er til gudstjeneste – gerne vil deltage aktivt i denne; men jeg mener, at menighedens aktive deltagelse i gudstjenesten er en af hovedhjørnestenene i Luthers reformation af liturgien, og en grundsætning, som til dels er gået tabt i den mest almindelige udførelse af den dansk-lutherske højmesse.

Ved det føromtalte besøg i München for nylig blev jeg vidne til en diskussion mellem en ældre dame fra menigheden og hendes organist. Den ældre dame beklagede sig til organisten over den – i hendes øjne – moderne gudstjenesteform, hvor menigheden hele tiden skal “kostes rundt”, som hun udtrykte det; snart skal man stå op, snart knæle, snart sidde ned, snart tale, snart synge; aldrig et øjeblik fred! Hun foretrak nu engang de gode tider før det 2. Vatikanerkoncil i 1960’erne, hvor liturgien i den romersk-katolske gudstjeneste blev reformeret og modersmålet indført i stedet for latin som gennemgående sprog. Dengang – før 1960 – talte præsten latin; han talte, bad, sang alt, og man kunne sidde roligt og lytte. Såvidt den ældre dame! Men nogle gange slår det mig, at vi i den danske højmesse nu har tilstande som i den romersk-katolske liturgi fra før 1960. Alle menighedssvar/korsvar er overtaget af koret, salmesangen for det meste ligeledes, alle læsninger og bønner læses af præsten (og menigheden svarer ikke engang amen, det gør koret for den!), også fadervor og trosbekendelsen siges mange steder kun af præsten; menigheden lytter og sidder for det meste passivt hen i bænken. Er det virkelig sådan, vi ønsker det?

Selv når det en sjælden gang er menigheden, som svarer, så har vi stadig det rent musikalske problem tale-sang tilbage. Det sungne svar er et levn fra den tid, hvor præsten messede (sang alle de nu talte led), og da var det helt naturligt at synge svaret tilbage. Men det er betegnende for hele situationen i folkekirken, at det nu er tale fra præstens side og sang fra koret hhv. menigheden. Det er min teori, at man har bibeholdt sangen i svaret på baggrund af et bevidst forsvar fra kirkemusikernes side, mens præsternes musikalske kunnen og uddannelse er blevet mere og mere forringet, så de

ikke længere føler sig i stand til at synge godt nok til at synge teksterne. Nogle præster *vil* heller ikke messe; de føler den sungne tekst for gammeldags, for salvelsesfuld. Dertil kan jeg kun sige, at der findes god og dårlig messen, ligesom der findes godt og dårligt af alt muligt andet. Men meget få er født med at kunne messe godt, der skal også lang og indgående uddannelse til at blive præst eller til at blive kirkemusiker, og desværre har sangen en til stadighed ringere vægt i begge disse uddannelser.

Problemerne i *udførelsen* af de nuværende former af vekselledene er mange:

1) Såfremt præsten taler og koret synger, er praksis, at organisten laver en modulation, dvs. et kort stykke musik, som fører fra en toneart til en anden, fra det forudgående musikstykkets toneart (typisk salmens toneart) til den toneart, der er brug for til korsvaret. Derefter gælder det om at huske denne toneart, alt imens præsten *siger* den følgende tekst, for at kunne sætte ind med svaret i den rigtige toneart. Modulationen er – efter min mening – et irriterende unødvendigt mellemlid, som kun grunder i det selvskabte, stilistisk misforståede problem tale-sang. Hvis præsten blot ville messe, så kunne menigheden svare på samme tone, som præsten messede på. Men dertil kommer et lille andet musikalsk problem.

2) Vekselledene har deres oprindelse i den uledsagede gregorianske kirkesang. Senere tider har fundet på at ledsage disse led på orglet med firstemmig sats. Konsekvensen måtte være både at ledsage præstens og menighedens del, men sådan er praksis ikke. For det meste ledsages kun menighedens del, og derved opstår et problem omkring tonehøjde. Kun de færreste præster kan holde tonehøjden over en længerevarende tekst, og hvis ikke organisten har absolut gehør og sætter ind med svaret en halv eller hel tone lavere end starten, så vil der være et ryk i tonehøjde, når orglet sætter ind.

Disse problemstillinger grunder i langvarig tradition, men de er – som jeg ser det – nogle stilistiske misfostre og indebærer unødvendige musikalske problemer. Løsningen kunne være: 1) at *sige*

begge led. Derved undgås alle musikalske problemer. Men derved mister vi også noget af den smukke sang i gudstjenesten. 2) at *synge* begge led, vel at mærke uledsaget for at undgå problemet omkring mellemspill og tonehøjde. 3) at ledsage både præstens og menighedens del med firstemmig sats på orglet.

Denne problemstilling gælder alle vekselled, dvs. alle de steder, hvor menigheden sætter ind med sungent svar efter tale fra præstens side. Disse er som bekendt mange:

- salutationen i begyndelsen og i slutningen af gudstjenesten (ved velsignelsen)
- svaret på evangeliet (“Gud være lovet for sit glædelige budskab”)
- trosbekendelsen
- dele af nadverindledningen
- nadverkollekten

Alle disse led blev førhen sunget af både præst og menighed og synges nu kun af menigheden. En undtagelse fra reglen er trosbekendelsen, som i stigende grad synges af alle og for det meste uledsaget! Men også her kan det være et problem, at præsten *siger* “Lad os bekende vor kristne tro”, hvorefter resten synges. Problemet er, at menigheden har brug for en tone til at starte sangen med, og organisten har to muligheder for at løse dette, enten ved at lave et helt forspil (enten før eller efter præstens indledningsætning, hvis sidstnævnte er tilfældet fører det uvægerligt til en afbrydelse mellem præstens indledning og menighedens bekendelse) eller ved blot at give en tone lige inden selve sangen. De steder, hvor præsten synger indledningen til trosbekendelsen, har han eller hun for det meste også brug for en tone fra orglet. Den mildeste måde at afhjælpe dette på er efter min mening blot at give præsten tonen eller lave en ganske kort intonation.

Salmesangen i højmesse

Udover vekselleddene er der da salmesangen, som er eller burde være det mest aktive led for menighedens samlede deltagelse i

gudstjenesten. Vi har i den danske højmesse oftest fem salmer per gudstjeneste. Disse udvælges af præsten fra en righoldig samling af salmer i Den danske salmebog samt diverse tillæg, og repræsenterer en meget stor stilistisk og historisk spredning. Vi synger i dag salmer fra reformationstiden frem til 1995, visse salmer er endda gendigtninger hhv. oversættelser af tekster fra længe før 1500. Musikalsk set spænder melodier og udsættelser over ligeså stort et tidsrum. For organisten må dette give anledning til nogle musikalske overvejelser.

De fem salmer får vi opgivet af præsten. Disse rummer i ekstremitfældet fem stilarter, hvad angår melodiansættelsen. Vi skal så vælge, om vi vil bruge en koralharmonisering, der stilistisk passer til salmemelodien. I så fald kan vi bruge koralbogens udsættelse, som for det meste lægger sig stilistisk meget tæt op af melodiens stil og tid, men som til gengæld rummer problemer, når det gælder nutidig udførelsespraksis. En stilistisk korrekt sats fra 1600-tallet kan være meget smuk, men den blev komponeret til forholdene i 1600-tallet, dvs. menighedens syngetempo og syngemåde dengang. Desuden er satserne – også i koralbogen – ændret noget i tidens løb, og ingen sats kan med rette siges at være helt oprindelig længere. Der er typisk sket en udjævning af salmemelodiens rytmiske forløb, de oprindelige barokke mellemspil mellem de enkelte verselinier i stroferne er fjernet, taktinddelingen er ændret, hele notationen kan være ændret, og den generelle betoningsopfattelse er anderledes i dag end for tre hundrede år siden. Hvad angår de romantiske salmer, så rummer de endnu større udførelsestekniske problemer, idet de for det meste ikke er skrevet/komponeret til brug for fællessang i en kirke, men typisk til solosang med klaverledsagelse.

Endvidere må vi overveje, om vi vil lave forspil i samme stil som satsen, men i nutidig form og med hensyntagen til nutidens forspils funktion. Kun tonesproget kan blive nogenlunde stilistisk korrekt; form og funktion er anderledes i dag end f.eks. i slutningen af 1700-tallet.

Endelig er der spørgsmålet, om vi vil ændre på udsættelsen med

hensyntagen til salmens tekst og karakter, dvs. læse hhv. synge med og understøtte menigheden konkret i teksten til de enkelte vers? I givet fald, beholder vi da den samme stil i udsættelsen, eller ændrer vi stil eller blot harmonisering og udførelse undervejs (dvs. fra vers til vers)? Og skal et eventuelt efterspil eller efterfølgende modulation hænge stilistisk sammen med forudgående salme og forspil, eller skal det stilistisk pege hen imod det, som kommer, hvis dette er i en anden stil?

Umiddelbart ville man måske sige: én stil per salme, tak! Der er stilistisk mangfoldighed nok eller virvar af samme i forvejen. Men modsat kunne man også sige, netop på grund af den store stilistiske rigdom i gudstjenesten i øvrigt, kan vi også inden for de enkelte dele af et led i gudstjenesten med stor effekt skifte stil, uden at dette generer; det kan tværtimod berige det enkelte led. Naturligvis afhænger alt af, hvordan det gøres, og at vi i eet og alt altid skal huske på de enkelte ledes funktion, herunder også forspillenes funktion og mulige opgaver. Men under alle omstændigheder kan vi aldrig opnå at være helt konsekvente. Vi kan ikke gennemføre én stil i hele gudstjenesten uden at skulle gå alt for meget på kompromis med gudstjenestens indhold og udtryk. Men vi kan overveje, hvor meget og hvordan vi blander de forskellige stilarter.

I forbindelse med den øgede sans for og kendskab til historiske instrumenter og historisk opførelses-praksis (spillemåde og spillestil) i hele Europa, har man ved større orgelfestivaler med inddragelse af nogle af de kendteste historiske orgler forsøgt at lave gudstjenester i "historisk stil", idet man har fulgt nogle af de gudstjenesteplaner, som vi har overleveret fra f.eks. det 17. århundrede. Det er en meget spændende idé, som også kan øge vores kendskab til en anden tids liturgiske praksis og til musikkens rolle og funktion i gudstjenesten på en anden tid. Men det kan aldrig blive andet end enkeltstående begivenheder af mere studiemæssig karakter og interesse. Vi skal stadig fejre gudstjeneste på vores måde og forsøge at skabe den bedst mulige sammenhæng og det bedst mulige indhold i vor tids gudstjeneste, og det indebærer nødvendigvis overvejelser om valg og sammensætning af forskellige stilarter.

Man kan forsøge kun at bruge én stilistisk periodes musik til en hel gudstjeneste, men da musikken i liturgisk sammenhæng oftest er forbundet med tekst, kan det hurtigt synes søgt og tekstligt ikke helt forsvarligt. Nemmere er det at koordinere visse musikalske led i gudstjenesten, f.eks. de tekstligt ubundne led: præ- og postludium og evt. også musikken under altergangen. Disse led kan med lethed forbindes stilistisk, men behøver det naturligvis ikke.

Højmessens tekstligt ubundne musikalske led (den rene instrumentalmusik)

Mange overvejelser kan være forbundet med valg af præ- og postludium; hensyn til dagens tekster, til søndagens placering i kirkeåret, til salmevalget i gudstjenesten eller lignende. Disse led i deres nuværende hyppigst forekommende form (dvs. som liturgisk musik man siddende lytter til) er forholdsvis nye led i liturgien. Tidligere havde de funktion af processionsmusik før og efter gudstjenesten, og havde således ikke nogen direkte forkyndende funktion (for igen at bruge en luthersk definition af kirkemusikken).

De to år, jeg var organist i en anglikansk kirke, måtte jeg vænne mig til, at præludiet virkelig lå *før* gudstjenesten – som en slags stille “stemnings”-musik fem minutter i ti. Gudstjenesten gik først i gang med forspillet til 1. salme kl. 10 (samtidig med en indgangsprocession under salmens første vers). Omvendt sluttede gudstjenesten med en udgangsprocession under sidste vers af sidste salme, hvorefter fulgte ordene: “Go in peace and serve the world”, fulgt af menighedens svar: “Thanks be to God”. Postludiet var en slags underholdningsmusik, mens menigheden gik ud og højlydt (faktisk råbende) talte med hinanden. Jeg havde ofte svært, endog meget svært, ved at se ind- og udgangsmusikkens funktion og nytte i denne sammenhæng, navnlig da jeg for det meste ikke kunne høre mit eget postludium for menighedens højlydte råb, latter og diskussioner nede i kirken. Ikke desto mindre insisterede alle på, at de ville have et postludium, ellers “manglede der noget”. Nu er

det ikke stedet her at diskutere præ- og postludiums funktion i den nutidige danske højmesse. Men præ- og postludiet er ikke desto mindre to led i højmassen (og i enhver anden gudstjeneste), som det kan være svært at give en logisk sammenhæng med og funktion i resten af gudstjenesten. I den nuværende form af højmassen er der jo for det meste altid tale om en fordobling, hvis ikke tredobling af gudstjenestens indledning og afslutning:

indledning: præludium
indgangsbøn
første salme

afslutning: sidste salme
udgangsbøn
postludium

Om denne nutidige mangedobling af et led er en god tradition eller bare en dårlig vane, kan ikke afgøres her. Fordobling af visse led kan have en vis "pædagogisk" effekt og er gennem historien blevet brugt meget i liturgien. Men det mere basale og praksisorienterede spørgsmål er, hvad vi som kirkemusikere gør med disse led, når de skal være der og i høj grad har vundet deres plads og vist deres værd.

Væsentligt er i denne sammenhæng *spørgsmålet om tid*; om hvor længe noget varer resp. kan vare. Et enkelt led i gudstjenesten kan – når det angår varighed – ikke bare ses isoleret, men bør sammenlignes med gudstjenestens andre led og vurderes i forhold til det enkelte leds funktion. Historisk set ved vi, at gudstjenesterne f.eks. på J. S. Bachs tid varede meget længere end i dag. En prædiken skulle typisk vare en time, men så varede hele gudstjenesten også 2-3 timer, hvis ikke endnu længere. I dag varer en højmesse typisk 1-1½ time, og derfor skal de enkelte led tilsvarende vare mindre tid end på barokkens tid. Det er (bl.a.) derfor, det i dag kan være svært at opføre en kantate af Bach i sit oprindelige element: højmassen. Den varer simpelthen for længe. Menigheden

er ikke vant til at være så længe til gudstjeneste, og jeg er ret overbevist om, at kun de færreste ville indvillige i en tidsmæssig forlængelse af højmessens! Vane er vane, og nutidens tendens er ikke at forlænge noget, snarere bliver alt forkortet. Dog håber jeg ikke, at vi ender med gudstjenster af en varighed som 11.30 messen i München: en halv time, alt kortet ned til et absolut minimum, uden trosbekendelse, "for den tager for lang tid".

På en time eller lidt mere kan vi stadig nå alle gudstjenestens led uden at skulle skynde os eller afkorte urimeligt. Men man skal alligevel overveje, hvad man vil vægte mest, og det må nødvendigvis blive fælles overvejelser mellem organist/kirkemusiker og præst. Præ- og postludium uden nogen egentlig liturgisk funktion bør ikke vare for længe, hvis menigheden sidder og lytter under begge musikstykker. Hvor længe "ikke for længe" er, vil naturligvis altid være en subjektiv vurdering. Organistens svære opgave bliver det at give stykkerne en funktion hhv. et indhold i relation til dagens gudstjeneste, når stykkerne ikke blot er processionsmusik uden procession! Dette kan gøres på mangfoldige måder:

- ved at bruge orgelkoraler (kortere værker for orgel skrevet over en bestemt salmemelodi og oftest også salmetekst). Disse kan henviser til identiske salmer senere i gudstjenesten eller blot passe til dagens tekster og dagens karakter i kirkeåret i al almindelighed.

- ved at bruge frie værker for orgel, værker som ikke er komponeret over nogen bestemt salmemelodi eller -tekst. Disse kan udelukkende i egenskab af deres karakter og indhold være med til at understrege søndagens karakter typisk i forhold til evangelium og/eller søndagens placering i kirkeåret.

- eller ved at bruge improvisation, det være sig nutidig eller historisk inspireret stil-improvisation, som på mangfoldig måde kan sammenfatte gudstjenestens indhold, søndagens karakter eller på anden vis relatere til gudstjenesten, hhv. indlede og afslutte denne.

Netop improvisation er vel den mest ideelle form for musik til gudstjenesten, også på præ- og postludiets plads, fordi den er så fleksibel og lader sig indrette nøjagtig efter det, man har brug for. Ordet "improvisation" må ikke misforstås som musik, organisten

ved given lejlighed “ryster ud af ærmet” uden nærmere eftertanke, men skal langt mere forstås som planlagt musik, der indretter sig efter en bestemt funktion i det øjeblik, den klinger. Heri ligger også, at improvisation er en særlig kunstart og et håndværk, som skal øves og gennemarbejdes på samme vis som litteratur ved regelmæssig øvning år ud og år ind. Man opbygger derved forskellige teknikker og lærer at bringe disse i form.

Improvisation i højmesse

Desværre har improvisationen haft en krank skæbne i Danmark i mange år – det har ikke været velanset at beskæftige sig med andet end interpretation, altså fortolkning hhv. opførelse af noteret/opskrevet musik. Dette er blevet dyrket intensivt og har fået sin maksimale træning på de statslige konservatorier. Men improvisationen som en ældgammel kunstart for organister er ved at vinde sin agtelse tilbage, og jeg håber, at den også vil genvinde sin plads i gudstjenesten og i kirkemusikernes gerning i det hele taget. Improvisation er en enestående måde at skabe musik på, som passer umiddelbart til den pågældende situation i gudstjenesten, i varighed og i stemning/karakter; dette gælder ikke blot præ- og postludium, men også musikken under altergangen og de mange for-, mellem- og efterspil. I de små former er navnlig fleksibiliteten i varigheden af de enkelte musikstykker en stor fordel. Under altergangen har vi brug for dette, hvis den almindelige praksis er, at der skal være musik under uddelingen, men at samme skal ophøre, når præsten siger bortsendelsesordene efter hvert enkelt bord. Der findes mange forskellige måder at organisere altergangsmusik på, men denne er nok den almindeligste. Med improvisation kan dette løses på enkleste vis, hvis blot organisten har mulighed for at følge godt med i uddelingen. Dertil kommer fornemmelsen for koordination også fra præstens side, så han eller hun ikke vender sig for tidligt om mod menigheden og venter utålmodigt på, at organisten bliver færdig. Som så mange andre steder i gudstjenesten er det her nødvendigt med fornemmelse for overgangene mellem

musik og tale, mellem organist og præst, samt fornemmelse for pausernes varighed. Ydermere kan det også være af stor betydning at have stilhed i gudstjenesten, blot skal denne ikke virke tilfældig eller uheldig, men skal være planlagt og falde naturligt ind i resten af forløbet.

Her skal blot indskydes et lille eksempel fra en højmesse, hvor præsten tydeligvis ikke havde stået for alteret i lang tid og var nervøs. Under sidste vers af hver salme vendte han sig om mod menigheden og stod – under hele sidste vers og det efterfølgende efterspil fra organisten – og så stift ud over menigheden. Han ville være klar til sine næste ord efter salmen, men det virkede meget distraherende på den syngende menighed at blive intenst iagttaget under sidste vers af hver salme; og det virkede underligt, at præsten ikke selv deltog i salmesangen, lovsangen er dog fælles for hele menigheden.

Også når der er efterspil, kræver det en fin fornemmelse at vide, hvornår et musikalsk forløb slutter, så menigheden ikke oplever alle overgange som unødigt hektiske. Dette burde ikke være noget problem for dem, som arbejder sammen hver søndag og kender hinandens vaner – og uvaner! – og dertil hører også længden af hinandens dele i gudstjenesten. Men den vigtige faktor, som hedder “koordination i gudstjenesten”, er desværre et emne, der – så vidt jeg kan skønne – finder meget ringe omtale både i præsternes og organisternes uddannelse.

Improvisation og ny “klassisk” musik

Tilbage til improvisationen. Udover at være meget fleksibel i varighed og nem at tilpasse en bestemt karakter og en bestemt funktion i gudstjenesten kan improvisationen være den mest levende og nutidige form for kirkemusik. Vi kan i nutidens danske folkekirke ikke just prale af nogen blomstrende nutidig kirkemusik. I kølvandet på den øgede anvendelse af komponeret, opskreven musik til gudstjenestebrug og den almene udvikling i retning af maksimal uddannelse i interpretation og næsten ingen kompositi-

on eller improvisation, er den umiddelbare og den samtidige musik stort set gået tabt i gudstjenesten. Med ordet samtidig hhv. nutidig musik mener jeg ny såkaldt klassisk musik og ikke den rytmiske musik. Rytmisk kirkemusik er ganske vist lige så nutidig som andre genrer af musik, men den er hentet ind fra en helt anden tradition end den kirkelige; og det kan være problematisk at kombinere den rytmiske musik med de andre "klassiske" stilarter i gudstjenesten. Selv føler jeg det som noget af et ryk, når man i en højmesse går direkte fra orgelledsaget "Se nu stiger solen" til guitarledsagede Taizé-sange eller andre nyere rytmiske sange. Hvor man inden for den klassiske musik kan kombinere på tværs af århundreder og på tværs af forskellige stilistiske perioder uden at det føles som noget ryk eller væsentligt skift i stil, så er det samme ikke tilfældet med kombination på tværs af de forskellige genrer klassisk og rytmisk musik.

Højmessens musikalske tradition er klassisk, og skal den bevare sin status som den mest almene og traditionsbundne gudstjenesteform, så trænger vi til en videreførelse og udvikling af dens *egen* musik og dens egen musikalske tradition. Mens den rytmiske kirkemusik kan se tilbage på en betydelig udvikling inden for de seneste årtier, så har den klassiske musik på sin vis stået i stampe. Dette hænger måske sammen med misrøgtelsen af improvisationskunsten. Improvisation og komposition har i de forrige århundreder altid været tæt forbundet, den ene kunstart har dannet udgangspunkt for den anden. Jeg håber, at vi med øget studie og udførelse af improvisation også vil få flere komponerende kirkemusikere og dermed kompositioner til gudstjenestebrug i nutidigt tonesprog. Desværre hører vi sjældent virkelig moderne improvisation og komposition; om det er modvilje mod et nutidigt tonesprog, modvilje mod at høre dissonerende klange i gudstjenesten eller om det bare er manglende interesse, ved jeg ikke. Men det burde dog være en af vores opgaver at føre kirkemusikken videre. Jeg tror ikke, at vi skal være så bange for faldende kvalitet i musikken, det være sig nye salmer eller anden ny kirkemusik. Sortering og udvælgelse skal nok finde sted, men det tager tid;

og der skal være noget at vælge af, noget som har været afprøvet og har bevist sit værd.

Afsluttende bemærkninger

Jeg håber, at vi i folkekirken fortsat må forstå at værne om den traditionsrige højmesses liturgi og ellers være nok så nyskabende og idérige, når det gælder andre liturgiske former. Højmissen er det fælles – ikke målgruppe – rettede samlingspunkt, som danner forbindelsesled til og samhørighed med snart 2000 års kristendom før os, både teologisk-liturgisk og musikalsk.

Men inden for denne liturgiske ramme må det være en opgave for os at vise os og udfolde os, som vi er nu – i 1995. I al stilpluralismen skal der være plads til en nutidig musik og udtryksmåde. Organisten har mange muligheder for dette i en liturgi så rig på forskellige former og stilarter som den danske højmesse; og jeg håber meget, at man vil blive ved med at lade musikken have den rolle i gudstjenesten, som Luther tilkendte den. Musikken er bærer af ordet, og den er også formidler af ordet. Vi bør imidlertid også agte på ikke at afvise al ikke-tekstunderlagt musik – herunder også moderne improvisation. Også koret kan inddrages i den nye musik, hvor det deltager, om det er solosang eller vekselledd. Men allervigtigst er det, at menigheden kan og skal være med, navnlig i salmesangen, men også i vekselleddene. Ellers kan der snart blive grundlag for et "2. vaticaner-koncil" hos os, hvor vi ganske vist ikke skal indføre vort eget modersmål i gudstjenesten, men hvor vi skal lære at bruge det og at tale det sammen som levende mennesker i slutningen af det 20. århundrede.

Nogle breve mellem Thomas Laub og P.E. Lange-Müller

Om kirkemelodier, bryllupsmusik,
Rådhusklokkerne med mere

Fremlagt ved Henrik Glahn

Som opfølgning af fremlæggelsen i Dansk Kirkesangs Årsskrift 1989-1993 af *Otto Kades breve til Thomas Laub 1888-1898* skal jeg i det følgende bringe nogle af de få bevarede breve, Thomas Laub og komponisten P.E. Lange-Müller udvekslede med hinanden, og som ved deres personligt farvede indhold giver et lille indblik i, hvad der rørte sig bag kulisserne i et hjørne af dansk musik for 100 år siden.¹

Skønt Lange-Müller som komponist og i sit musiksyn helt og holdent bekendte sig til den romantiske retning og i sin farverige harmonik ofte står impressionismens tonesprog nær, og skønt hans indsats som helhed ligger langt uden for den kirkelige sfære, nærrede han en dyb forståelse og respekt for Laubs historiske indsigt og musikalske udgivelser. Denne sympati for Laubs arbejde for en reform af kirkesangen kom bl.a. til udtryk i den støtte, han ydede Laub i den strid, der opstod, da Laub i 1891 udnævntes som N. W. Gades efterfølger i embedet som organist ved Holmens kirke. Som reaktion på en række fremtrædende københavnske

1. De hidtil upublicerede breve fra Lange-Müller til Laub ejedes oprindeligt af Thomas Laubs niece, fru Margrete Schou, som i 1970 overdrog dem til dr. phil. Erik Dal, der siden venligst videregav dem til min varetægt og eventuelle udnyttelse. Det drejer sig om fem breve, der nu – ligesom brevene fra Kade til Laub – er givet til Det kgl. Bibliotek. Laubs breve til Lange-Müller findes i Det kgl. Biblioteks samling af Lange-Müllers dagbøger, breve m.v. Jeg takker Lange-Müllers efterkommere ved arkitekt m.a.a. Henrik Egede Glahn for tilladelsen til indsigt i komponistens arkiv og til her at gengive brevene fra Laub.

kirkemusikeres protester over udnævnelsen gik Lange-Müller – sammen med komponisten Frederik Rung og musikhistorikeren Angul Hammerich – offentligt i brechen for Laub og hans sag.²

P. E. Lange-Müllers støtte til Laubs arbejde for en reform af kirkesangen kendes ikke mindst ved den anbefaling, han sammen med musikhistorikeren Angul Hammerich og jævnsides med en anbefalende udtalelse fra Sjællands Biskop Skat Rørdam tryktes foran i samlingen *Udvalg af Salmemelodier i Kirkestil til Danmarks Sogne- og Valgmenigheder fra Thomas Laub, Organist ved Holmens Kirke...*, 1896. Forud for udgivelsen af denne samling, som Laub (for egne midler) lod sende til alle Danmarks menigheder, udspandt der sig en brevveksling mellem Lange-Müller og Laub, som i nærbillede giver et indtryk på den ene side af de anfægtelser, som Lange-Müller – trods al sympati for “sagen” – nærede vedrørende rytme og sats i en del af kirkemelodierne, på den anden side af Laubs sagligt argumenterende, med konkrete eksempler underbyggede forsvar for de versioner, han i kraft af sine årelange studier af den gamle musik var nået frem til. De to breve, begge fra september 1896, gengives in extenso neden for. I den stadigvæk stående debat om salmemelodiers rette beskaffenhed, kvalitet og folkelighed er det værd at mærke sig, med hvilken alvor og musikalsk fordybelse, en diskussion om tilsvarende problemer herhjemme kunne føres for 100 år siden – mellem dannede folk, altså.

Men herudover kan man – alt efter som man er indrettet – udlægge det *enten* som udtryk for melodirepertoirets livskraft og kvalitet *eller* forbenet kirkemusikalsk stagnation (“Den danske korallbog”!), når man samtidig konstaterer, at *næsten* alle de melodier, Laub bragte til torvs i denne samling fra 1896 – det drejer sig om 50 melodier, alle fra 1500- og 1600-tallet – idag synges og som regel vel også spilles i præcis de samme former og udsættelser, hvori Laub her bragte dem.³

2. Jf. Povl Hamburger: *Thomas Laub, hans Liv og Gerning*, Kbh. 1942, s. 79 ff.

3. For forholdet mellem koralerne i Laubs tidlige samlinger 1888-1890 og i hans senere udgivelser er der kort gjort rede i min artikel i DKÅ 1989-93 s. 76 f.

1. Fra Lange-Müller til Laub

Sophienberg pr. Hørsholm 9.9. (96)

Kjære Laub!

Hermed Dokumentet, saa godt jeg kan faae det; den "Kunstneriske Fuldendthed" har jeg ikke faaet anbragt, men den fremgaaer da tilstrækkeligt af det Hele. Nu kan jo De og Hammerich forbedre derpaa, men jeg maa saa see det igjen; jeg holder ikke af at sætte mit Navn under Noget jeg ikke fuldtud kjender. En Svaghed er der fremdeles i "Talen": det Rhytmiske. Thi dette hører jo ikke til Tonesystemet, som kun bestemmer Melodi og Harmoni; den "frie Rhythme" har intet med Kirketonearterne at gjøre, men stammer dels fra den Gregorianske Sang (paa en Maade Prosa), dels fra Visen (Poesi), er altsaa kommen ind i Musikken gjennem Texten. Nu mener De jo, at man kan gaa let hen over dette Spørgsmaal, da de "rhytmiske" Kirkesange i Deres Værk ere saa forsvindende i Antal; men for det Første synes jeg ikke de ere saa faa endda, og for det Andet er jo det Rhytmiske draget saa stærkt i Forgrunden i hele Striden, at man ikke godt kan gaae hen over det i Taushed her, saa meget mindre som det i Virkeligheden for ethvert Nutidsmenneske er det allervanskeligste Punkt ved Reformationen at komme over. Jeg kan mærke det paa mig selv; og jeg vilde for Sagens *Fremgangs* Skyld ønske, at De i nærværende Værk kunde komme Folk endnu mere imøde og om muligt undgaae Alt, som ikke lader sig henføre under symmetriske grupper. *Hovedsagen er jo dog, at komme fra den døde, stive Choralform over til en levende og naturlig Rhythme* [NB! understregningen er med blyant og formentlig Laubs]; men Uregelmæssigheden er jo dog, selvom den til en enkelt Strophe kan give Texten en særlig træffende Betonning (som saa maaskee aldeles ikke slaar ind i det næste Vers!), en Ufuldkommenhed (efter min Formening stammende fra den Tid, hvor Taktbegrebet endnu var uudviklet), som helst ikke burde findes – noget lignende som for mange Fødder i en Verslinie – og hvor det kan bortskaffes, troer jeg man gavner Sagen ikke blot praktisk, men ogsaa ideelt, ved at rydde det afvejen. *For mig som for de Aller-*

fleste er den melodiske og harmoniske Reform det Vigtigste [blyantsunderstregning som ovf.]; i anden Række kommer saa: Fermaterne væk og en naturlig Rhythme istedet; men gaaer man for langt bort fra den tilvante Ligelighed af Tonerne, saa bliver Naturligheden let borte ud ad den modsatte Dør! Hvad der ikke kan bringes ind under Taktstreger (hvortil 3 + 2 naturligvis maa medregnes), troer jeg aldrig en moderne Menneskeflok kan lære at synge sammen: og Maalet er jo dog et praktisk, ikke blot det, at glæde de Faa, som har sands for Stil og Historie og for de fine Nyancer, som den frie Deklamation kan give Texten.

Een Ting til vilde jeg for Sagens Fremgangs Skyld endnu ønske, at De (Ikke for Publikums, men for Musikernes Skyld - og dem rette Publikum sig dog efter, naar de NB sige noget Ondt!) vilde mildne et Par af de værste Haardheder, som naturligvis ville blive fremdragne af Deres [*der står: "deres"*] Modstandere og udbasunerede som vitterlige "Fejl", med Paaberaabelse af alle baade gamle og nye Contrapunktikere, navnlig Kvinter og Oktaver under alle Stemmers Ligebevægelse. Dette er efter min Opfattelse det eneste saarbare Punkt, om saa de gamle Herrer har gjort det nok saa meget, og De kan neppe her, saaledes som f. Ex. ved Tværstandene, finde Støtte i nogensomhelst "Lærebog" (hvilket overfor Fjenderne har sin praktiske Betydning). *Husk ogsaa paa, at Samlingen nærmest er beregnet paa Spil, ikke som de Gamles paa Sang [blyantsunderstregning, jf. ovf.], og at Stemmeføringens Stilfuldhed derfor ikke paa den Maade dækker over Accordvirkningens Haardhed.* (Bemærk endelig i Deres Fortale, at Deres Sats efter de Gamles Mønster er reen firstemmig Vokalsats, blot af praktiske Hensyn transponeret for en Mellemstemme).

Alt Dette er faldet mig ind ved bagefter at tænke over Sagen; forleden var jeg for musikalsk interesseret til at tænke paa Sagens praktiske Side - det var mig en reen kunstnerisk Nydelse at høre paa Deres Stemmeføringer og Harmoniforbindelser! Hvad om De gav Værket en Fortale i Stil med det lille indledende Cursus, De gav mig? Det vil aabne de Forstandiges Øjne og "imponere Rakket"! Tænk derover!

Saa, nu skal De slippe for Mere - og bliv ikke kjed af mine velmente Indvendinger (som De sagtens finder spidsborgerlige)!

Med mange Hilsener fra min Kone er jeg

Deres hengivne

P. E. Lange-Müller.

2. Fra Laub til Lange-Müller

Onsdag (17/9 1896)

(Kære Lange-Müller)

Hammerich "er med" på Deres fortale og vil blot foreslå de rettelser og tydeliggørelser, De vil se på papiret, og som alle lader meningen uforandret, så at jeg tænker, De ikke vil have noget mod dem. - Burde han ikke underskrive sig "dr. phil., docent i musikhistorie ved Universitetet"? I så tilfælde De vel "komponist", Rørdam skriver sig jo "Sjællands Biskop". Det gælder jo om at imponere, og har den ene en titel, må de to andre jo også have det. Der er jo heller ikke tvivl om, at efter den offentlige mening står de alle tre hver for sig, som No. 1 i hver sin "bestilling" (den 100 årige ufortalt).⁴

Jeg skal ved korrekturlæsningen lægge mig Deres ord om skjulte kvinter og oktaver på sinde; forresten tror jeg ikke, der var andre steder end dette:

Eks. 1



som De havde noget særligt at indvende imod; og vi blev jo netop m.h.t. dette sted enige om, at det fik lov at passere 1) fordi det

4. J. P. E. Hartmann, på det tidspunkt "kun" 91, men stadig og indtil sin død i 1900 organist ved Vor Frue Kirke.

egentlig ikke kunde gøres anderledes, 2) fordi mel. var fra c. 1200 og derfor undskyldt og måske også krævede en "arkaistisk" sættemåde.

M.h.t. en anden brug af skjulte kvinter, nemlig flg.:

Eks. 2



eller det samme omvendt

Eks. 3



eller

Eks. 4



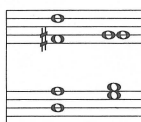
synes jeg, at De gik ind på, at de kunde tillades. I ethvert tilfælde er de så særlig betegnende for den gl. stil, at man ikke godt kan gå uden om dem, og jeg tror, det er en ren vanesag, om man stødes af dem eller ej. Mig forekommer de langt bedre end den nu brugelige form:

Eks. 5



eller

Eks. 6



Men som sagt, jeg skal gøre mig umage for ved korekturen på steder, der muligt kan forekomme moderne øren stødende, at skelne mellem nødvendig og unødvendig.

M.h.t. det uregelmæssig (eller rettere usymmetrisk) rytmiske, tror jeg, at De bagefter har forstørret det. De skriver jo, at De egentlig ikke tænkte derpå, da vi var sammen. Der er 8 mel. af 50, der ikke kan sættes i en moderne taktinddeling, og deraf har de fleste den gennemførte symmetriske rytme: $6/2 + 3/1$; $6/4 + 3/2$,

Eks. 7



som De jo selv regner med til de gode rytmer. En enkelt har flg. rytme, som jeg husker De også tog for gode varer:

Eks. 8



d.v.s. en fuldstændig gennemført skiften af 3x2 og 2x3.

Så er der flg. smukke og iøjnefaldende symmetriske form:

Eks. 9



2 linier 6/4 + 3/2, en linie 4/4

2 linier “ “ , en linie 4/2 (altså tilsidst en fordoblet gentagelse for at give versafslutningen vægt). Hvis De om et år eller to vil lære Deres datter at synge “Nu hviler mark og enge” på denne mel., vil De undres over, hvor let den er at lære, og tillige hvor smuk den er. En tilsvarende form har “Mig hjærtelig nu længes”://: 2 linier 6/4 + 3/2:// to linier 4/4 + 2 linier 6/4 + 3/2/ – altså en da capo form, der også er symmetrisk. Tilbage er så kun “Af højheden”, som er mest brugt i Tyskland, og sunget mange gange hos os her, og en noget lettere; bægge ikke uden symmetri:

Eks. 10



Resten lige ud ad landevejen, og slutningen sål.:

Eks. 11



Har man først givet sig første linies energiske rytme i vold (den står ganske udmærket til teksten og det i alle vers), så giver resten sig med lethed, og der er virkelig en ikke ringe “metode i galskaben” (Symmetrien forøges naturligvis ved de 3 første liniers gentagelse). Selv i den anden form (den mest brugte), hvis 3die linie har:

Eks. 12



bliver man slået af den faste bygning (naturligvis mere ved brugen end ved læsning); kun skade, at den ikke har den konsekvente slutning, der burde hedde:

Eks. 13



Nu har jeg sat begge former, så kan folk vælge.

Dette m.h.t. det praktiske – teoretisk er jeg ikke helt enig med Dem om den friere rytmes oprindelse. Jeg tror, at om den ældre tids rytme end indirekte er påvirket af den frie rytme i den gregorianske sang, så er den kunstneriske brug af rytmen i den flerstemmige musik netop fremkommet ved en *modsatning* til rytmen i den enstemmige. Det er et *nyt behov*, et nyt element, der er bleven taget i tjeneste af den dengang nye kunst og med delvis bevidsthed udviklet af den til en “kunstnerisk fuldendthed”. Den “skiftende rytme” er i virkeligheden mere grundet i synkopen (ordet taget langt mere omfattende end vor musyklære gør det) end i den foregående tids prosarytme (som jo er alt andet end prosaisk); synkopen hviler netop på den taktfølelse, som den flerstemmige musik fremkaldte, og står altså i modsætning til den gregorianske sangs rytme. Jeg tror fremdeles, at den ældre musik har fået noget så

godt ud af sin behandling af det rytmiske, at jeg ikke altid er henrykt over de læmpelser, som jeg selv har følt mig nødsaget til at gøre "in usum Delphini". Jeg tror endelig, at fremtidens musik godt kunde lære noget værdifuldt af den gamle musik m.h.t. rytme; hvad og hvordan må tiden vise, jeg skal lade det usagt.

Endnu engang tak for den venlighed og interesse, hvormed De har taget Dem af mine sager, og som Deres sidste brev også bærer vidne om. Med mange hilsner til Dem og Deres kone

Deres Th. Laub

(PS) Det er sandt – De vil have mig til at give et kursus i den ældre stils sættemåde i min fortale. Hvis det *kan* gøres kort, skal jeg gøre det – jeg tvivler derpå, men skal tænke over sagen. En længere afhandling bliver ikke læst.⁵

★

Af de få bevarede breve fra Laub til Lange-Müller, kan endnu et nok tåle at blive fremdraget. Med en betydelig grad af selvbevidsthed benytter Laub i dette brev lejligheden til at fortælle Lange-Müller om sit forhold til gerningen som organist. Brevet (af 20.4. 1893) er tydeligvis et svar på en forespørgsel fra Lange-Müller, hvorvidt det var Laub selv, der havde spillet ved et nærmere bestemt bryllup i Holmens kirke, som Lange-Müller åbenbart havde overværet. Laub fortæller derfor, hvorledes han forholdt sig som organist ved bryllupper og begravelser og udtrykker her sin aversion mod gældende praksis, som tillader folk at forlange hvad som helst af "rørende viser, som står i mere eller mindre løs forbindelse med kirke og kristendom". Man må idag konstatere, at der i så henseende ikke er noget nyt under solen! – Det fremgår også, at man dengang ved kirkelige handlinger i Holmens kirke kunne få

5. At Laub fulgte Lange-Müllers opfordring, fremgår af den sidste side i samlingen, som rummer en fin og kortfattet redegørelse for de grundlæggende principper for restaureringen af salmemelodierne og deres udsættelser.

serveret “fin” flerstemmig salmesang under ledelse af kirkens kantor, – en tradition, Laub i sit brev henfører til “en vis mand”, nemlig hans forgænger i embedet Niels W. Gade.

3. Fra Laub til Lange-Müller

“Fredag” (20. 4. 93, tilf. m. blyant)

Kære L. M.

Det var virkelig mig – Jeg har nemlig stillet mig på det fornuftige standpunkt kun at være *akkompagnator* ved de tjenester, der ikke er og aldrig bliver gudstjeneste. Ved bryllupper og begravelser kræver folk (“familien”) allehånde rørende viser, som står i mere eller midre løs forbindelse med kirke og kristendom; og det kan ikke forhindres. De er vant til at få dem sungne på kunstig vis af kor og kantor, og samme kor og kantor er voksede op i den tro, at det nu må være så, når det skal være rigtig fint. En organist har ikke noget at sige herimod, han er, idetmindste ved sådanne tjenester, den sidste i rækken. Da jeg for mit personlige vedk(ommen- de) bryder mig grumme lidt om disse tjenester, der efter vore nuværende kirkelige forhold meget ofte kun bliver selskaber (bryllupper) og optog (begravelser), hvortil der lejes et lokale (kirken) og bestilles taffelmusik (kor og orgel), vil jeg ikke spille mit krudt på dem, men spare det til lejligheder, hvor jeg *kan* gøre nytte, og hvor jeg bryder mig om at gøre nytte. “Min” musik hører dog kun hjemme i kirken. Som *akkompagnator* må jeg selvfølgelig følge kor og kantor, som det passer dem; og gør jeg det, *så godt jeg kan*, har jeg en ren samvittighed. (Jeg tror nok, at vi i vores kirke har det særlig “fint”, og at en del af dette “fine” er arv fra en vis mand, eller ialfald fremkommet ved påvirkning fra ham). Men forresten siger jeg undertiden ved sådanne lejligheder ganske sagte til folk, jeg kender: forlang *eenstemmig* sang med orgel *som ved gudstjenesterne*. Lyder folk så mit fornuftige råd, som jeg forresten beder dem holde hemmeligt for kor og kantor, og er salmerne ordentlige, tager jeg magten ligesom om søndagen – og så bliver stilen i musikken, som jeg vil have den. Da dette imidlertid sker ved “list og

vold” fra min side, var det jo rart, om *De* vilde lade, som om jeg ikke havde fortalt Dem noget derom.

Hvis jeg selv rådede og spillede ved mit eget bryllup og min egen begravelse, skulde det gå en del anderledes til end ved de sædvanlige københavnske do.

Deres

Th. L

★

Af nok så væsentlig interesse rent historisk er imidlertid et lille brev fra Lange-Müller, dateret “Fredag Aften”, – desværre uden yderligere dato, men efter sammenhængen må det være skrevet en gang i 1902 eller (snarere) 1903. Det skal gengives her, fordi det belyser samarbejdet mellem Lange-Müller og Laub om udformningen af rådhusklokkernes melodier.

4. Fra Lange-Müller til Laub

“Fredag Aften” (1903?)

Kjære Laub!

Da jeg igaar passerede det nye Raadhus – hvad jeg ikke havde gjort et Par Maaneder – slog det mig, at *hvis* Klokkerne skal sige Noget efter Fuldslaget, saa bør det ikke være en “Choral”, men et “Vægtervers”; med andre Ord, den Redaktion, som vi skrev op sidst (og som jeg dengang hellerikke var begejstret for), synes mig ikke at passe, mens derimod et Strophe som følgende efter min Mening stod godt til det Foregaaende og til Bygningen:

Eks. 14



Tænk derover!

Deres hengivne

P.E.Lm

(PS) Jeg kommer til Prøven Søndag Kl 1; er den 12 1/2, saa vær saa rar at sende mig et Ord. Jeg skrev ikke til Rung, eftersom der var Concert i aften.

★

Der er i sig selv ikke noget nyt i, at det var Laub og Lange-Müller, bistået af komponisten Frederik Rung, der fik til opgave at udvælge de fem klokker, som skulle anskaffes til tårnet i Københavns nye Raadhus. Mest udførligt er historien om klokkemelodiernes tilblivelse skildret i ugebladet *Hver 8 Dag*, nr. 17, den 24. Januar 1904, som indeholder følgende interview med "Hr. Organist Thomas Laub". Jeg kan ikke dy mig for at citere herfra:

(Journalisten): "Vi har ladet os fortælle, at De er Mester for Raadhusklokkernes Melodier. Er det sandt? spørger vi.

(Thomas Laub): "Ja og nei! Til Dels! Lange-Müller og jeg i Forening! Ja, og saa Rung! Nu skal De høre. — Jeg har, som De maaske véd, beskæftiget mig en Del med vore gamle Folkevisemelodier og foreslog derfor min Svoger, Martin Nyrop, at vælge Motivet til Klokkespillet fra disse i Stedet for at benytte en eller anden moderne Melodi. Sagen er jo den, at vore Folkeviser i langt højere Grad, end man før har vidst, er hentede fra Kirkemusikken, som udbredtes sammen med Kristendommen. Jeg har søgt at faa Stemningen fra de gamle Tider lagt ind i Raadhusets Klokker.

Efter at jeg havde anlagt Temaet, 1/4-Slaget, 1/2-Slaget, 3/4-Slaget og 1/1-Time Slaget (se Noderne), gik jeg med disse til Lange-Müller. Han bifaldt dem og komponerede over de samme Toner den Eftermelodi (Vægtersang), som spilles efter 6- og 12—Slaget.

Dernæst kom det vanskeligste, nemlig Valget af Klokkerne. Efter at Nyrop, Lange-Müller og jeg havde strejft viden om, fandt vi fire nede i Westfalen. Men da de kom herop, og Danmarks "fineste Øre" — De véd nok, at det er Hr. Rung — hav-

de hørt dem, blev den største af dem kasseret, og en ny maatte bestilles. Nu har vi omsider faaet dem alle. Og Nytårsaften slog de for første Gang ...

At det virkelig er lykkedes at træffe det gamle danske Folkevisepræg, vil De allerbedst se af den Melodi, jeg for Spøg har nedskrevet her til en gammel kendt Folkeviser over Temaet fra Raadhusklokkerne. Jeg er vis paa, at selv det sikreste Øre skal have vanskeligt ved at opdage, at det er en "uægte Folkeviser". Hr. Laub satte sig til Flygelet og spillede den.

(Journ.): "Kunde De ikke have Lyst til at forære *Hver 8 Dag's* Læsere den?"

(Laub): "Med Glæde"

(Journ.): "Hvorfor valgte De nu ikke at lade Klokkerne spille en hel, afsluttet Melodi?"

(Laub): "Der kan – med 4 Klokker – ikke være Tale om at give et virkeligt Klokkespil med Melodier. Meningen er kun at give et "Slagspil" i Lighed med, hvad man kan høre paa gammeldags Stueure, og hvad der findes i flere engelske Kirker – en "Tonen" kan jo derfor godt have musikalsk Særpræge og Værd. Og det er det, jeg haaber Raadhusklokkerne har"

Vi bekræftede dette, lykønskede til det gode Resultat og tog Afsked. – I Døren tilføjede Organisten smilende: (Laub) "Og husk saa at sige, at de fire Noder i Kvarterslaget: h-a-g-e ikke er valgte som en fin opmærksomhed mod Finansministeren. Thi Hage var slet ikke Minister den Gang! Farvel!"⁶

I tilknytning til denne "friske" samtale gengives på forsiden af det pågældende nummer af *Hver 8 Dag* Noderne til Raadhusklokkernes melodier og til den i artiklen nævnte folkevisesudsættelse af Laub. Da jeg selv fornylig – adspurgt af en udenlandsk besøgende – var i tvivl om det metriske forløb i "vægterversets" tonegang, forestiller jeg mig, at andre heller ikke er helt på det rene med

6. Christopher Hage (1848-1930) var Finansminister i det første Venstreministerium under J. C. Christensen 1901-1903.

HVER 8 DAG

Nr. 17. Den 24. Januar. 1904.

Raadhusklokke-Klang.

(Se omstaaende Tekst).

1^{ste} Kvarterslag: 

2^{det} Kvarterslag: 

3^{dje} Kvarterslag: 

Fuldslag: 

„Vægtersang“ (Kl. 12 og 6). 

o. s. v.

Folkevisen gjort over Raadhusklokkerne (Fuldslag).

Th. L.

Allegretto. *KOR:* Jeg vo-ver mit Liv. 

SOLO: Den Her - ru sat' sig i Fje - derham. Jeg vo - ver mit Liv. *SOLO:* Saa 

poco rit.
Jeg vo-ver mit Liv. 

KOR: Jeg vo-ver mit Liv for en Jom - fru. 

flej han o-ver til Jom-fruens Land. mit Liv for en Jom fru. 

ritard.
Jeg vo-ver mit Liv for en Jom - fru. 

“betoningerne” og “takten” i melodien, hvorfor der her bringes nodesiden fra *Hver 8 Dag* med de originale versioner samt Laubs lille musikalske folkevisespøg.

Som det fremgår af Lange-Müllers brev, blev dennes forslag til vægterversets melodi som helhed fastholdt i den endelige meget smukke og – bogstavelig talt – helstøbte form. Laub strøg – som vi kan se det i brevet – en enkelt tone ved overgangen fra tredje til fjerde linje, og i anden linje blev den første halvnode i Lange-Müllers forslag siden opdelt i to slag.⁷

Af korrespondancen mellem Laub og Lange-Müller er i øvrigt bevaret tre breve fra 1890: fra Laub d. 16. 5. med svar fra L-M d. 30. 5. og gensvar fra Laub d. 25. 6. De handler mest om mulighederne for at skaffe en forlægger til Laubs samling af *10 danske Folkeviser for blandet Kor*, som udkom i samme år hos Wilhelm Hansen. Jeg finder dem ikke værd at trykke, selvom de i visse passager

7. Rådhusklokkerne gav hurtigt genklang i datidens musikalske og poetiske udfoldelser. Allerede i 1904, kort efter klokkespillets indvielse, udkom de første kompositioner, der byggede på klokkernes tonegange: *Christian Geislers* “En Sang for Een Syngestemme ... digtet og komponeret Over Tonerne i Raadhus-Klokke-Spillet Udi Kiøbenhavn (Wilhelm Hansen) og *Julius Bechgaards* “Raadhus Klokkerne. Meditation for Piano” (Nordisk Musikforlag). I den lettere genre og formentlig fra samme tid er *Olfert Jespersens* “Klokkevals” (Hver 8. Dags Forlag) samt en typisk københavnerwise af *Harding Sonne* med tekst af *Carl Arctander*, der tolker borgerskabets vrede over klokkernes larmen ved nattetid: “Aah, Klokker, saa stands dog en Gang med Eders utaaelig skurrende klang, man faar snart ej Søvn mer for lutter Ding-Dang, og sove det vil vi Dannevang!” – Først i 1913 blev Rådhusurets klokker sat ud af drift om natten, d.v.s. fra kl. 24 til kl. 6 (idag kl. 8). De blev dermed en slags vækkeur, hvilket kom til udtryk i en “Klokke-Foxtrot – Byens Melodi” af *Henrik Clausen* med tekst af *Ludvig Brandstrup* (Wilhelm Hansen 1922): “Alt er saa tyst, saa bli’r det lyst, Solen staar op paa ny, saa bli’r det Dag, Klokkernes Slag vækker den store By ... etc”.

Musikforlægger, dr. phil. h.c. Dan Fog har venligst forsynet mig med dette lille udvalg af Rådhusklokke-kompositioner, som formentlig kan suppleres med flere andre, i hvilke “byens melodi” i tidens løb har dannet grundlag for parafraseringer. For mit eget vedkommende mindes jeg i denne sammenhæng fra min grønne ungdom opførelsen af *Bernhard Christensens* og *Sven Møller Christensens* jazzatorium “De 24 Timer” (Skandinavisk Musikforlag 1934), der slutter med den stemningsfulde “blues”, “Det store Ur”, over klokkernes pentatone melodi – en musikalsk miniature af fineste karat!

kan give et nærbillede af personkredsen i det københavnske musikliv, af de forskellige fløje og institutioner og af de to komponisters – navnlig Laubs! – sym- og antipatier. Heller ikke to bevarede korte breve fra Lange-Müller til Laub, hhv. af 10. 3. 1920 og 14. 12. 1925 behøver at gengives in extenso. I det førstnævnte takker Lange-Müller for tilsendelsen af den just udgivne bog *Musik og Kirke*, hvormed han lykønsker Laub i varme ord: “Dette er meget bedre end den Doktordisputats, som jeg altid har syntes De skulde skrive! Det kommer videre ud og er lettere for Folk at tilægne sig; der *trænges* til et saadant Værk, og De er den Eneste, som kunde udføre det...”.

Det andet af de nævnte breve er skrevet et par uger efter at Lange-Müller (den 1. dec. 1925) var blevet fejret i stor stil i anledning af sin 75-års dag. Komponisten takker heri for brev fra Laub og tilføjer resigneret: “Ja, jeg har snart i 20 Aar siddet hen med Hænderne i Skjødets, men De kæmper endnu mandeligt for Deres Sag, og kan see en Flok voxte op bag Dem, som vil føre den videre. “Glück auf” med det sidste Stykke. – Jeg vil være *meget* glad for et besøg af Dem, men jeg er endnu saa medtaget efter det (nød-tvungne) Jubilæum, at jeg vil bede Dem vente til Jul eller Nyt-aar”.

Hvorvidt besøget blev til noget, vides ikke. Lange Müller døde den 26. februar 1926, og knap et år efter, den 4. februar 1927, gik også Laub bort – endnu ikke fyldt 75. Begge hørte de til blandt tidens store i dansk musik, omend de i deres kunst fulgte vidt forskellige veje og satte sig spor på forskellige felter. At deres forhold dette til trods var båret af gensidig respekt og sympati, giver de fremlagte breve et levende indtryk af. Eller var det måske netop, *fordi* de to jævnaldrende komponisters virkefelter lå så langt fra hinanden, at de øjensynligt kunne føre en så god og frugtbar og venskabelig indbyrdes samtale?

Bach, Laub og kirkemusikken

Af Peter Thyssen

I sine kirkemusikalske skrifter lagde Laub aldrig fingrene imellem, når han angreb de former for kirkemusik, der faldt uden for, hvad han selv forstod ved ægte gudstjenestemusik. Det gælder naturligvis først og fremmest kritikken af den romantiske kirkemusik, men også store dele af den før-romantiske kirkemusik måtte Laub frakende en egentlig værdi som gudstjenestemusik. Heller ikke en så markant kirkemusikhistorisk skikkelse som J. S. Bach blev sparet for Laubs kritik.

Når hertil så kommer kritikken af Wagner og Carl Nielsen, kan man vel dårligt gøre sig mere upopulær i det musikalske selskab. Og Laubs kompromisløse fremfærd overfor disse komponister og kirkemusikalske retninger har utvivlsomt også bidraget til, fra starten af at stille “den laubske sag” i et uheldigt lys som udtryk for kirkemusikalsk purisme og personlige musikalske præferencer.

Det kan derfor være på sin plads at spørge, hvor langt der kan siges at være sagligt belæg for Laubs kritik af datidens og fortidens kirkemusik. I det efterfølgende skal der fokuseres på Laubs kritiske holdning til *Bach* som kirkekomponist, idet der her er tale om en kritik, der i dag formentlig forekommer som den umiddelbart vanskeligst forståelige af Laubs kritisk-polemiske ytringer – ikke mindst på baggrund af den stadig stigende opmærksomhed, Bachs kirkemusik har nydt i dette århundrede.

Først vil der blive foretaget et gensyn med Laubs kritik af Bach, som den kendes fra hans to bøger om kirkemusikken, *Om kirkesangen* (1887) og *Musik og kirke* (1920). Som udgangspunkt for en nærmere vurdering af denne kritik, skal Bachs kirkemusik og hans kirkemusikalske virksomhed dernæst belyses i dens historiske kontekst, herunder også spørgsmålet om kirkemusikkens “teatral-

ske” aspekt. I forlængelse af dette vil Laubs Bach-kritik afslutningsvis blive diskuteret.

Der er hermed lagt op til en revurdering af Laubs syn på Bach i et *historisk* perspektiv. En sådan overvejelse kunne endvidere tænkes at være af betydning for den mere generelle problemstilling, der består i spørgsmålet om, hvilke konsekvenser, den historiske udvikling har for bestemmelsen af, hvad kirkemusik er.

I. Laubs kritik af Bach som kirkekomponist

Allerede i sin første afhandling om kirkemusikken, *Om kirkesangen*, formulerer Laub klart og utvetydigt sin kritik af Bach som kirkekomponist. Bach omtales i forbindelse med de øvrige tyske barokkomponister i Tyskland (Keiser, Telemann, Mattheson), idet Laub her finder anledning til at fremhæve Bach overfor disse:

Bachs kirkemusik, som hører til samme retning som ovenomtalte, står uhyre højt over den ved sin dybde, alvor og renhed, og ved sin vægtige stil. Hans oratorier har i reglen beholdt den evangeliske fortælling uforvansket men med indblanding af lyriske betragtninger. Kirkemelodierne både simpelt harmoniserede og kunstfuldt udarbejdede spiller en stor rolle i hans kompositioner, hvilket er så meget mærkeligere, som de ellers på den tid forsømt og foragtedes, ja endogså af Mattheson, Tysklands førende kritiker, kaldtes en “maladie der melodie”.¹

Denne fremhævelse af Bach skal som sagt ses i relation til hans samtidige komponister; de fortrin, Bach må tilkendes fremfor disse, ændrer for Laub ikke noget ved, at Bach dybest set arbejder ud fra musikalsk-kompositoriske målsætninger, der “strider mod kirkemusikkens væsen”:

1. *Om kirkesangen*, København 1887, s. 41.

Alligevel kan man kun i uegentlig forstand kalde Bachs musik kirkemusik, skønt den er skreven til brug ved gudstjenesten. En kirkekomponist har den opgave at frembringe toner, der kan bære menighedens bekendelse, bønner, tak og lovprisning, ikke den i toner at give en fremstilling af den smærte eller glæde, der kan fylde den enkelte kristen. At anledningen til denne smerte eller glæde er af religiøs natur, kan ikke i noget væsentligt skille denne musik fra den verdslige; de går jo begge ud på det samme: at *gøre sindets rørelser til genstand for kunstnerisk behandling*, og et sådant formål strider mod kirkemusikens væsen. Bachs kompositioner har aldeles tydeligt dette formål, og dertil kommer, at de fleste af dem på grund af deres mangel på folkelig simpelhed kun kan forstås af musikalsk dannede tilhørere. (smst.)

Problemet er altså, at Bachs kirkemusik – fremfor at være svar på forkyndelsen – selv vil være en art forkyndelse. Som den musikalske interpretation af de bibelske tekster stiller musikken sig mere på linie med prædikenen end med menighedens lovsang. Hertil kommer, at Bachs kirkemusik i grunden er mere ‘verdslig’ end ‘kirkelig’, for så vidt som den har de samme mål og midler som datidens opera- og dramamusik, nemlig at sætte sindet i bevægelse ved hjælp af musikalske affektudtryk. Hvad der adskiller den kirkelige barokmusik fra den verdslige, er da alene den kirkelige *tekst*, musikken her låner stemme til, og hvis affektindhold det er musikens opgave at fremstille i toner. Og der kan naturligvis ikke være nogen *musikalsk* forskel på den *smerte*, der forekommer i en græsk tragedie eller i en gammeltestamentlig klagesalme, eller den *glæde*, der omtales i en opera-libretto eller i et søndags-evangelium.

Trods teksternes kristelige indhold, er det således den helt igennem verdslige form (operamusikkens dramatiske og patetiske udtryk), der er altdominerende i Bachs kirkemusik, hvorfor den ifølge Laub ikke kan betegnes som gudstjenestemusik i streng forstand, men må opfattes på linie med andre former for “religiøs litteratur”:

Det opbyggelige indtryk, man kan få ved hans musik, er derfor af samme art, som det, man får ved læsningen af digterværker med religiøse æmner og religiøs grundtone. Det vilde dog imidlertid næppe falde nogen ind at lade én eller anden kristelig tragedie oplæse ved gudstjenesten. (smst. s. 41-42)

Her er det vigtigt at understrege, at dette for Laub ikke indebærer nogen nedskrivning af Bachs musik som sådan.² Det handler hos Laub alene om, hvordan Bach skal vurderes som *kirkekomponist*:

Det ovenfor sagte kan ikke forringe Bachs kolossale *musikalske* betydning, men kirkekomponist i ordets egentlige forstand som Palestrina eller Eccard er han ikke. (smst. s. 42)

Tredive år senere, i *Musik og kirke*, gentager Laub det samme standpunkt. Også her omtales Bach i forbindelse med gennemgangen af den barokke kirkemusik, der udsættes for en endnu skarpere kritik end det var tilfældet i Laubs første bog. Efter en sarkastisk omtale af barokkens kirkelige poesi, samt en påpejning af misforholdet mellem poetisk og musikalsk kvalitet i datidens kirkemusik, hedder det om Bach:

Det er en meget udbredt anskuelse, vist den almindeligste, at *Bachs* kirkekompositioner er højdepunktet af al kirkemusik. Efter hvad der her er udviklet vil det forstås, at jeg ikke kan dele denne anskuelse. Lad os se på et af hans største og bedste arbejder, Matthæuspassionen. Der er her slet ikke tale om, som i virkelig kirkemusik, at lægge tone til menighedens frembærelse af kirkeordene; her rækkes tilhørerne et kunst-

2. Jf. *Musik og kirke*, s. 112-13: "Der er ingen rangforordning i musik som sætter kirkemusik over den ikkekirkelige. Den musik som giver os det fyldigste udtryk for hvad der duer i menneskelivet, fremsat i klassisk form, – d.v.s. i fast, blivende form der kan stå gennem tiderne, og hvor intet går til spilde, men alt tjæner helheden, – den musik er den bedste, hvadenten den er kirkelig eller ikke".

værk til beskuelse, et rigt udfoldet sjæleliv fremstilles her til betragtning. En af de allerstørste har her vist hvordan han, dybt grebet af lidelseshistorien, med en inderlighed i troen der lyser frem af hver linie, har formået at føle med, leve med alle de "handlende" og alle de "betragtede" personer; ud af denne samleven har han så, med sin næsten ufattelig store kunstteknik, skabt et billede – man kunde måske sige af "lidelseshistoriens sjæleliv", et billede der står fast, urokket gennem tiderne, – klassisk i sin storhed og højhed. Dette uforlignelige religiøse drama rækker han os, og vi, vi modtager det med den hånd der kan modtage det, med vor æstetiske sans, vor musiksans. Og jo mere udviklet denne sans er, desmere inderlig kan vor modtagelse blive, mens det dog må siges at værkets storhed gør at alle de mindre udviklede altid kan have glæde af det.³

Hvad der for Laub udelukker Bachs Matthæus-passion fra at være gudstjenestemusik er stadigvæk, at musikken her ikke tjener til at frembære menighedens egne ord i gudstjenesten, men at den derimod taler til menigheden som til et publikum. For Laub bliver Matthæus-passionen derfor snarere at betragte som et "religiøst musikdrama"; et storlået musikalsk kunstværk, der på uovertruffen vis afmaler "lidelseshistoriens sjæleliv" i musikalsk-æstetisk form.

Men hvad har dette med gudstjeneste at gøre? At en sådan modtagen af værdier kan have stor menneskelig, ja religiøs betydning, måske ikke mindst gennem den tak den får os til at bringe alle gode gavers giver, – at det æstetiske, ikke mindst som her knyttet sammen med det religiøse, kan virke med til sjælsrensning, – alt dette behøver jeg ikke at gentage. At glæde os over kunst, selv den ædlest, er nu engang ikke vor opgave ved gudstjenesten; gudstjenesten er nemlig kun dér,

3. *Musik og kirke*, København 1920, s. 111-112.

hvor menigheden, idet den samles om de fælles goder, *selv* og i fællesskab, frembærer sin bøn, tak og lovprisning. (smst. s. 112)

Fejlen er kort og godt den, at Matthæus-passionen (både på Bachs egen tid og senere hen) er blevet tænkt som en del af gudstjenesten.⁴ Men høj kunstnerisk kvalitet giver ikke i sig selv licens til brugen af musik i gudstjenesten (heller ikke, når denne musik omhandler “religiøse æmner”). For Laub er og bliver Bachs kirke-*kunstmusik* – forstået på den måde, at det er den musikalsk-kunstneriske dimension, der først og fremmest påkalder sig opmærksomheden i Bachs kirkelige værker. Det er der i sig selv intetsomhelst mistænkeligt ved. Men inden for den gudstjenstlige sammenhæng rummer denne interesse for det musikalsk-æstetiske en overhængende fare for at bortlede opmærksomheden fra, hvad der er det egentlige i gudstjenesten, nemlig menighedens svar på evangeliets forkyndelse gennem bøn og lovsang. Det “kirkelige musikdrama” synes her at komme i en identitets-krise; som musik har det sit naturlige tilknytningspunkt til lovsangen; som episk drama knytter det sig alligevel tættere til forkyndelsen.⁵

At Laub således når frem til at måtte anse barokkens og dermed også Bachs kirkekompositioner som en misforståelse i gudstjenestemusikalsk henseende, brynder ikke mindst i hans opfattelse af, hvordan datidens kirkekomponister gik til værks.

For Laub er Bachs kirke-*musikalske* opus først og sidst et udtryk for Bachs dybt personlige indlevelse i frelseshistoriens begivenhe-

4. “Det eneste man kunde indvende mod Bach er at han selv har tænkt sine værker som gudstjenestemusik. Men i virkeligheden forringer det dem ikke, de bliver jo ikke mindre gribende af den grund. Vi har før set store mænd der på enkelte punkter var bundne af deres tid uden at det skadede deres frembringelser”, *Musik og kirke*, s. 113.

5. Jf. *Om kirkesangen*, s. 34: “Der er forøvrigt det uheldige ved denne slags musik [det 17. århundredes kirkekantate], at den på en vis bliver en konkurrent til præstens prædiken, idet den søger at virke på den enkelte i menigheden gennem udlægning af skriften”.

der. På den baggrund bliver Matthæus-passionen dybest set at opfatte som den musikalske fremstilling af, hvordan lidelseshistorien har "grebet" ham personligt. Tilhørerne ("menigheden") bliver her tilskuere til, hvordan Bach har formået at omsætte sine højst subjektive erfaringer til musikalsk kunst – man kunne nærmest betegne det som et *vidnesbyrd, omsat i musik*. Og som det hører sig til ved aflæggelsen af personlige vidnesbyrd, skal i denne fortolkning også Bachs grebethed af frelseshistorien tjene som eksempel til efterfølgelse for andre – her altså via musikkens æstetiske virkekraft (i modsætning til senere tiders missionariske vidnesbyrd, der bæres af den talendes personlige patos og karisma).

Den angiveligt subjektive fremgangsmåde hos Bach som kirkekomponist udfolder Laub i en sammenligning mellem Bach og hans store samtidige, Händel, der for Laub står som "*digteren*, der vil en *objektiv* fremstilling", hvorimod

Bach er *musikeren* med det *subjektive* præg (...). Kaster man i tanken et blik henover Bachs storværker, er det man får som hovedindtryk synet af en mand, den store enkelte, den dybt grebne, der ud af sin grebethed danner vældige tonebygninger; det der er æmnet for værkerne, Jesu død, opstandelse, eller hvad det kan være, er altid set med Bachs øjne, hans tåreblændede øjne. De to ting, Bachs inderlighed og hans tone-massers vælde er hovedindtrykket af hans kunst. (smst. s. 116)

På baggrund af en *sådan* fortolkning bliver Laubs kritik af Bach som kirkekomponist forståelig. For Laub fremstår Bach øjensynligt som det romantiske geni; den ensomme kunstner, der følelsemæssigt lader sig gribe af kristendommens grundbegivenheder. Og som komponisten er grebet, skal også tilhørerne gribes. Med Laubs kritik af den romantiske kirkemusik in mente, er det ikke så underligt, at han kan se en direkte linie fra barokkens til romantikkens stemningsskabende kirkemusik. Hvad der på Bachs tid udfoldedes i musikalske kompositioner på højeste niveau, lever videre i romantikkens sentimentaliserende salmemelodi.

Så meget til rekonstruktionen af Laubs kritik af Bachs kirke-musik. Vi vil nu vende blikket mod Bachs egen kirkemusikalske praksis, for derved at få sagen belyst fra en lidt anden side – ikke mindst hvad angår spørgsmålet om det “subjektive” og det “objektive” i Bachs kirkekompositioner.

II. Bach og den “regulerede kirkemusik”

I mere end fyrre år var Bach indehaver af kirkemusikalske embeder. Det gælder hans tid som stadsorganist i Arnstadt og Mühlhausen (1703-1708) og som hoforganist i Weimar (1708-1717), og sidst men ikke mindst hans embedsperiode som Thomaskantor i Leipzig (1723-1750).

På Bachs tid var der i kirkemusikken en klar rangfordeling – alt efter den kunstneriske kompleksitet. Nederst rangerede den enstemmige salmesang og den enkle orgelintonation til gudstjenestens forskellige led (menighedssalmerne og liturgens messelid). Højere stod det friere orgelforspil, herunder de kunstfærdigt udbyggede koralforspil, som Bach især i sin embedstid som organist komponerede; formentlig også til brug i gudstjenesten (f.eks. *Orgelbüchlein*, 1714 ff.). Det næste trin i vokalmusikken var den flerstemmige koral- og motetsang; fortrinsvis værker af ældre dato. Det hører da med til det enestående hos Bach, at han genoptog denne gamle vokalmusikalske kompositionsform med sine *motetter* (BWV 225-230), der formentlig er skrevet til fornemme begravelser i Leipzig.⁶

Men øverst på den kirkemusikalske rangstige stod den *concerte-*

6. I Leipzig var der på Bachs tid fire forskellige begravelses-takster; forskellen bestod især i, hvad der fulgte med af musik. Til den billigste takst hørte kun nogle kordrenge, der sang et par bodssalmer ude ved graven. Ved den dyreste derimod opførtes et flerstemmigt vokalværk i forbindelse med den lig-prædiken, der holdtes i kirken. Bachs motetter (der udelukkende består af bibel- og salmevers) synes at være komponeret til et sådant formål, selvom dette kun er bevidnet for en enkelts vedkommende (BWV 226, 1729).

rende kirkemusik, altså musik for både sangere og instrumenter.⁷ Under stadig indflydelse fra datidens operamusik, vandt denne musikform hastigt frem i 1700-tallets første årtier, og det er da også den koncerterende kirkemusik (kantater, passioner, oratorier), der udgør kronen på værket i Bachs kirkemusikalske univers. I stadig stigende grad var Bach forpligtet på denne form for kirkemusik i sine embeder. Allerede i Arnstadt ønskedes det, at Bach skulle opføre koncerterende musik i gudstjenesten, men disciplinære problemer med de næsten jævnaldrende korister og instrumentalister synes at have hindret dette – i hvertfald melder kilderne om slagsmål mellem Bach og en fagot-spillende student, og i forhøret fra 1706, hvor Bach måtte stå til regnskab for at have opholdt sig fire måneder hos Buxtehude i Lübeck i stedet for de fire uger, han var blevet bevilget, benyttede man lejligheden til også at bebrejde ham, at der “hidindtil slet ikke var blevet musiceret” på grund af hans manglende vilje til at komme overens med studenterne.⁸

Bedre gik det i Mühlhausen, hvor Bach 1707-08 komponerede sine første kantater; heriblandt *Actus tragicus* (BWV 106) og *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4). Da Bach allerede i 1708 fik ansættelse i Weimar, skrev han en underdanig afskedsansøgning til “menighedsrådet” i Mühlhausen, og det er i denne afskedsbegrøning, vi finder hans berømte formulering om en “reguleret kirkemusik”. Bach skriver her til de kirkelige repræsentanter, at det har været hans stadige endemål (*Endzweck*) “at opføre en reguleret kirkemusik til Guds ære, og efter Eders vilje”, og i øvrigt at forbedre den stedlige indretning af kirkemusikken, der ifølge Bach ofte overgås af, hvad der findes i de omkringliggende landsbyer.

7. Således angiver det tyske ord “Kirchen-Music” eller “Kirchen-Musique” altid, at det handler om koncerterende musik. På sine autografe kantate-partiturer nøjedes Bach i regelen med at skrive: *Concerto à x* sangstemmer og instrumenter.

8. Konsistorial-protokollen fra Arnstadt 1705-06, jf. Bach-Dokumente II (udg. af Werner Neumann og Hans-Joachim Schulze, Kassel og Leipzig 1969), nr. 14 og 16.

Men beklageligvis (og det er undskyldningen for at søge væk) har det ikke villet lykkes, og dét på trods af, at han “ikke uden omkostninger” har anskaffet sig en “godt repertoire af de mest ud-søgte kirke-stykker”.⁹ Det har været diskuteret, hvad Bach her forstår ved begrebet “reguleret kirkemusik”.¹⁰ Overordnet kan der tales om tre tolkningsmuligheder af Bachs brug af ordet “reguleret”: 1) i betydningen “regelmæssige opførelser” (Alfred Dürr), 2) i betydningen “reguleret besætning” (Ulrich Siegele), 3) i betydningen “regelret harmoni” (Jan Maegaard). Dürr påberåber sig Bachs senere cykliske kantateopførelser; Siegele henviser til Bachs senere overvejelser om kirkemusikkens besætning i Leipzig, mens Maegaard henholder sig til afskedsansøgningens formuleringer om en musik til “Guds ære” og en “velformet harmoni” (Bach: “*fasonierte harmonie*” og “*wohlzufaßende kirchenmusic*”). Samtlige tre her skitserede betydninger kan give mening; dog forekommer den *kvalitative* betydning, som Maegaard gør sig til talsmand for, mest plausibel i betragtning af den enorme rolle, det regelbundne kom til at spille i Bachs kirkekompositioner. Hvordan Bach i den betydning forstod at “regulere” sin kirkemusik, skal der kort vendes tilbage til.

Først efter i marts 1714 at have fået tildelt “prædikatet af koncertmester”, fik Bach atter lejlighed til at “musicere” i gudstjenesten, idet han herefter månedligt skulle opføre en kantate i slotskirken i Weimar. Fra den periode stammer de såkaldte Weimarkantater (hvoraf godt 20 er bevaret), der er Bachs første eksempler på kirkemusik i den “moderne” operastil (med recitativer, arier og selvstændigt koncerterende instrumenter).

9. “einen guten *apparat* der auserlebensten kirchen Stücken”, Bach-Dokumente I (udg. af Werner Neumann og Hans-Joachim Schulze, Kassel og Leipzig 1963), nr. 1.

10. Se udførligere til denne diskussion Alfred Dürr: *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs* (Leipzig 1952), Wiesbaden 1977, s. 223; Jan Maegaard: “... eine regulirte kirchen music ...”, *Festskrift Jens Peter Larsen*, København 1972, s. 141-159, samt Ulrich Siegele: “Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik”, *Festschrift Georg von Dadelsen*, Neuhausen-Stuttgart 1978, s. 313-351.

Bachs kirkemusikalske hovedindsats falder dog i hans embeds-tid som Thomaskantor i Leipzig, hvor han havde til opgave at opføre en kantate i byens to hovedkirker (St. Thomas og St. Nicolai) hver søn- og helligdag kirkeåret igennem. Fra den tid stammer langt størsteparten af hans henved 200 bevarede kirkekantater, ligesom også passionerne (Johannes, Matthæus og Markus) og Juleoratoriet er blevet til i årene 1723–36. Efter den tid synes Bach i overvejende grad at have genbrugt det foreliggende repertoire af gudstjenestemusik, der lejlighedsvis blev omarbejdet og suppleret med enkelte nye kompositioner. At dette skulle være udtryk for en aftagende interesse for kirkemusikken hos Bach, forekommer ikke sandsynligt. Snarere drejer det sig om, at Bach fra slutningen af 1730'erne – fremfor at skrive nye ting – investerede energien i at få det foreliggende materiale til at fungere bedst muligt inden for de givne rammer (en målsætning, der gentagne gange synes at have voldt problemer).¹¹

Det vigtige er i denne sammenhæng de principper, efter hvilke Bach tilrettelagde sine kirkekompositioner i Leipzig – i hvertfald i de første år (1723–1726). Bach tiltrådte embedet som Thomaskantor 1. søndag e. Trinitatis, og med denne søndag indledte Bach sine “årgange” af kantater til hele kirkeårets søn- og helligdage.¹² Selvom ingen af disse “kantate-årgange” blev ført konsekvent igennem (teksterne er hentet fra indtil flere, og i regelen

11. Bachs udnævnelse til “kongelig polsk og kurfyrstelig sachsisk hof-compositeur” i november 1736 er dog ikke uvæsentlig i denne sammenhæng, idet Bach hermed var forlenet med en titel, der var langt højere end hans tituleringer i Leipzig (“kantor” og “kapelmester”). Med denne hof-titel kunne Bach med andre ord påberåbe sig et højere protektorat end den Leipzigerøvrighed, som han til stadighed var på kant med, men i hvis tjeneste han ikke desto mindre komponerede sin *tyske* kirkemusik. Når Bach efter den tid overvejende skrev kirkemusik med *latinske* tekster, kunne dette også være en afspejling af hans sociale position – idet hoffet i Warszawa/Dresden var katolsk!

12. Til de forskellige årgange, samt spørgsmålet om antallet af disse, se Alfred Dürr: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Mit ihren Texten*, Kassel etc. 1985, 40 ff.

ubekendte tekstforfattere), aftegner der sig alligevel et interessant mønster i selve udgangspunktet.

Således er det et gennemgående princip i årgangen 1723/24, at kantaten indledes med et vers fra en gammeltestamentlig salme (som en art "introitus"), udsat for kor og orkester. På *1. søndag e. Trin.* (Luk. 16,19-31; *Lazarus og den rige mand*) er teksten til indledningskoret Salme 22,27: "De ydmyge skal spise og mættes; hvo Herren søger, skal prise ham; deres hjerte leve for evigt" (BWV 75,1). *2. søndag e. Trin.* (Luk. 14,16-24; *Det store festmåltid*) begynder med Salme 19,2,4: "Himlen forkynder Guds ære, hvælvingen kundgør hans hænders værk..." (BWV 76,1). Videre på *8. søndag e. Trin.* (Matt. 7,15-23; *Træet skal kendes på dets frugter*) indledes kantaten med Salme 139,23: "Ransag mig, Gud, og kend mit hjerte, prøv mig og kend mine tanker" (BWV 136,1). *9. søndag e. Trin.* (Luk. 16,1-9; *Den utro godsforvalter*) finder vi i åbningskoret Salme 143,2: "Herre, gå ikke i rette med din tjener, thi for dig er ingen, som lever, retfærdig" (BWV 105,1), og *10. søndag e. Trin.* (Luk. 19,41-48; *Jerusalems undergang*) Klagesangene 1,12: "Se, om der gives en smerte som den, der er tilføjet mig..." (BWV 46,1). På *12. søndag e. Trin.* (Mark. 7,31-37; *Helbredelsen af en døvstum*) er indledningskoret Salme 103,2: "Min sjæl, lov Herren, og glem ikke hans velgerninger" (BWV 69a,1), og på *14. søndag e. Trin.* (Luk. 17,11-19; *Helbredelsen af ti spedalske*) Salme 38,4: "Intet er sundt på min krop for din vredes skyld, intet uskadt i mine ledemod for mine synders skyld" (BWV 25,1). *17. søndag e. Trin.* (Luk. 14,1-11; *Helbredelse på sabbaten*) har til indledning fået Salme 29,2: "Giv Herren hans navns ære; tilbed Herren i helligt skrud" (BWV 148,1). Længere fremme i kirkeåret indledes kantaten til *Nytårsdag* (Luk. 2,21) med Salme 149,1: "Syng Herren en ny sang..." (BWV 190,1). Denne brug af gammeltestamentlige salme-vers i indledningskorene afrundes med Johannes-passionen (1. opførelsen) *Langfredag* 1724, hvor åbningskorets tekst er hentet fra Salme 8,2: "Herre, vor Herre, hvor herligt er dit navn på den vide jord" (BWV 245,1).

Selvom der kun er tale om en halv snes eksempler på brugen af GT-salmer i indledningskorene fra Bachs første kantate-årgang

(der endvidere rummer en række indledningssatser med andre bibelcitater), så er dette tilstrækkeligt til at afspejle en overordnet idé, nemlig fortsættelsen af den kristne kirkes traditionelle brug af Davidssalmerne, men nu inden for rammerne af den "moderne" kirkelige kunstmusik.

Denne idé bliver på en interessant måde ført videre i Bachs 2. kantate-årgang (1724/25), den såkaldte "koralkantate-årgang", der med sine 50 kantater er den mest komplette af Bachs kantate-årgange. Her er det nu en tysk menighedssalme, der ligger til grund for kantaten, således at indgangssatsen består af salmens første strofe (udsat for kor og orkester), mens kantaten afsluttes af salmens sidste strofe (som firstemmig koral, hvor instrumenterne følger sangstemmerne). De mellemliggende strofer er da mere eller mindre frit omarbejdet til recitativer og arier. Også her kan der tales om videreførelsen af en gammel tradition, idet Bach i koralkantaternes indledningskor følger princippet fra den ældre koralbearbejdelse: gengivelse af melodien ("cantus firmus") i lange noteværdier, oftest i sopranen, mens de øvrige stemmer med større eller mindre frihed forbereder og imiterer melodistemmen. Det nye består da i, at det hele er flettet ind i en barok orkestersats, der i hvert enkelt tilfælde får sit grundpræg ud fra korals tekstlige og melodiske motiver.

Bachs koralkantater er overvejende komponeret over klassiske salmer fra den lutherske tradition. Som eksempler herpå kan nævnes *Hvo ikkun lader Herren råde* (5. s. e. Trin., BWV 93); *Guds Søn kom ned fra Himmerig* (6. s. e. Trin., BWV 9); *Lover den Herre* (12. s. e. Trin., BWV 137); *Af dybsens nød* (21. s. e. Trin., BWV 38); *Vor Gud, han er så fast en borg* (Reformationsfest, BWV 80); *Sions vægter hæver røsten* (27. s. e. Trin., BWV 140), *Lovet være du, Jesus Krist* (Juledag, BWV 91) og *Behold os, Herre, ved dit ord* (Sexagesima, BWV 126). Og for at fuldende mønstret fra koralkantaterne, skiftede Bach ved 2. opførelsen af Johannes-passionen i 1725 det oprindelige åbningskor ud med koralsatsen *O Mensch, bewein dein Sünde groß*, der siden blev til slutningskoralen i Matthæus-passionens 1. del.

Dette blot som en illustration af Bachs brug af *salmen* som “regulerende princip” i de to første kantate-årgange fra Leipzig. De gammeltestamentlige Davidssalmer, som 1. årgang indledes med, kommer da i sammenhængen til at fremstå som forbilledet for den kristne kirkes salmer, og i særdeleshed de lutherske salmer, der behandles i 2. årgang.

Ved siden af den vigtige dimension, salmerne udgør i Bachs kirkekantater, kommer brugen af bibelsteder, samt de friere poetiske indslag, som de findes i form af recitativer og arier. Disse poetiske satser (der hos Bach oftest, men ikke altid, er udsat for solostemmer) kan for en umiddelbar betragtning virke både svulstige og sødladne i deres barok-digteriske udtryksformer, og af højst middelmådig kvalitet i både teologisk og poetisk henseende. En dyberegående undersøgelse giver imidlertid et andet billede af Bachs arie-tekster; de er ofte overordentlig økonomiske i deres sprogbrug, og de befinder sig under alle omstændigheder et pænt stykke over datidens digteriske gennemsnit – selvom de langt fra allesammen kunne være skrevet af Brorson!

Nok så vigtigt er arie-satsernes teologiske indhold. Også her har den nærmere undersøgelse vist, at der i virkeligheden er tale om en særdeles gennearbejdet behandling af teologiske temaer i tilknytning til søndagens evangelie-perikope.¹³ Bachs arie-tekster er dybest set at opfatte som poetiske prædikener i miniature-form, hvilket ikke mindst deres talrige forbindelser til datidens andagts- og opbyggelseslitteratur vidner om.

Et åbenlyst eksempel på den tætte forbindelse mellem prædiken og kantate på Bachs tid finder vi hos præsten og digteren, Erdmann Neumeister (1671-1756), der blev grundlæggeren af 1700-tallets “moderne” kirkekantate med recitativer og arier. Neumeister, der var præst i Weißenfels og Hamburg, digtede i tiden

13. Det i 1976 af Walter Blankenburg grundlagte *Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung* har således ikke mindst haft til opgave at afdekke de teologiske aspekter i Bachs kirketekster. For en nærmere oversigt over selskabets publikationer m.v., se *Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, Bulletin 5*, Heidelberg 1995, s. 233 ff.

1700-1750 en lang række kantater (“Kirchenandachten”), hvoraf også Bach satte enkelte i musik. I forordet til den første samling fra 1704, fortæller Neumeister om baggrunden for tilblivelsen af hans kantatepoesi:

Wenn die ordentliche Amts-Arbeit des Sonntags verrichtet, versuchte ich das Vornehmste dessen, was in der Predigt abgehandelt worden, zu meiner Privat-Andacht in eine gebundene Rede zu setzen, und mit solcher angenehmen Sin-nenbemühung den durch Predigen ermüdeten Leib wieder zu erquickten.

(“Når søndagens ordinære embedsarbejde var forrettet, forsøgte jeg til min private andagt at omsætte det ypperste af, hvad der var blevet behandlet i prædikenen, i bunden tale [dvs. i poesi], og med en sådan behagelig sindsanstrengelse at opvikke det af at prædike trættede legeme.”)

Neumeister gør her rede for et helt klassisk “kirkepoetisk program”, nemlig at det “ypperste” i en prædiken bliver sammenfattet i vers og poesi (NB. forholdet mellem prædiken og salme hos Grundtvig!). Således har også Bachs kantate-tekster deres – direkte eller indirekte – forlæg i datidens prædikenlitteratur. Det er tekster, der alle er dybt forankret i den lutherske ortodoksis fromheds-praksis.¹⁴

På den måde bliver Bachs kantater, passioner og oratorier i grunden at betragte som en række *musikalske prædikener* – fremført i gudstjenesten efter evangelielæsningen fra alteret som en musikalsk parallel til prædikenen efter evangelielæsningen fra prædikestolen.

Men i og med, at Bachs kirkekantater også rummer den anden

14. Jf. til eksempel Renate Steigers påvisning af, at teksten til *Actus tragicus* synes afhængig af en datidig bønnebog, Johann Olearius' *Christliche Bet-Schule* fra 1668; R. Steiger: *Actus tragicus und ars moriendi. Bachs Textvorlage für die Kantate "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (BWV 106)*, Musik und Kirche 1989/1, s. 11-23.

gudstjenstlige hovedkategori, nemlig *svaret* på forkyndelsen i form af salmer og lovsang, kunne man egentlig sige, at Bachs kirkekompositioner afspejler hele det gudstjenstlige forløb – fra introitus (indgangskor) over skriftlæsning og prædiken (recitativer og arier) til udgangssalme (slutningskoral).

Bachs kirkekantater kunne da nærmest karakteriseres som *opførelsen af en gudstjeneste midt i gudstjenesten*; en bestemmelse, der er i pagt med den barokke repræsentations-kultur, hvor alt får tildelt en 'kunstig' eller 'scenisk' fremstillingsform (ligefra den geometriske havekunst til systematiseringen af de menneskelige affekter i kataloger og teatre). Således også gudstjenesten; det er ikke tilstrækkeligt med gennemførelsen af et traditionelt gudstjenstligt forløb – det skal ydermere have en musikalsk-dramatisk opførelse, en "æstetisk fordobling", hvori de traditionelle gudstjenstlige led afspejler sig. I denne "musikalsk iscenesatte gudstjeneste" midt i gudstjenesten kan menigheden da opleve de gudstjenstlige elementer i æstetisk forklaret form.¹⁵

Hermed er der antydnet et væsentligt aspekt af Bachs kirkelige koncertmusik, nemlig spørgsmålet om "det teatraliske" i kirkemusikken; et spørgsmål, der ikke blot diskuteredes i Bachs samtid, men som også blev af betydning for eftertidens vurdering – herunder ikke mindst Thomas Laubs. Dette spørgsmål skal kort belyses i det følgende.

III. Den teatraliske kirkemusik

Da Bach efter en række besværligheder omsider blev valgt til Thomaskantor i Leipzig, knyttede en af byens borgmestre bl.a.

15. Dem, hvem opførelsen af "die Music" ikke var til opbyggelse, anbefalede man i stedet at læse nogle bønner; bønnebogs-afsnitene i datidens salmebøger indeholder således bønner med overskrifter som: "bønner under sangen", "bønner under musikken", "bønner under altergangen" osv. Og kirkernes indretning med lukkede kirkestole ("loger") i indtil flere etager muliggjorde, at man let kunne trække sig tilbage for sig selv. Det eneste led i gudstjenesten, hvortil der *ikke* var anført private bønner som alternativ mulighed, var – prædikenen!

følgende bemærkning til sin stemmeafgivelse: “er hätte solche Compositiones zu machen, die nicht theatralisch wären”.¹⁶ Og i den endelige ansættelseskontrakt (§ 7) pålagdes Bach

Zu Beyhaltung guter Ordnung in denen Kirchen die Music dergestalt einrichten, daß sie nicht zulang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere.

(“Til bevaring af god orden i kirkerne at indrette *musikken* på en sådan måde, at den ikke varer for længe, og tillige er af en sådan beskaffenhed, at den ikke virker opera-agtig, men langt snarere opmuntrer tilhørerne til andagt.”)¹⁷

Her kan det være på sin plads at nævne, at blandt de mange beskyldninger, der i de følgende 27 år rettedes mod Bachs embeds-udøvelse (forsømmelse af Thomasskolens sangundervisning, manglende disciplin blandt koristerne osv.), fandt man tilsyneladende ikke anledning til at anklage ham for at opføre “teatralsk” eller “opera-agtig” musik i gudstjenesten. I betragtning af den musikalske dramatik, der kendetegner store dele af Bachs kirke-musik, kan dette kun betyde, at man havde en meget bred margin for, hvad der kunne tolereres som gudstjenstlig musik.¹⁸ På den anden side foreligger der heller ingen vidnesbyrd om, at folk i bredt

16. “han havde at gøre sådanne kompositioner, der ikke var teatralske” (byråds-protokollen i Leipzig, 22. april 1723), Bach-Dokumente II, 129. – Til de komplicerede forhold omkring Bachs ansættelse som Thomaskantor i Leipzig, se i øvrigt Ulrich Siegele: *Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit*, Bach-Jahrbuch 1983, 1984 og 1986.

17. Bach-Dokumente I, nr. 92.

18. Inden for datidens musikalske stilbegreber skelnede man således mellem en “almen-dramatisk musikstil” (*stylus theatralis communis*) og en “luksuriøs-dramatisk musikstil” (*stylus theatralis luxurians*), hvor sidstnævnte hørte hjemme i den verdslige opera, mens den mere moderate stil lod sig bruge i kirken.

mål blev “opmuntret til andagt” af Bachs musik. Det synes alt i alt som om, at Bachs kirkemusik er blevet opfattet som passende – og derfor ikke har givet anledning til hverken positive eller negative kommentarer.¹⁹

Af væsentlig betydning er også den almene legitimering og begrundelse, den dramatiske (“teatraliske”) kirkemusik fandt i samtiden. Til belysning af dette kan der kort henvises til en bog, som den navnkundige musikkritiker, Johann Mattheson, i 1728 udgav med den barokke titel, *Der musicalische Patriot*, der i “Treogfyrre Betragtninger” omhandler en lang række musikalske emner, herunder også spørgsmålet om “det teatraliske” i kirkemusikken.

I bogens “Trettende Betragtning” imødegår Mattheson de af hans samtidige, der bruger ordet “teatralisk” som et *skældsord* – under henvisning til den bredere og oprindeligere betydning af ordet som “fremstilling” og “repræsentation” af en højere orden og enhed. Det gælder for Mattheson, at alle videnskaber og kunstarter (matematik, astronomi, filosofi, psykologi, teologi, musik osv.) har deres udspring i et metafysisk enhedsbegreb, hvilket også gælder for kirkemusikken:

Kirchen-Music, und andere rechtschaffene, harmonische Verrichtungen sind alle miteinander einerley Ursprungs, einerley Wesens, einerley Geschlechts...

(“Kirkemusik, og andre retskafne, harmoniske indretninger er alle af en og samme oprindelse, et og samme væsen, en og samme art...”)²⁰

19. Det angreb, musikkritikeren i Hamburg, J. A. Scheibe rettede mod Bachs musik i slutningen af 1730'erne, hører hjemme i en anden sammenhæng (se endvidere den følgende artikel om Bachs Clavier-Übung III).

20. *Der musicalische Patriot, welcher seine gründliche Betrachtungen über Geist- und Weltl. Harmonien, samt dem, was durchgehends davon abhänget, in angenehmer Abwechselung zu solchem Ende mittheilet, daß Gottes Ehre, das gemeine Beste, und eines jeden Lesers besondere Erbauung dadurch befördert werde. Ans Licht gestellet von Mattheson, Hamburg 1728 (reprint Leipzig 1975), s. 105.*

Dette ene og samme væsen er naturligvis Gud, hvorfor også den harmonisk indrettede ("regulerede"?) kirkemusik fungerer som en afspejling af den guddommelige orden. Det "teatraliske" i kirkemusikken tjener da det dobbelte formål: at fremvise et teologisk indhold og at fremkalde de hertil hørende affekter hos tilhørerne.

Mattheson påberåber sig i den forbindelse de gamle grækere, hos hvem musikken oprindeligt var af "teatralisk" (fremstillende) karakter, nemlig med henblik på gudsdyrkelsen og undervisningen:

Beim Plutarcho meldet Soterichus gar deutlich, daß die alten Griechen zu erst überall keine solche Music gekannt, die eigentlich zum Schau-Platz wäre gemacht worden; (denn es war noch keiner vorhanden) sondern sie hätten NB. *die ganze Wissenschaft derselben*, einfolglich auch den dramatischen Styl, welchen hernach das Theatrum angenommen wurde, zum Gottes-Dienst und zum Unterricht junger Leute angewandt. Daraus sehen wir ja klärlich, daß die theatralische Musikstil selbst ihren Ursprung aus dem Gottes-Dienst hat. Es muß aber alles wieder dahin, wo es herkommen ist. Ergo muß auch die theatralische Music wieder zu ihrem Ursprunge kehren, und GOtt zu Ehren gebraucht werden.

("Hos Plutark meddeler Soterikus helt tydeligt, at de gamle grækere i starten slet ikke kendte til musik, der skulle være skabt specielt for skuepladsen (thi en sådan fandtes endnu ikke), men NB: *hele den musikalske kundskab*, inklusive den dramatiske stil, som siden kom til teatret, anvendte de til gudstjenerne og til belæring af ungdommen. Deraf ser vi jo klart, at den teatraliske musikstil selv har sin oprindelse fra gudstjenerne. Alt må imidlertid tilbage dertil, hvor det kommer fra. Ergo må også den teatraliske musik vende tilbage til sin oprindelse, og bruges til Guds ære.")²¹

21. Mattheson, s. 129 f.

Matthesons pointe bliver dermed, at jo mere teatralisk dramatik, desto bedre egner musikken sig til gudstjenstligt brug. – Her er det ikke stedet for en nærmere diskussion af disse synspunkters “videnskabelige” holdbarhed. Henvisningen til Matthesons “musikalske patriot” har blot skullet tjene til at vise, hvordan man i samtiden kunne argumentere for en “dramatisk kirkemusik” – hos Mattheson sat på spidsen, men alligevel udtryk for en almen udbredt holdning: at den dramatisk-teatraliske kirkemusik havde sin berettigelse i gudstjenesten som afspejlingen af den guddommelige orden (og verdens uorden) og tilhørernes (positive hhv. negative) psykiske reaktioner herpå.

Også Bachs kirkekompositioner har deres idémæssige grundlag i en sådan forestilling om kirkemusikken som den musikalsk-dramatiske iscenesættelse af et gudstjenstligt handlingsforløb. Når Bachs kirkemusik har holdt sig i live (i modsætning til det meste af datidens øvrige kirkelige dramamusik), skyldes det da også først og fremmest hans suverænitet i ren kunstnerisk henseende. Men som gudstjenestemusik er den ikke desto mindre blevet til på barokkens præmisser, både hvad angår den overordnede struktur og udformningen af de enkelte detaljer. Og det var det, Laub forholdt sig til i sin vurdering af Bach som kirkekomponist.

IV. Musik og gudstjeneste hos Bach og Laub

På Bachs tid var det almindeligt, at musikkens endegyldige formål blev defineret ved en dobbelt-bestemmelse; nemlig som “*Gud til ære*” og “*gemyttet til rekreation*”; en definition, der går igen i forordet til den Generalbas-lære, Bach udfærdigede i 1738. Det vigtige i denne dobbelt-definition er, at hvad der i musikken tjener til Guds ære (velafbalancerede harmoniske samklange) også tjener menneske-sindet til behag. Det Gud-velbehagelige og det sjæleverdskvægende er i musikken uløseligt bundet sammen. På den måde kunne også det bedste af den verdslige musik finde sin helt legitime plads i den gudstjenstlige sammenhæng.

I sin redegørelse for baroktidens indoptagelse af yndede, verds-

lige musikformer i kirkemusikken, skriver Thomas Laub (i tilknytning til Reinhard Keisers musik):

Som undskyldning brugte man vel at man bør give Gud det bedste man har, en undskyldning som så dejligt enes med at man vil more sig selv.²²

Denne bemærkning kunne næsten læses som en ironiserende omskrivning af barokkens dobbelt-definition af musikken som "Gud til ære" og "sindet til behag". Men til afklaring af baroktidens egen musikforståelse, er Laubs ironiseren dog lidet bevendt. Når Bach og hans samtid kunne arbejde med en sådan musik-definition, var det ud fra en klar forestilling om, at musikken rent faktisk formåede at afspejle en gudgiven harmoni og at denne afspejling som sådan influerede det menneskelige sind på en i bredeste forstand rekreativende måde. Dermed var barokkens musik i almindelighed og den barokke kirkemusik i særdeleshed mere end et æstetisk divertissement, men snarere en "sandheds-terapeutisk" indretning.

Det betyder altså, at barokkens kirkemusik var alt andet end subjektiv, men i bund og grund forpligtet på teologiske læremener og gudstjenstlig tradition. Og dette gælder for alvor for Bach som kirkekomponist. Af de ovenstående skitseringer fremgik det, hvordan Bach var sig sine gudstjenstemusikalske opgaver særdeles bevidst – og hvordan han fremfor nogen formåede at anvende gammelkirkelige traditioner inden for rammerne af datidens koncerterende kirkemusik (jf. brugen af de gammeltestamentlige Davidssalmer i kirkekantaterne). Også i Bachs behandling af bibelske og kirkelige tekster er der tale om, hvad man kunne betegne som *aktualisering* gennem *dramatisering*. Det er dog næppe for meget at sige, at det musikalsk-dramatiske hos Bach stedse fungerer som middel i forfølgelsen af helt bestemte gudstjenstlige formål; den musikalske dramatik får ikke lov at optræde

22. *Musik og kirke*, s. 108.

som et mål i sig selv. Bachs særlige styrke som kirkekomponist består da i hans suveræne håndtering af forskellige musikalsk-stilistiske udtryksmidler på en sådan måde, at de vedholdende følger sig efter den tekstlige sammenhæng – nærmest som en efterkommelse af Luthers ønske om, at han “gerne så musikken i tjenesten for ham, som har skabt den”!

Men ét er, hvordan Bachs kirkemusik i uovertruffen grad er udtryk for en kombination af teologiske og musikalske elementer, noget andet er, hvordan denne musik høres i dag.

Hertil er der for det første at bemærke, at der mellem os og Bach befinder sig 200 års verdslig musik- og koncertkultur. Hvad der på Bachs tid endnu kunne gælde som ægte gudstjenestemusik (drama- og koncertmusik), er siden hen blevet verdsliggjort i en sådan grad, at disse musikformer (hvis de opføres i gudstjenesten) nærmest automatisk må omdanne kirkerummet til en koncertsal (i lighed med koncerter i gamle og stemningsfulde slotte).

Denne verdsliggørelse bunder ikke mindst i, at musikken ikke længere kan tages til indtægt for metafysiske sandheder. Man kan ikke længere (som hos Mattheson) gøre gældende, at alle ting har deres oprindelse og udspring fra et enhedsprincip, som verdens mangfoldige tilsynskomster (herunder også musikken) er den “teatraliske” afbildning af. Forsøger man alligevel at hævde noget i den retning, vil det imidlertid ikke som i gamle dage blive til *sandhed* – en sådan hævvelse ville langt snarere *selv* være en form for “æstetik”, og under ingen omstændigheder andet end et uforpligtende kuriosum.

Det er da her, Laubs ironiske bemærkning måske alligevel rummer et gran af sandhed. Baroktidens kirkelige dramamusik, herunder også Bachs, må i sagens natur af moderne tilhørere først og fremmest opfattes som koncertmusik, og bliver vel også den dag i dag i første række modtaget “med den hånd der kan modtage det, med vor æstetiske sans, vor musiksans”.

Hvad Laub imidlertid *ikke* har blik for, er den lutherske teologi, der knytter sig til den tekstlige side, især hos Bach. At denne

gennemreflekterede (og alt andet end subjektive) teologi udgør en livsnerve i Bachs kirkemusik, lå uden for Laubs horisont.

Tilbage bliver spørgsmålet, om en sådan besindelse på den teologiske dimension i Bachs kirkemusik i grunden anfægter Laubs kritik af Bachs kirkelige kor- og orkestermusik. For selvom man kan dokumentere, at Bachs kirkestykker uadskilleligt er knyttet til datidens lutherske teologi, fromhedspraksis, salmetradition m.v., så har de dog stadig deres egentlige hjemsted i barok-gudstjenestens musikalske praksis; dét, der før blev betegnet som 'opførelsen af en gudstjeneste midt i gudstjenesten'.

Denne "æstetiske fordobling" af gudstjenesten kan en 1900-tals kirkekomponist som Thomas Laub ikke stille noget op med. For Laub (som for Grundtvig) er det altafgørende, at gudstjenesten udformer sig som en dialog eller "vekselvirkning" mellem Gud og hans menighed. Dette forudsætter imidlertid, at menigheden ikke på nogen måde reduceres til et publikum (hverken fra kantors eller prædikants side). I gudstjenesten har præsten alene til opgave at opmuntre – ikke til *andagt*, men til *lovsang*, og kirkemusikerens opgave er grundlæggende at "synges for" i denne lovsang. Først i denne gudstjenstlige vekselvirkning bliver menneskets Gudsforhold til levende virkelighed. Og ved siden af denne konkrete virkelighed bliver selv den mest kunstfærdige og andægtige musikalske anskueliggørelse af Gudsforholdet et »skyggeværk«. Det er på *den* baggrund, man skal forstå radikaliteten i Laubs kritik af Bachs – og for den sags skyld også af flere andres – kirkemusik.²³

Derfor bliver spørgsmålet om kirkemusikken og dens praktiske skikkelse hos hhv. Bach og Laub i sidste instans et spørgsmål om, hvordan man definerer den gudstjeneste, musikken er tænkt som

23. Jf. i den forbindelse også Laubs bemærkning til hans samtids Bach-begejstring: "... mon egentlig de mange som elsker at sige: "Vi får mere ud af Bach end af at gå i kirke", mon de i grunden har anelse om hvad man går i kirke for? Ja, hvis man går derhen for at røres! så virker selvfølgelig kunst bedst. Og man må jo også indrømme dem at præster kan mishandle en gudstjeneste sådan at den ikke er værd at gå til. Men fejlen er i så fald ikke gudstjenestens." *Musik og kirke*, s. 113.

en del af. Og ligesom gudstjenesten er blevet forstået forskelligt gennem tiderne, således er også bestemmelsen af, hvad "sand kirke- musik" er, underlagt historiens omskifteligheder. Det må derfor være opgaven for enhver samtid at overveje med sig selv, hvorfor man i grunden holder gudstjeneste – så skal den musik, der er fornøden, nok følge med.

“For kendere og liebhavere...”

Johann Sebastian Bachs Clavier-Übung 3. Teil

Af Bine Bryndorf og Peter Thyssen

1. Indledning

Det gælder for ethvert musikstykke, at det altid beror på en egen, iboende orden; en “indre logik”, der forener de forskellige musikalske elementer (toner, rytme, tempo m.m.) til et sammenhængende hele – kort sagt: til en *komposition*.

Denne musikkens iboende orden kan imidlertid skaffes til veje på vidt forskellig måde. For moderne musik er det således kendetegnende, at den musikalske orden udspringer af, hvad man kunne betegne som komponistens egen *geniale idé*, som da bliver realiseret i den musikalske komposition. Anderledes forholdt det sig på Bachs tid. Her gjaldt det nemlig, at al musikalsk orden grundlæggende beroede på objektive bestemmelser af matematisk, filosofisk, teologisk og psykologisk art. Hvad der fik et musikstykke til at hænge sammen og hvad der gjorde musikken velklingende, lod sig i princippet forklare under henvisning til musikkens afspejling af ydre lovmæssigheder. En dygtig komponist var først og fremmest den komponist, der formåede at inkorporere givne lovmæssigheder af ikke-musikalsk art i den musikalske komposition, således at den *musikalske* orden stedse bevarede et tilknytningspunkt til en given *logisk* orden. At komponere ud af egen fri fantasi, blev indtil midten af 1700-tallet hovedsageligt opfattet som “musikalsk kvaksalveri”.¹ “Musikalsk kunst” bestod med andre ord primært i en *kunnen*; først i forbindelse med fremkomsten af

1. Med et ord af Bachs forgænger i embedet som Thomaskantor, Johann Kuhnau, der i 1700 udgav det satiriske værk, *Der musicalische Quacksalber*.

begrebet “kunstnerisk frihed” omkring 1800 blev den musikalske komposition i første række tolket som en selvstændig *skaben*.

Den her skitserede model af den kompositoriske praksis på Bachs tid bliver af største betydning for en vurdering af Bach som *kirkekomponist*. I Bachs kirkelige kompositioner er det nemlig umiskendeligt, at den ovenfor omtalte ‘musikalske orden’ stedse afspejler et teologisk-kirkeligt betydningsunivers; både på det overordnede plan og i de enkelte detaljer. Til dette havde Bach i øvrigt en lang række konventionelle kompositoriske redskaber for hånden. Det gælder således 1) musikkens tilknytning til retorikken og affektlæren, dvs. hele den barokmusikalske *figurlære*, og 2) musikkens afhængighed af talmæssige proportioner, dvs. læren om den musikalske *talsymbolik*.² Hertil kommer studiet af teologiske skrifter, der gav kirkekomponisten indsigt i teologiens forskellige læremeneringer og dogmatiske grundsætninger.

Et mønstereksempel på, hvordan Bach i sin kirkemusik formåede at udnytte disse kompositoriske elementer i den musikalske artikulering af en teologisk tematik – såvel i musikstykkets overordnede struktur som i dets enkelte detaljer –, er Bachs CLAVIER-ÜBUNG III. TEIL fra 1739, som vi i det følgende vil gennemgå nærmere.

2. På Bachs tid arbejdede man groft skitseret med tre forskellige former for musikalsk talsymbolik:

- 1) *proportionstallene*: den antikke-græske lære om intervallerne talmæssige proportioner, hvor udgangspunktet var forholdet 1 : 1 (symbolet på Guds enhed), og jo nærmere de forskellige intervaller befandt sig ved dette udgangspunkt, desto fuldkomnere var de;
- 2) *bibeltallene*: de forskellige tal, der knytter sig til de bibelske beretninger; 4 evangelier, 12 apostle, den 3-enige Gud, osv.;
- 3) *alfabetallene*: den talsymbolske betydning af hvert bogstav i alfabetet ($a = 1$, $b = 2$, $c = 3$ osv.), hvorved ord og sætninger kunne symboliseres i tal. Tallet for navnt BACH er således 14 ($B = 2$, $A = 1$, $C = 3$, $H = 8$).

Især den sidste form for talsymbolik skal dog omgås med største varsomhed, idet der kun sjældent foreligger entydig dokumentation for en sådan betydning af antallet af toner, takter, m.m. i et musikstykke. Til spørgsmålet om brugen af talsymbolik i Bachs musik, se nærmere Ruth Tatlow: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge University Press 1995.

2. *Clavier-Übung* som musikalsk genre

Titlen på det orgelværk af Bach, som skal behandles her, *CLAVIER-ÜBUNG 3. TEIL* ("Claver-Øvelse, 3. del"), lader erkende, at der er tale om en serie af værker under fællesbetegnelsen "*Clavier-Übung*". Selve forekomsten af ordet "*Clavier-Übung*" i Bachs værker har ofte givet anledning til misforståelser, som grunder sig i en ændret betydning af såvel ordet "*Clavier*" som "*Übung*". På Bachs tid var *Clavier-Übung* en ganske almindelig titelangivelse. Samlinger med denne titel findes af J. P. Krieger (1649-1725), V. Lübeck (1654-1740), G. A. Sorge (1703-1778), J. L. Krebs (1713-1780), samt af Bachs forgænger i embedet som Thomaskantor i Leipzig, Johann Kuhnau (1660-1722). Ordet *Clavier* betyder ganske enkelt "tasteinstrument" (af det latinske ord *clavis* = tangent), og under denne fællesbetegnelse forstod man i baroktiden enhver form for instrument med tangenter (orgel, cembalo eller clavicord). Begrebet *Übung* har i denne sammenhæng intet at gøre med ordets senere betydninger som "teknisk øvelse" eller klaver-etude. I baroktidens forståelse betyder ordet "øvelse" snarere *udøvelse* eller *praksis*, og samlingerne af de førnævnte komponister er da også først og fremmest at opfatte som *praktiseringen* af en række vidt forskellige kompositionsteknikker for tasteinstrumenter. At dette begreb, "øvelse" (forstået som "praksis"), på Bachs tid også indeholdt en særlig betydning i *teologisk* henseende, skal der senere vendes tilbage til.

Det var denne traditionsrige genre, Bach knyttede til ved, da han i 1731 udgav en samling af seks partiter for cembalo med titlen *Clavier-Übung 1. del* (BWV 825-830). I 1735 fulgte en *2. del*, bestående af *to* værker for cembalo; en "italiensk koncert" og en "fransk ouverture" (BWV 971 og 831). I 1739 kom så den *3. del*, der var bestemt for orgel, og hvis tretal-betydning der senere skal blive rig lejlighed til at komme ind på. Endelig fulgte en *4. Clavier-Übung* i 1741/42 – bedre kendt som *Goldberg-variationerne* (BWV 988). Denne samlings overskrift var blot "*Clavier-Übung*", angivelsen "4." manglede. Alligevel er der god grund til

at betragte samlingen som en 4. del, idet den perfektionerer Bachs overordnede cykliske plan for de forskellige samlinger, hvori han på eksemplarisk vis behandler traditionelle kompositions måder for tasterinstrument; i denne "4. del" *variationsformen*. Denne samling er, ligesom 1. og 2. del, udtrykkeligt skrevet for cembalo.

Bachs konsekvente brug af betegnelsen "Clavier-Übung" i hans udgivelser af musik for tasterinstrumenter har da givet anledning til den formodning, at det ufuldstændige værk, *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) fra slutningen af 1740'erne, kunne have været tænkt som en *Clavier-Übung 5. del* – omend dette navn ikke forekommer i værkets titel.

Men under alle omstændigheder er disse værker med titlen "Clavier-Übung" også udtryk for det umiskendelige træk hos Bach, at han i sin kompositoriske praksis til stadighed tænkte i overordnede sammenhænge og strukturer. Det gælder således hans bestræbelser på at få enkeltstående kompositioner samlet og indordnet i større cykliske værker, og det gælder især hans vedholdende udtænkning af større kompositoriske planer og projekter.

I regelen fik han dog aldrig fuldført disse planer; man behøver blot at nævne et værk som *Orgelbüchlein*, hvor kun 46 ud af de i alt 164 planlagte orgelkoraler blev fuldendt. Men også i det kirkelige vokalværk spores en sådan stræben i retning af større cykliske sammenhænge. Nævnes kan i denne forbindelse kantateårgangene fra Leipzig, hvor de to første (1723/24 og 1724/25) tydeligvis var konciperet efter en bestemt model (særligt den sidste, koralkantate-årgangen), men hvor det alligevel ikke lykkedes ham at gennemføre planen et helt kirkeår igennem. Af samme grund er det også vanskeligt at vurdere, hvor mange af Bachs kirkekantater fra de følgende to (eller måske tre) årgange (1725-1729), der virkelig har eksisteret og siden er gået tabt, og hvor mange af disse, der kun har eksisteret som idé.³ Endelig fandt Bach i 1734 på at ville komponere *oratorier* til kirkeårets højtider; begyndende med det stort

3. Se nærmere hertil Alfred Dürr: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, bd. 1, Bärenreiter⁵1985, s. 40 ff.

anlagte *Juleoratorium* (BWV 248), hvorefter fulgte det betydeligt mindre *Påskeoratorium* (BWV 249), og til sidst det endnu mindre *Himmelfartsoratorium* (BWV 11). Man kan på den baggrund næppe gøre sig mange forhåbninger om at finde det *Pinseoratorium*, Bach utvivlsomt også har haft i tankerne, da han påbegyndte sin cyklus af oratorier til højtiderne – da han nåede til pinsen, har ressourcerne formentlig været brugt op! Disse eksempler skal blot tjene til at illustrere, hvordan det tilsyneladende var en uopgivelig del af Bachs kompositoriske praksis hele tiden at tænke i store perspektiver, uanset at målene ikke altid kunne indfries.

Det er noget, der også har betydning for et værk som den tredje *Clavier-Übung*. For på samme måde som Bach har tænkt værket som led i en større række af kompositioner for tasteinstrumenter, så ligger der også en omhyggeligt gennemtænkt plan til grund for værkets *indre* strukturer og dets musikalske indhold.

3. Baggrunden for udgivelsen af Clavier-Übung III

Den 30. september 1739 (dagen efter Michaelis-dag) kunne man i Leipzigs aviser læse følgende meddelelse:

Denen Liebhabern der Bachischen Clavier-Übung dienet zur freundlichen Nachricht, daß der dritte Theil derselben fertig, und nunmehr bey dem *Autore* in Leipzig zu haben sey, à 3. thl.

(“For liebhaverne af den Bach’ske Clavier-Übung tjener til glædelig meddelelse, at den tredje del af selvsamme er færdig, og nu kan fås hos komponisten i Leipzig, for 3 daler”)⁴

CLAVIER-ÜBUNG III var det første *orgelværk*, Bach udgav på tryk, og ifølge de overleverede kilder, skulle det efter planen være ud-

4. *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs* (= Bach Dokumente II), udgivet af Werner Neumann og Hans Joachim Schulze, Leipzig og Kassel 1969, 456, s. 370.

kommet i foråret samme år. Således meddelte Bachs fætter søn, Johann Elias Bach (1705–1755), der i 1730'erne fungerede som huslærer og privatsekretær hos Bach i Leipzig, i et brev af 10. januar 1739, at "fætteren" J. S. Bach var ved at skrive nogle værker for orgel, som han ville offentliggøre til "påskemessen" (dvs. forårets handelsmesse i Leipzig):

So ist es auch an dem, daß mein Herr Vetter einige *Clavier* Sachen, hauptsächlich vor die Herrn *Organisten* gehören u. überaus gut *componirt* sind, heraus wird geben, welche wohl auf kommende Oster Meße mögten fertig werden, u. bey die 80 Blatten ausmachen ...

("Så er det også således, at min hr. fætter vil udgive nogle *clavier*-værker, som hovedsagelig er for de herrer organister, og som er særdeles vel komponerede; de måtte vel være færdige til den kommende påskemesse, og vil udgøre 80 blade...")⁵

Bemærkningen "hovedsagelig for de herrer organister" har ofte givet anledning til formodninger om, at visse dele af samlingen (nemlig satserne uden pedal) skulle være tænkt for cembalo eller clavicord. I værkets endelige titel er der dog intet, der begrundet en sådan antagelse; her lyder det klart og tydeligt: "for orgel".

Udgivelsen af disse værker for orgel blev altså forsinket med næsten et halvt år. Det kan naturligvis have mange forklaringer, men året 1739 var et særligt trængselsår for Bach. Ud over de sædvanlige stridigheder med byrådet i Leipzig og med Thomasskolens rektor, var Bach også blevet involveret i en strid mellem musikkritikeren i Hamburg, Johann Adolph Scheibe (1708–1776), og retorikmagisteren i Leipzig, Johann Abraham Birnbaum (1702–1748), om den kunstneriske og æstetiske værdi af Bachs *vokalmusik*. Striden, der stod på i flere år (og med det musikalske Tysklands bevågenhed), gav sig bl.a. udslag i, at Birnbaum udfær-

5. Bach Dokumente II, 434, s. 335.

digede et glødende forsvar for Bach og hans kompositions måde i to længere skriftstykker.⁶ Det andet af disse forsvarsskrifter forelå netop i marts 1739. Det var – ligesom det første – tilegnet Bach, som Birnbaum stod i venskabelig forbindelse med, og meget tyder på, at inderkredsen omkring Bach har været direkte involveret i udgivelsen af dette skrift. I hvert fald var det fættersønnen Johann Elias Bach, der tog sig af det praktiske i forbindelse med trykningen, som det fremgår af hans brev af 7. marts 1739 til J. W. Koch i Ronneburg:

Eu. WohlEdlen soll von meinem Herrn Vetter u. M. Birnbaum ein ergebnstes *compliment* u. zugleich beygehenden *Tractat* übermachen, wobey man sich aber folgenden ausbittet: 1) daß er auf die innestehende OsterMeße gewiß fertig ist. 2) daß er *correctt* gedruckt u. die *orthographie* ja wohl *observirt* wird, zumahlen in den *nominibus substant.*, welche mit kleinen Buchstaben müßen gedruckt werden. 3) daß 200 *exemplaria* davon aufgelegt werden, worzu aber kein schlechtes sondern gut mittel Papier muß genommen werden...

(“Eders højædle skal jeg overbringe en hengiven hilsen fra min Hr. Fætter [J. S. Bach] og Hr. Birnbaum, sammen med vedlagte traktat, om hvilken man ønsker sig følgende: 1) at den med sikkerhed er færdig til den forestående påskemesse, 2) at den bliver sat korrekt op og retskrivningen nøje gennemset, herunder navneordene, der skal trykkes med små bogstaver, 3) at den bliver trykt i 200 eksemplarer, hvortil der ikke skal bruges dårligt, men middeld godt papir...”)⁷

Der kan således næppe være nogen tvivl om, at Bach har fulgt Birnbaums ihærdige forsvarsarbejde på nærmeste hold. Muligvis

6. Bach Dokumente II, 409 og 441.

7. Bach Dokumente II, 438, s. 338.

var det derfor heller ikke uden hold i virkeligheden, når modstanderen Scheibe i en kommentar til Birnbaums første (anonyme) skrift fra januar 1738 skrev:

Diese Schrift aber führet folgenden Titel: Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musicus. Sie ist dem Herrn Capellmeister Bach zugeeignet, weil sie ihm selbst vornehmlich angehet, und auch vielleicht durch seine Veranstaltung von einem seiner Freunde ausgefertigt worden. Wenigstens hat sie der Herr Hofcompositeur seinen Freunden und Bekannten am achten Jenner dieses Jahres mit nicht geringem Vergnügen selbst ausgetheilet.

(“Dette skrift bærer følgende titel: Upartiske anmærkninger til et betænkeligt sted i *den kritiske musikers* [navnet på Scheibes musikkritiske publikation] sjette stykke. Skriftet er tilegnet hr. kapelmester Bach, fordi det især angår ham, og måske også er blevet udfærdiget på hans foranledning af en af hans venner. I det mindste har hr. hofkomponisten den 8. januar dette år uddelt skriftet til venner og bekendte med en ikke ringe fornøjelse”!)⁸

Dette er ikke stedet for en nærmere gennemgang af striden mellem Scheibe og Birnbaum/Bach; en strid, der dog først og fremmest var næret af en radikal forskellighed i selve musikopfattelsen hos de implicerede parter, hvorfor en saglig dialog på forhånd syntes udelukket – til fordel for sarkastiske udfald og personlige angreb. Men udfærdigelsen af Birnbaums forsvarsskrift i begyndelsen af 1739 kan meget vel tænkes at have lagt en dæmper på Bachs kompositoriske virksomhed i disse måneder. Hans CLAVIER-ÜBUNG III kom i øvrigt også til at indgå i denne strid, idet musikskribenten Lorenz Mizler året efter værkets udgivelse gav det en

8. Bach Dokumente II, 417, s. 312-313.

meget fin omtale i sit *Musikalische Bibliothek*. Heraf tog han tillige anledning til at imødegå kritikken af Bach:

Der Herr Verfasser hat hier ein neues Exempel gegeben, daß er in dieser Gattung der Composition vor vielen andern vortrefflich geübt und glücklich sey. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachahmen können. Dieses Werk ist eine kräftige Wiederlegung derer, die sich unterstanden des Herrn Hof Compositeurs Composition zu kritisieren.

(“Hr. forfatteren [dvs. Bach] har her givet et nyt eksempel på, at han fremfor mange andre er særdeles kyndig og øvet i denne kompositionsart. Ingen vil kunne overgå ham heri, og kun få vil kunne gøre ham det efter. Dette værk er en kraftig igendrivelse af dem, der har understøttet sig i at kritisere hr. hofkomponistens kompositions måde”)⁹

Men også på det familiære plan havde Bach sit at slås med. Sønnen Johann Gottfried Bernhard Bach (1715–39), som Bach først havde fået ansat som organist i Mühlhausen og dernæst i Sangerhausen, var i foråret 1738 kommet i så store økonomiske vanskeligheder, at han var stukket af fra både embedet og byen. Den 24. maj 1738 skrev Bach et brev til borgmesteren i Sangerhausen, Johann Friedrich Klemm, hvori han inderligt beklager sønnens livsførelse. Da dette brev tillige er det mest personlige, der er bevaret fra Bachs hånd, fortjener det at blive gengivet i et længere uddrag:

... Eu: HochEdlen ist auch nich unwißend, daß damahln vor selbigen nicht alleine den Tisch, sondern auch den Mühlhäuser Wechsel (so seinen Auszug vermuthlich damahln causirete) richtig bezahlet, sondern auch einige Ducaten zur Tilgung einiger Schulden zurück ließ, in Meynung nunmehr ein an-

9. Bach Dokumente II, 482, s. 387.

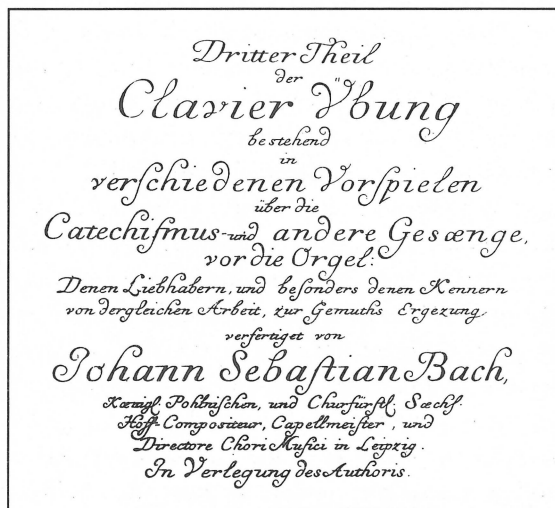
der genus vitae zu ergreifen. Ich muß aber mit äußerster Bestürzung abermaligst vernehmen, daß er wieder hie und da aufgeborget, seine LebensArth nicht im geringsten geändert, sondern sich gar absentiret und mir nicht den geringsten part seines Aufenthaltes biß dato wißend gemacht. Was soll ich mehr sagen oder thun? Da keine Vermahnung, ja gar keine liebeiche Vorsorge und *assistance* mehr zureichen will, so muß mein Creütz in Gedult tragen, meinen ungerathenen Sohn aber lediglich Göttlicher Barmherzigkeit überlaßen, nicht zweifelnd, Dieselbe werde mein wehmütiges Flehen erhören, und endlich nach seinem heiligen Willen an selbigem arbeiten, daß er lerne erkennen, wie die Bekehrung einig und allein Göttlicher Güte zuzuschreiben.

(“... Eders højædle er heller ikke uvidende om, at jeg dengang [dvs. da sønnen kom til Sangerhausen] ikke alene betalte hans bosættelse, men også grundigt betalte, hvad der var forbundet med hans stillingsskifte fra Mühlhausen (ting, der formodentlig var årsagen til hans afsked i sin tid), men også efterlod nogle dukater til dækning af yderligere gældsposter; i den tro, at han ville tillægge sig en anden livsførelse. Jeg må imidlertid med største bestyrtelse atter erfare, at han igen har taget lån både her og der; at han ikke har ændret sin levemåde det ringeste, og endda er forsvundet, uden at jeg til dato har det mindste kendskab til hans opholdssted. Hvad skal jeg mere sige eller gøre? Da ingen formaning, ja end ikke kærlig omsorg og bistand forslår længere, så må jeg bære mit kors i tålmodighed, og helt overlade min vanartede søn til guddommelig barmhjertighed, uden at tvivle på, at denne vil høre min sørgmodige bønfolden, og endelig efter Hans hellige vilje bearbejde ham, så han lærer at erkende, hvordan omvendelsen ene og alene er at tilskrive guddommelig godhed.”)¹⁰

10. Bach Dokumente I (udgivet af Werner Neumann og Hans Joachim Schulze, 1963), 42, s. 107.

Johann Gottfried Bernhard må på en eller anden måde have forsonet sig med sin omverden, for i januar 1739 lod han sig indskrive som jurastudent ved universitetet i Halle. Denne nye livsbane blev dog kortvarig for ham; den 27. maj samme år døde han som følge af en febersygdøm.

Disse biografiske forhold kan mere eller mindre direkte have forårsaget, at Bach først fik udgivet sin CLAVIER-ÜBUNG III til efterårets handelsmesse i Leipzig, nemlig den såkaldte Michaelismesse, der traditionelt åbnedes 1. søndag efter "Mikkelsdag" den 29. september, der på Bachs tid var helligdag.¹¹ 1. søndag efter Michaelis var i 1739 den 4. oktober, så med den tidligere nævnte annoncering af værket den 30. september var Bach i rette tid med præsentationen af sin *Clavier-Übung*; både for de musikalsk interesserede blandt Leipzigs borgere og ikke mindst for de mange udenbys gæster, de årlige messer i Leipzig tiltrak sig.



11. Undersøgelser af det originale nodestik har imidlertid vist, at det er blevet udfærdiget af to forskellige nodestikkere. Det kan således ikke udelukkes, at Bachs veksling af nodestikker har været medvirkende til, at udgivelsen blev forsinket, se nærmere Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bachs Klavierübung. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe*, Leipzig/Dresden 1984, s. 16.

4. Clavier-Übung III's indhold og opbygning

Hvad Bachs CLAVIER-ÜBUNG III indeholder, fremgår ganske tydeligt af titelbladet, der ovenfor er gengivet efter det originale tryk. Det lyder i dansk oversættelse:

Tredie del af Clavier-Übung / bestående af forskellige forspil over katekismus- og andre salmer for orgel / liebhaverne og især kenderne af den slags arbejde til sindets fornøjelse / udfærdiget af Johann Sebastian Bach / kongelig polsk og kurfyrstelig sachsisk hofkomponist / kapelmester og korleder i Leipzig / i forlag hos forfatteren [komponisten].

Det drejer sig altså primært om en samling af *koralforspil* for orgel. Men desforuden indeholder samlingen seks frie værker: et indledende *præludium* og en afsluttende *fuga*, samt fire *duetter*. På følgende side er værkets opbygning gengivet i sin helhed. De kursiverede titler angiver de satser, der er *uden* pedal.

Det umiddelbart iøjnefaldende ved denne opbygning, er den klare *treleddede* struktur, der går igen i de enkelte afsnit. I afsnit II finder vi 3 x 3 koralsatser, og værket indeholder i alt 27 satser – altså 3 x 3 x 3. Desuden står rammesatserne (*præludium* og *fuga*) i Es-dur, der har 3 b'er som fortegn.

Det er næppe vanskeligt at gætte, at disse treleddede strukturer i Bachs 3. Clavier-Übung skal tjene som et symbol på den hellige Treenhed. Den konkrete baggrund for Bachs brug af denne treenheds-symbolik i CLAVIER-ÜBUNG III vil blive taget op til nærmere overvejelse i næste afsnit.

Som titelbladet fortalte, består værket af koralforspil over "katekismus-sangene" (dvs. Luthers katekismus-salmer) og "andre sange", nærmere bestemt de lutherske omformninger af de gamle latinske messeled: det treleddede *kyrie*, samt *gloria* ("Aleneste Gud i Himmerig"), der på Bachs tid var faste salmer i gudstjenesten.

Hvad angår værkets overordnede struktur, kan Bach meget

J. S. Bach: CLAVIER-ÜBUNG III. TEIL

			BWV:
I. [1]	Præludium	Es-dur	<i>pro Organo pleno</i> 552,1
II. [2]	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	g-frygisk	c.f. i sopran 669
[3]	Christe, aller Welt Trost	g-frygisk	c.f. i tenor 670
[4]	Kyrie, Gott Heiliger Geist	g-frygisk	c.f. i bas 671
[5]	<i>Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit</i>	e-frygisk	3/4 takt 672
[6]	<i>Christe, aller Welt Trost</i>	e-frygisk	6/8 takt 673
[7]	<i>Kyrie, Gott Heiliger Geist</i>	e-frygisk	9/8 takt 674
[8]	<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>	F-dur	trio 675
[9]	<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>	G-dur	trio 676
[10]	<i>Allein Gott in der Höh sei Ehr</i>	A-dur	trio 677
III. [11]	Dies sind die heiligen zehen Gebot	G-mixolydisk	c.f. i kanon, 5st. 678
[12]	<i>Dies sind die heiligen zehen Gebot</i>	G-mixolydisk	fughetta, 4st. 679
[13]	Wir glauben all an einen Gott	d-dorisk	ostinat bastema, 4st. 680
[14]	<i>Wir glauben all an einen Gott</i>	e-dorisk	fughetta, 3st. 681
[15]	Vater unser im Himmelreich	e-dorisk	c.f. i kanon, 4st. 682
[16]	<i>Vater unser im Himmelreich</i>	d-dorisk	c.f. i sopran, 4st. 683
[17]	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	c-dorisk/g-mol	c.f. i tenor (pedal), 4st. 684
[18]	<i>Christ, unser Herr, zum Jordan kam</i>	d-dorisk/a-mol	c.f. i spejkanon, 3st. 685
[19]	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	e-frygisk	c.f. i tenor, 6st. 686
[20]	<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>	fis-frygisk	c.f. i sopran, 4st. 687
[21]	Jesus Christus, unser Heiland	d-mol	c.f. i tenor (pedal), 3st. 688
[22]	<i>Jesus Christus, unser Heiland</i>	f-dorisk	fuga, 4st. 689
IV. [23]	<i>Duetto I</i>	e-mol	3/8 takt 802
[24]	<i>Duetto II</i>	F-dur	2/4 takt 803
[25]	<i>Duetto III</i>	G-dur	12/8 takt 804
[26]	<i>Duetto IV</i>	a-mol	♩ 805
V. [27]	Fuga	Es-dur	<i>pro Organo pleno</i> , 5st. 552,2

vel have været inspireret af ældre kirkemusikalske værker for orgel som f.eks. den italienske komponist Girolamo Frescobaldis *Fiori musicali* ("Musikalske blomster") fra 1635. Dette værk skrev Bach egenhændigt af i 1714 (på samme tid som han komponerede *Orgelbüchlein*). Frescobaldis *Fiori musicali* består af tre samlinger med de klassiske messeled, komponeret for orgel til brug i den romersk-katolske messe. For eksempel indeholder den første samling 12 kyrie-bearbejdelser, en canzona (efter epistellæsningen), en ricercar (efter trosbekendelsen), en elevations-toccatà (under elevationen i nadvermessen) og en canzona efter nadveren, ligesom samlingen indledes med en "toccatà før messen". Men også i selve det kompositionstekniske har CLAVIER-ÜBUNG III mange lighedstræk til Frescobaldis samling (fuga- og ostinato-teknikker m.m.).

En anden, nok så vigtig inspirationskilde kan have været franskmænden Nicolas de Grigny (1672-1703) og dennes *Premier Livre d'Orgue* fra 1699, som Bach ligeledes havde udfærdiget sig en kopi af. Grignys "Første Orgelbog" indeholder "en messe og salmerne til kirkeårets hovedfester" (*une messe et les hymnes des principales Festes de l'année*). Messe-cyklus'en består af kompositioner til den franske katolske messe; de enkelte satser er komponeret som vekselled til brug i kyrie, gloria, offertorium, sanctus, benedictus, elevation og agnus dei. Til slut følger musik til opførelse under nadveruddelingen. Salmerne til kirkeårets fester er koralbearbejdelser over de gamle katolske salmer "Veni creator spiritus sanctus", "Pange lingua", "Verbum supernum prodiens", "Ave maris stella" og "A solus ortus cardine". Indholdet i Grignys orgelbog (messeled og salmer) svarer formelt set ganske til strukturen i Bachs værk. Det er således modellen fra dette fransk-katolske standardværk ("*Livre d'Orgue*"), Bach har overtaget i sin CLAVIER-ÜBUNG III, og her givet nyt indhold – både tekstligt og musikalsk.¹²

Koralforspillene i CLAVIER-ÜBUNG III følger alle en todelt model: en stor og en lille bearbejdelse (nr. 8-10: *Aleneste Gud i Himmerig*, udgør dog en undtagelse med hele tre bearbejdelser). En sådan form for orgelbearbejdelse, der konsekvent efterfølges af en bearbejdelse *alio modo* (dvs. "på en anden måde") møder vi allerede hos Frescobaldi (1583-1643) og Samuel Scheidt (1587-1654). Hos disse komponister betyder *alio modo* dog blot, at en koral eller cantus firmus bearbejdes en gang til på en anderledes måde, men denne anden udsættelse er ikke nødvendigvis større eller mindre end den første. Hos Bach derimod, er den anden udsættelse altid en "mindre" bearbejdelse. Den er uden pedal og i regelen kortere og enklere end den forudgående "store" bearbejdelse.

Til et forsøg på at forklare denne dobbelt-bearbejdelse af koralerne i Bachs CLAVIER-ÜBUNG III, er undertitlen fra en anden Clavierübung-samling (G. A. Sorge, Nürnberg 1739) ofte blevet taget til hjælp. I denne titel hedder det bl.a., at værkerne i samlingen "kan høres med fornøjelse på såvel orgel som på cembalo og clavichord".¹³ Under henvisning til denne formulering, har man da argumenteret for, at de store koralbearbejdelser skulle være komponeret til gudstjenestebrug i kirken (opført på orgel), mens de små koralbearbejdelser fra Bachs side skulle være tiltænkt den private husandagt (opført på cembalo/clavichord). Men som det tidligere blev understreget, har Bach udtrykkeligt på titelbladet angivet, at værket er *for orgel*.

En anden teori lyder, at den dobbelte bearbejdelses-teknik skul-

12. Som led i forsvaret for Bachs konsekvente notering af alle forsiringer m.m., kunne J. A. Birnbaum i 1738 da også henvise til netop den franske orgelskoles praksis:

Unter einer zahlreichen menge componisten, so ich dißfall anführen könnte, berufe ich mich nur af den GRIGNY und Du MAGE welche in ihren *Livres d'orgue* sich eben dieser methode bedient haben.

("Blandt en talrig mængde komponister, som jeg i dette tilfælde kunne anføre, påberåber jeg mig blot *Grigny* og *Du Mage*, som i deres *Orgelbøger* har betjent sig af netop denne metode", Bach Dokumente II, 409, s. 304).

13. Cit. efter Peter Willams: *The Organ Music of J. S. Bach, II*, Cambridge University Press 1980, s. 176.

le have forbindelse til titelbladets dobbelte adressat, nemlig “kenderne” og “liebhaberne”. De store bearbejdelser skulle da specielt være for “kenderne”, mens de små skulle være beregnet for “liebhaberne”. Nu er denne – på Bachs tid helt konventionelle – dobbelt-adresse på ingen måde ensbetydende med, at der skulle være tale om to forskellige typer musik for henholdsvis den ene og den anden af de to grupper blandt det musikalske publikum. Snarere handler det om, at disse to grupper repræsenterer to forskellige tilgange til musikken: kendernes studieprægede og liebhavernes mere oplevelsesmæssige omgang med det musikalske værk.

Den dybere forklaring på Bachs dobbelt-bearbejdelser af koralerne i en “stor” og en “lille” form skal dog utvivlsomt søges i værkets *teologiske* baggrund. Bach angiver på titelbladet, at det handler om *katekismus*-salmerne; underforstået de salmer, Luther skrev i tilknytning til de fem hovedstykker, som han behandler i den Store og Lille Katekismus fra 1529.¹⁴ Det drejer sig om:

1) De ti Bud	“Dies sind die heiligen zehen Gebot”	[11-12]
2) Trosbekendelsen	“Wir glauben all an einen Gott”	[13-14]
3) Fadervor	“Vater unser im Himmelreich”	[15-16]
4) Dåbens sakramente	“Christ, unser Herr, zum Jordan kam”	[17-18]
5) Nadverens sakramente	“Jesus Kristus, unser Heiland”	[21-22]

Hertil kommer *Skriftemålet*, der ikke har noget selvstændigt afsnit i Luthers katekismer, men som i den lille katekismus behandles *mellem* forklaringen af dåben og nadveren, og i den store *efter* udlægningen af nadverens sakramente (“En kort formaning om

14. Den lille Katekismus (jf. tekstdelen i Den danske Salmebog, s. 375–388) var tænkt som en vejledning i troens hovedstykker for den menige mand, mens Den store Katekismus primært skulle være en hjælp for præsten i hans arbejde med prædiken, sjælesorg og undervisning. Begge katekismer har den samme dialog-agtige opbygning med spørgsmål og svar til hvert af de enkelte hovedafsnit, der behandles. Bach, der var i besiddelse af hele to udgaver af Luthers samlede værker (som de forefandt på den tid), ejede således begge.

Luthers store og lille Katekismus, der både dengang og nu hører til de lutherske kirkers bekendelsesskrifter, findes i en kommenteret dansk oversættelse i *Luthers skrifter i udvalg, II*, red. af Regjn Prenter, København 1963, s. 106–269.

skriftemålet”). Til skriftemålet hører da Luthers bodssalme, “Aus tiefer Not” [19-20].

Disse hovedstykker fra Luthers store og lille Katekismus er i Bachs CLAVIER-ÜBUNG III repræsenteret ved de i alt seks katekismus-salmer, der findes i oversigtens afsnit III.

På den baggrund er det da nærliggende at slutte, at Bach med en *stor* og en *lille* bearbejdelse af hver koral har villet afspejle Luthers *store* og *lille* katekismus! Men det er langt fra det eneste, der er at sige om det teologiske grundlag for Bachs 3. Clavier-Übung.

5. Reformations-jubilæet i Leipzig 1739 og Clavier-Übung III

Året 1739 var et ganske særligt år i byen Leipzigs historie, idet man dette år fejrede 200-året for indførelsen af den lutherske reformation i pinsen (24.- 25. maj) 1539. Den gamle katolske hertug over det område af Sachsen, hvor Leipzig lå, var død i april samme år, hvorfor byen først overgik til lutherdommen på dette relativt sene tidspunkt. Den nye landsherre, hertug Heinrich af Sachsen, fastsatte da pinsen som termin for såvel hans eget som for reformationens indtog i Leipzig. Ved denne lejlighed besøgte byen af et stort antal verdslige og gejstlige honoratiores, heriblandt Luther, Melancton og Justus Jonas. Efter at den nye hertug om fredagen den 23. maj havde modtaget byens hyldest, holdtes der pinselørdag ‘evangeliske prædikener’ rundt om i byen; Jonas prædikede i Thomaskirken, mens Luther selv prædikede for hoffet på slottet Pleißenburg. Pinsedag om eftermiddagen prædikede Luther da i Thomaskirken.

Det er kun den første af de to Luther-prædikener, der er bevaret (prædiketeksten var for øvrigt begge gange evangeliet til pinsedag, Johs. 14,23-31, hvorfor man må formode, at Luthers prædiken i Thomaskirken i alt væsentligt har svaret til prædikenen på Pleißenburg).

Når dette fremdrages her, er det fordi, det ikke er utænkeligt, at reformations-jubilæet i Leipzig og Luthers pinseprædiken fra

1539 kan have gjort det ud for selve “programmet” bag Bachs CLAVIER-ÜBUNG III.¹⁵ Til nærmere begrundelse for denne antagelse, skal kvintessensen af Luthers prædiken først skitseres.

I sin prædiken starter Luther i øvrigt med at beklage sin helbredsmæssige tilstand:

Efterdi mit hoved, som følge af legemlig svaghed, ikke er så sikkert til en fuldstændig forklaring af læren, så vil jeg med Guds nåde blive ved den evangelie-tekst, som man i morgen plejer at behandle i kirken.¹⁶

Luther vil altså holde sig til den kendte pinsedags-tekst, nemlig Johannes 14,23-31:

Den, som elsker mig, vil holde fast ved mit ord; og min Fader skal elske ham, og vi skal komme til ham og tage bolig hos ham ...

Heraf tager Luther anledning til en række overvejelser over *kirken* som Guds bolig. Dette fører naturligt videre til spørgsmålet om, hvad der er *den sande kristelige kirke*. Og den sande kirke er kun dér, hvor Guds Ord lyder. Den sande kirke og Guds bolig er ikke bygget af sten eller træ, men findes blandt dem, der elsker Kristus og holder fast ved hans ord; dér har også Gud sin bolig.

Dermed giver Kristus svar på trætterne om den sande kirke. I hører stadig nu til dags, hvordan papisterne roser sig og råber: *kirken, kirken*. Og det er sandt: Kristus vil have sin bolig, hvor Faderen og den Helligånd er og bor – den hele Trefoldighed har sin bolig i den sande kirke. *Men hvad den sande kirke gør og*

15. Luthers pinseprædiken i Leipzig var Bach selv i besiddelse af; den var trykt i *Altenburger*-udgaven af Luthers samlede værker, som Bach ejede, jf. indledningen til prædikenen i *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 47 (= WA 47), Weimar 1912, s. XXIII.

16. WA 47, 772,25-28.

virker, det gør og virker Gud. Det er da en ny kirke og en anden bolig end Jerusalem. Og dermed bryder Gud alle profetier om Jerusalem ned; som om Jerusalem var intet i hans øjne, og gør sig en anden bolig, nemlig den *kristelige kirke*. Deri stemmer vi da overens med papisterne, at der gives en kristelig kirke; Kristus vil ikke ellers bo i landet.

Det er et fortræffeligt og hjerteligt ord: at Gud vil komme herved til os. Han vil komme til os – vi må ikke klatre op. Han vil indtil verdens ende være hos os, og dør bor den Helligånd, som virker og skaber alt i den kristelige kirke.¹⁷

Striden med papisterne går altså ikke på, om der findes en kristelig kirke, men hvorvidt det er en kirke, der mere grunder sig på paver, kardinaler og biskopper, end på Kristus. Når papisterne taler om “kirke”, mener de først og fremmest, hvad der tales af paver og biskopper.

Men den kristelige kirke skal være et hus, hvor alene Guds Ord lyder. Lad de tåbelige kun råbe: *kirke, kirke* – uden Guds Ord er den intet.¹⁸

Luther henviser til 1. Petersbrev 4,11, hvor der står: “Taler nogen, han tale som Guds ord”, og Luther fortsætter i forlængelse heraf:

Vil nogen prædike, skal han holde inde med sine egne ord og lade disse have deres gyldighed i de verdslige institutioner. Men her i kirken skal han ikke tale andet end den rige husherres ord – ellers er det ikke den sande kirke, hvorfor det skal hedde: *Gud taler!*¹⁹

17. WA 47, 773,24-38.

18. WA 47, 774,34-35.

19. WA 47, 774,1-4.

Luthers pointe bliver hermed, at alt hvad præsterne gør i gudstjenesten, skal de gøre *på vegne af* Gud. Det gælder naturligvis prædikenen, men også i *dåben* og *nadveren* og ved *syndsforladelsen* fungerer præsten som “Faderens og Sønnens og Helligåndens *værktøj*”. Eller med Luthers egne formuleringer:

Se, hvor skrøbeligt alt går til; se dåben, der sker ved vand, hvorfra kommer helligelsen og kraften? Fra paven? Nej, fra Gud, som siger: ‘Den, som tror og bliver døbt’ [Markus 16,16]. Thi paven sætter sin lid til det indviede vand (...), det er Satans heksebad, som lammer og blænder folk og indvier udenom ordet. Men i kirken skal man intet lære og prædike udenom og uden Guds ord. Derfor siger præsten, som døber: ‘Det er ikke mig, der døber dig, men jeg er Faderens, Sønnens og Helligåndens værktøj; det er ikke mit værk’.

Ligeledes rækkes os heller ikke det højværdige sakramente fra mennesker, men efter Guds befaling; vi låner kun hænder dertil. Eller holder I det for en ringe spise, at man til syndernes forladelse bispiser en arm, fordømt synder; ja, ikke alene bispiser sjælen, men også det dødelige legeme, for at også legemet skal leve? Det er Guds formue, husholderen her deler ud af, ikke menneskers.²⁰

Men det er også Guds Ord og Guds Ånd, der virker *troen*, og som lærer os at *bede* ret. Og her får Luther da lejlighed til at give en kort behandling af hovedstykkerne fra katekismernerne. Det gælder i første omgang den præstelige fuldmagt til at udøve de sakramentale handlinger (dåb, nadver og syndsforladelse); dette skal præsten gøre uden al tvivl – i en fast tillid til, at det alt sammen sker på Guds vegne og efter Guds befaling:

Men du skal sige: Jeg er vis på, at min gode Gud har påbudt det sådan, og tilsagt mig syndernes forladelse. Derfor vil jeg

20. WA 47, 775,6-22.

døbe, absolvere og bede, (...) det beror ikke på vores værdighed eller uværdighed, thi begge dele gør os tvivlrådige; derfor skal du ikke lade dig forlede af nogen tvivl, thi det er at spotte, hvad Guds er, hvis vi ikke tror hans ord, som siger: 'Gå hen og døb'...²¹

Men dersom vi alligevel tvivler, skal vi holde os fra sakramentet [dvs. nadveren], og først lære at bede og sige: "Velan, er jeg end uværdig, så er Gud dog troværdig, som visselig har lovet og sagt, at dér skal jeg, som er død, leve op". Og dét vidste vi ikke noget om i pavedømmets tid; ja jeg, Martin Luther, kunne længe ikke slippe fri af det papistiske blændværk, fordi man bestandig malede mig min egen værdighed og uværdighed for øje.²²

Men også indholdet af den lille katekismus ("den kristne børnelærdom") antydes i Luthers prædiken:

Derfor, I unge mennesker, lær da kirken at kende ret. Om pønitensen eller boden lærer vi, at den består i erkendelsen af synden og den sande tiltro til Gud, der tilgiver os alle for Kristi skyld.²³

Således får Luther i sin pinseprædiken fra 1539 fremstillet, hvad der er den sande kirkes kendetegn: ordet, dåben, nadveren og syndsforladelsen. Og den virkende kraft bag det alt sammen, er da ene og alene den treenige Gud.

Bachs CLAVIER-ÜBUNG III er bygget op over netop disse temaer. Treenigheden er repræsenteret ved den 3-tals-symbolik, der gennemtrænger hele værket. Og den "sande kirkes" ydre ud-

21. WA 47, 776,13-17.

22. WA 47, 776,22-28.

23. WA 47, 776,28-31.

tryksformer er repræsenteret på to måder: dels ved forspillene over de faste gudstjenestesalmer (kyrie og gloria); dels ved rækken af forspil over katekismussalmerne, der både reflekterer de konkrete gudstjenstlige elementer (trosbekendelsen, sakramenterne og syndsforladelsen) og den mere læremæssige side heraf, som det findes udfoldet i Luthers store og lille Katekismus.

På baggrund af disse klare forbindelser til Luthers kirke- og kristendomssyn, bliver det da nærliggende at tolke CLAVIER-ÜBUNG III som Bachs personlige bidrag til reformations-jubilæet i Leipzig i maj 1739. – Dermed bliver det også forståeligt, at Bach oprindeligt ønskede at udgive værket til påskemessen i Leipzig (forårsmessen, der i 1739 begyndte den 19. april), således at værket kunne have været kendt til jubilæet omkring pinsen, 17.- 19. maj.²⁴

I lyset af denne forestilling om CLAVIER-ÜBUNG III som Bachs personlige bidrag til jubilæet for den lutherske reformation, får selve titlen, “Übung”, en yderligere dimension. Det blev allerede nævnt, hvordan “øvelse” i *musikalsk* henseende skal forstås som “praktiseringen” af forskellige kompositionsteknikker. Men også i datidens kirkelige liv havde ordet “øvelse” en alment kendt brug og betydning, nemlig som *troens* “øvelse” eller “praktisering”. Der kan i denne forbindelse henvises til det gammellutherske begreb *praxis pietatis* – “fromhedens praksis” eller “fromhedens øvelse”. Denne *praxis pietatis* var naturligvis især forbundet med læsningen af opbyggelige skrifter og andagtspoesi, men også musikværker kunne bruges til en sådan “fromheds-øvelse”.²⁵

I kraft af sit luthersk-teologiske tankegods er Bachs CLAVIER-ÜBUNG III fuldt så meget at opfatte som en “øvelse” i *troens* indhold, sådan som dette findes forklaret i Luthers katekismus-sal-

24. I hvilket omfang, Bach i øvrigt har medvirket ved fejringen af 200-året for reformationens indførelse i Leipzig (kantateopførelser i Thomaskirken m.v.), vides der ikke noget om.

25. Man behøver blot at nævne salmekomponisten Johann Crügers berømte melodisamling, *Praxis pietatis melica* (1647 og senere) – “fromhedens melodiske praksis”!

mer. Og dermed bliver også dette værk dybest set at forstå som en art "praxis pietatis melica" – som en "fromhedens musikalske øvelse". At Bachs tredje Clavier-Übung som musik for orgel ikke just hører hjemme inden for rammerne af den private husandagt, turde være klart nok. Men det ændrer ikke noget ved, at CLAVIER-ÜBUNG III i kraft af sine "musikalske katekismus-øvelser" er et storslået udtryk for foreningen af datidens musikalske og teologiske betydnings af ordet "Übung".

6. *Stylus gravis* – kirkestilen i Clavier-Übung III

Betragter man koralernes stil nærmere, viser det sig, at hele fem satser (de tre store kyrier, det store "Af dybsens nød", samt første del af fugaen til slut) er komponeret i den såkaldte *stylus gravis*, den "alvorlige" eller "strenge stil". Herudover har mange af de øvrige satser tydelige kirketonale eller modale træk, hvilket kommer deraf, at Bach nøje følger den oprindelige gregorianske eller gregoriansk prægede cantus firmus i koralbearbejdelse (noget, der også gør sig gældende i anførelsen af fortegn i de enkelte koralbearbejdelser). Dermed får satserne i CLAVIER-ÜBUNG III en for senbarokken noget svævende tonalitet, der netop er præget af de enkelte koralmelodiers kirketoneart eller modus. Dette mærkes navnlig i de tre store kyrier (nr. 2-4) og i de to koralforspil over "Christ unser Herr zum Jordan kam" (nr. 17-18). Eksempelvis har det første kyrie tre b'er som faste fortegn; stykket er hovedsageligt komponeret i B-dur (jf. dux-comes-indsatserne i første forimitation), men det slutter i henhold til den gregorianske melodi med frygisk kadence i G.

På Bachs tid brugtes kirketonearterne efterhånden kun sjældent; det samme gjaldt hele *stylus gravis*-kompositions måden. Denne kompositionsstil, også kaldet *stilo antico*, *stilo ecclesiastico* eller blot "kirkestil", havde egentlig sin oprindelse i senrenæssansens musik, men brugtes fortsat hyppigt i den tidlige barokmusik, dvs. i 1600-tallets første halvdel. Forbilledet for *stylus gravis*-kompositions måden var på den tid stadig Palestrinas "rene" (al-

vorlige) kirkestil, men efterhånden fik denne stil en selvstændig udvikling hos de forskellige komponister. Hos Bach er stylus gravis kendetegnet ved de "hvide" noder (= lange nodeværdier), samt det rolige og brede tempo. Hos Bachs slægtning, Johann Gottfried Walther (1684-1748), beskrives stilen da også som "majestætisk, ærbar og alvorlig, kraftig til at indgyde andagt og til at opløfte sjælen til Gud"!²⁶ Denne beskrivelse turde også være gyldig for den stylus gravis, Bach praktiserer i CLAVIER-ÜBUNG III.

Endvidere er det påfaldende, at der i CLAVIER-ÜBUNG III ikke er et eneste koralforspil med forsiret cantus firmus (i modsætning til Bachs to tidligere samlinger af koralforspil, Orgelbüchlein og de såkaldte 18 Koraler, hvor især sidstnævnte er rig på forsirede cantus firmi). Ligeledes har CLAVIER-ÜBUNG III næsten intet i den såkaldte galante stil, dvs. den nye moderne stil, Bach ellers brugte en del i sine senere værker, bl.a. i flere af arierne i h-mol messen, samt i triosonerne for orgel (BWV 525-530).

Denne åbenlyse afståen fra brugen af forsirede melodier og galante modetræk i CLAVIER-ÜBUNG III kan fra Bachs side være tænkt som en betoning af værkets relation til *gudstjenesten*, hvilket da kommer til udtryk ved den omfattende brug af den klassiske musikalske *kirkestil* – stylus gravis.

7. Tekstlig og musikalsk gennemgang af Clavier-Übung III

I det følgende skal værkets enkelte satser gennemgås mere detaljeret. Til koralerne er anført teksten (1. strofe) på tysk og dansk. Det siger nærmest sig selv, at der langt fra kan blive tale om nogen fuldstændig gennemgang af Bachs CLAVIER-ÜBUNG III i alle dets aspekter. I nærværende gennemgang skal der hovedsageligt fokuseres på elementer, der er af interesse for værkets samspil af teologi og musik.

26. J. G. Walther: *Musikalisches Lexicon*, Leipzig 1732, s. 584.

I. PRÆLUDIUM

Det indledende præludium i Es-dur er med sine 205 takter det længste orgelpræludium, Bach har komponeret. Allerede i præludiet finder vi den 3-tals-symbolik, der behersker hele værket. Præludiet er bygget op over 3 tema-grupper, der hver på sin måde lader sig tolke inden for rammerne af værkets teologiske tydningshorisont; altså som billede på den hellige Treenighed.

Det første tema (A) er udformet som en *fransk ouverture*, der kendes på sin majestætiske, punkterede rytme.

Takt 1-5

The image shows the first five measures of the Prelude in E major, BWV 846. The score is written for three staves: Treble Clef (Right Hand), Bass Clef (Left Hand), and a separate Bass Clef (Pedal Point). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first five measures show the beginning of the 'French Overture' theme, characterized by dotted rhythms and a grand staff with a pedal point in the bass.

Den "franske ouverture" stammer oprindeligt fra Ludvig XIV's hofkomponist, Jean Baptiste Lully (1632-1687), der spillede den, når Solkongen Ludvig XIV trådte ind i sin loge i teatret. Herfra vandt den franske ouverture indpas i den tyske musik; den findes en række steder hos Bach (som indledning til instrumental-suites og kirkelige vokalværker). I Bachs *kirkemusik* kom den franske ouverture da naturligt til at symbolisere den *guddommelige*, den *himmelske* majestæts ankomst. Således benytter Bach ofte den franske ouverture i sine kirkekantater, når det på den ene eller den

anden måde handler om *advent* – jf. BWV 61,1: “Nun komm, der Heiden Heiland” (1. s. i advent), BWV 110,1 (= orkestersuiten i D-dur, BWV 1069,1): “Unser Mund sei voll Lachens” (Juledag), BWV 182,1: “Himmelskönig, sei willkommen” (Palmesøndag), samt BWV 20,1: “O Ewigkeit, du Donnerwort” (1. s. e. trin., indledningen på Bachs “personlige kirkeår” i Leipzig²⁷). På samme måde fungerer den franske ouverture her i Es-dur-præludiet, der således bliver til “ouverture” i mere end én forstand!

Med den franske ouvertures punkterede rytme og de lange homofone akkord-sekvenser med typiske franske kæder af forudhold, minder præludiets A-del om en stor “plein jeu”-sats i fransk stil. Men artikulationen er tysk. Bach angiver med buer, at 16-delene efter en punkteret 8-del skal bindes til den forudgående lange node i modsætning til fransk spille måde, som den beskrives hos f.eks. Georg Muffat (1653-1704) i forordet til dennes *Florilegium secundum*, 1698.

Hvor det første tema i præludiet i kraft af den franske ouverture vil symbolisere *Guds majestæt* (1. trosartikel), da synes præludiets andet tema (B) at have *Inkarnationen* (2. trosartikel) som sit indhold. Dette viser sig ved temaets nedadstigende staccato-akkorder med ekko-virkninger (piano-gentagelser); et billede på Guds stigen ned til verden, og foreningen af den guddommelige og den menneskelige natur.²⁸

Takt 32-36

27. Bach tiltrådte embedet som Thomaskantor 1. søndag efter trinitatis 1723, og hans forskellige kantateårgange begynder da på denne søndag.

28. B-delens tema er et af de få eksempler på “galant stil” i CLAVIER-ÜBUNG III. Typisk for denne stil er de korte, staccaterede akkorder med forsinger.

De mange synkoper og dissonans-forudhold, der præger B-delens videre forløb, er det musikalsk-retoriske udtryk for lidelse, hvilket er med til at fremhæve denne tema-del som symbol på Kristus.

Endelig har vi det tredje tema (C), der samtidig danner en fuga midt i forløbet (takt 71-98). Temaet består af to synkoper, efterfulgt af en 16-dels-skala og nærmest "flammende bevægelser" (som i den store e-mol fuga, BWV 548). Dette tema kan ikke så overraskende tillægges betydningen af *Helligånden* (3. trosartikel) – bl.a. under henvisning til temaets nedadgående skalabevægelser; som det musikalske billede på de "neddalende ildtunger"!



De tre temaer optræder i følgende orden i Es-dur-præludiet:²⁹

A	32 takter	T. 1-32
B	18 takter	33-50
A	20 takter (1. del af A-delen)	51-71
C	27 takter	71-98
A	14 takter (2. del af A-delen)	98-111
B	18 takter	112-129
C	44 takter	130-174
A	32 takter	174-205

På den måde opnår Bach tillige at artikulere de indbyrdes relationer, der består mellem treenhedens personer: 1) A – B: Sønnen, der udgår fra Faderen, 2) A – C: Ånden, der udgår fra Faderen, 3) A – B – C: Ånden, der udgår fra Faderen og fra Sønnen.

29. En række forskellige proportioner kan iagttages i forholdet mellem de enkelte afsnit, f.eks. $32 : 32 = 1 : 1$; $14 : 18 = 7 : 9$; $18 : 20 = 9 : 10$, samt $32 : 20 = 8 : 5$ – "det gyldne snit"!

II. KYRIE OG GLORIA-KORALERNE

Efter præludiet følger bearbejdelserne af de lutherske kyrie- og gloria-koraler, der som tidligere nævnt var faste led i gudstjenesten på Bachs tid. Det må vel tilskrives manglende opmærksomhed på dette forhold, når man har givet CLAVIER-ÜBUNG III betegnelsen “orgelmesse” – med reference til Bachs fire små latinske messer, de såkaldte “missae breves” (BWV 233-236), som han uden nærmere kendt formål komponerede i 1730’erne. Men hvor disse korte messer, bestående af de latinske messeled indtil *credo*, er komponeret som frie satser for kor, soli og orkester³⁰, da er kyrie- og gloria-leddene i CLAVIER-ÜBUNG III strengt bundet til disses udformning som lutherske menighedssalmer, hvorfor det er forfejlet at opfatte CLAVIER-ÜBUNG III som et instrumentalt side-stykke til de små messer.

Kyrie

Gott Vater in Ewigkeit,
groß ist dein Barmherzigkeit,
aller Ding ein Schöpfer und Regierer;
eleison.

Christe,

aller Welt Trost,
uns Sünder allein hast erlöst.
O Jesu, Gottes Sohn,
unser Mittler bist in dem höchsten Thron,
zu dir schreien wir aus Herzensbegier:
eleison.

Kyrie,

Gott Heiliger Geist,
tröst, stärk uns im Glauben allermeist,
daß wir am letzten End
fröhlich abscheiden aus diesem Elend;
eleison.

Oldkirkelig. Tysk 1537.

Kyrie,

Gud Fader i evighed,
stor er din barmhjertighed,
alle tings skaber og regerer,
forbarme dig over os.

Kriste,

du al verdens trøst,
som alene os syndere har forløst.
O Jesus, Guds Søn,
du er vores midler i højeste trone,
til dig vi råber af hjertens begær:
forbarme dig over os.

Kyrie,

Gud Helligånd,
trøst og styrk os i troen allermeist,
så at vi ved sidste ende
gladelig tager afsked fra dette elende;
forbarme dig over os.

30. Musikken i Bachs små messer er i øvrigt genbrug fra kirkekantaterne, hvorfor disse messe-satser bliver at betragte som en række af Bachs musikalske “highlights” – dét, man i dag ville kalde et “opsamlingsalbum”.

Kyrie-koralerne (pedaliter)

De tre "store" kyrie-satser er traditionelle koralforspil med augmented cantus firmus, dvs. med melodistemmen i lange ("forstørrede") nodeværdier. De tre koralforspil er præget af stylus gravis-kompositions måden, hvor taktart, toneart (g-frygisk) og hele det polyfone tonesprog giver bearbejdelserne et alvorligt og "gammeldags" præg. I løbet af de tre korale veksler cantus firmus-lejet fra sopranleje i *Kyrie, Gott Vater* over tenorleje i *Christe, aller Welt trost* til basleje i *Kyrie, Gott Heiliger Geist*. Disse stemmelejer kan tolkes som symbolske udtryk for Guds trinitariske virksomhed. Som den højeste stemme symboliserer sopranstemmen "Gud i Himmelen", tenorstemmen er som mellemstemmen udtryk for "Kristus som midleren", og basstemmen illustrerer i denne sammenhæng "Helligåndens virke på jorden". Der er således tale om en "nedstigen", der kan opfattes som et billede på, at Gud kommer til verden – svarende til det ovenfor citerede sted i Luthers pinseprædiken: "...Gud vil komme herved til os. Han vil komme til os – vi må ikke klatre op. Han vil indtil verdens ende være hos os, og dør bor den Helligånd, som virker og skaber alt i den kristelige kirke"!

I *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* starter det gennemgående ledsagetema som en forimitation af 1. linie i koralen, og optræder dernæst i imitation resten af satsen igennem. Ledsagetemaet kommer i alt 14 gange i retvending og 7 gange i omvending; 7 gange bliver temaet tætført, bl.a. i en kombination af retvending/omvending (takt 19–20). Denne særlige tætføring kan netop her synes at tjene som en understregning af teksten: "stor er din barmhjertighed", ligesom takt 21 tillige udgør satsens midte. Koralforspillet har i alt 42 takter; måske en skjult henvisning til Salme 42: "Som hjorten skriger efter rindende vand, således skriger min sjæl efter dig, o Gud".

Sidste temaindsats under sluttonen i cantus firmus er dobbelt; temaet udføres i parallelle tertser mellem alt og tenor. Denne udførelsesmåde bruger Bach ofte til fremhævelsen af det afsluttende klimaks i et værk; teknikken har et særligt navn i den barokke af-

fekt- og figurlære, *gradatio* eller *climax*, og fungerer som sådan ved at to stemmer forenes i et forløb af terts- eller decim-paralleller.

Også i *Christe, aller Welt Trost* er det gennemgående tema udsprunget af en forimitation af koralens 1. linie. Temaet har 23 indsatser, 22 i retvending og 1 i omvending (i takt 43, lige efter 6. korallinies slutning, hvor Kristus anråbes om hjælp; om at *vende de nødstedtes situation*). I forhold til *Kyrie, Gott Vater*, er satsen livligere og mere rytmisk differentieret, og beholder heller ikke den samme karakter hele vejen igennem. Således indtræffer der pludselig en ændring i takt 30-33 med de mange skarpe dissonanser (springvist og synkopisk indførte) og tværstande; i den musikalsk-retoriske figurlære kaldet *parrhesia* (græsk: egentlig "fri tale"). Denne figur beskrives på følgende måde i Joachim Burmeisters *Musica poetica* fra 1606:

Parrhesia opstår, når en særlig livlig dissonans indføres blandt de øvrige konsonerende stemmer. Den sættes på betonet tid, for at de øvrige stemmer kan opløse dissonansen på ubetonet tid.³¹

Hos Bach bruges denne *parrhesia*-figur hyppigt i forbindelse med temaer som lidelse og passion (jf. 2. tema-del i præludiet). Det pågældende sted i *Christe*-satsen (hvor tenorens cantus firmus pauserer) fungerer da også som et mellemspil forud for den 5. korallinie: "du er vores midler" (takt 33). Ovenover denne korallinie føres sopran og alt i sekst-paralleller (som *gradatio*); et billede på den forsoning, der er indeholdt i tekstens tale om Kristus som midleren.

Takt 57 indfører et helt nyt ledsagetema i alten, der senere imiteres af sopranen. Det drejer sig om en imitation af den sidste korallinie og dermed af ordene: *eleison* – "forbarme dig". Samtidig har pedalet (takt 57-58) store spring i lange nodeværdier. Disse

31. Citeret og oversat efter Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber Verlag 1985, s. 124.

spring afmalen Kristi kors i en såkaldt *hypotyposis*-figur, dvs. en figur, der kun kan ses ud af selve nodebilledet – nemlig ved at trække linier fra 1. til 3. node og fra 2. til 4. node.

Det efterfølgende koralforspil, *Kyrie, Gott Heiliger Geist*, er kendetegnet ved en stor grad af rytmisk mangfoldighed. Hvor de gennemgående nodeværdier i *Kyrie, Gott Vater* var halvnoder og fjerdedele, og i *Christe, aller Welt Tröst* halve, fjerdedele og ottendedele, da er Helligånds-koralen præget af ottendedele. Disse korte nodeværdier og den dynamiske rytmik vil satsen igennem tjene til en illustration af Helligåndens susen (som beskrevet i Apostlenes Gerninger 2,2). Satsen er 5-stemmig og “med fuldt orgel”, *organo pleno*, og med sine hurtige og brusende løb minder den meget om det motiviske materiale i præludiets 3. tema.

Desuden fremviser *Kyrie, Gott Heiliger Geist* den mest komplicerede polyfoni af de tre koraltbearbejdelser. Det ledsagende tema tætføres i omvendning fra første takt, og satsen har 8 tætføringer, der gennemføres i forskellig rækkefølge: 5 i retvendning og 3 i omvendning, ligesom der også veksles mellem snart i en overstemme, snart i en understemme – alt i alt et mønstereksempel på tætførings teknik!

Endelig er det påfaldende, at der ikke er en eneste temaindsats i takt 32–47. De to korallinier, der behandles i dette afsnit, har teksten: “så at vi ved sidste ende / gladelig tager afsked fra dette elende”. I stedet for det faste ledsagetema gennemføres her to andre motiver, der dels er afledt af koralens afsluttende “*eleison*”, dels af melodilinen “så at vi ved sidste ende”. Disse to motiver synes da at ville intensivere tekstens indhold: anråbet om Helligåndens trøst og bistand, “når vi med døden strides”. Dette sidste bliver yderligere understreget ved, at satsen fra sidste korallinies start (midten af takt 54) bliver udpræget dissonerende; med megen kromatik og med forekomst af alle 12 toner i den kromatiske skala – som en særlig pointering af det afsluttende *eleison* – “forbarm dig”!

Kyrie-koralerne (manualiter)

Efter de store koralforspil over *kyrie*-salmens 3 strofer følger de 3

“alio modo”-bearbejdelser over de samme strofer. Disse “små” forspil uden pedal er alle i e-frygisk, altså en terts dybere end de store (g-frygisk).

De små kyrie-koraller er ikke koralforspil i traditionel forstand (dvs. med gennemførelse af cantus firmus i én stemme), men er udformet som fugerede satser, hvor temamaterialet er hentet fra koralmelodien. Hver sats har ét hovedtema, samt en række andre motiver, der alle kan føres tilbage til koralmelodien.

I *Kyrie, Gott Vater* tjener korallens første tre toner som hovedtema, mens adskillige citater fra de øvrige korallinier kan høres hele satsen igennem. Men som tema bearbejdes og gennemføres kun citatet fra 1. korallinie.

Også i *Christe, aller Welt Trost* er hovedtemaet en bearbejdelse af 1. korallinie, som fra 1. takt ledsages af et motiv, der er udledt af melodisk materiale fra cantus firmus. Ligesom i det store *Christe* har satsen en livligere rytmisk og melodisk mere afvekslende udformning end den foregående. Udover hovedtemaet og ledsagemotivet har satsen flere andre motiver. Således er nodebilledet i særlig grad præget af et 16-dels motiv (fire trinvist nedadgående 16-dele), der optræder mere og mere hyppigt i løbet af satsen, og som næsten helt tager over til slut, hvor det udføres som *gradatio*-figur – i sidste takt sammen med 2. halvdel af hovedtemaet i sopranen (tonerne til “al verdens trøst”).

Den lille bearbejdelse af *Kyrie, Gott Heiliger Geist* har som hovedtema kyrie-tonerne i en forsiret, triol-agtig form, der giver det præg af et gigue-tema. Ligesom den store, er satsen den rytmisk “hurtigste” af de tre små koraltbearbejdelser, hvilket også fremgår af taktarterne i de tre koraller: *Kyrie, Gott Vater* i 3/4, *Christe* i 6/8, mens *Kyrie, Gott Heiliger Geist* er noteret i 9/8. Den har dog ikke den samme rytmiske mangfoldighed som den store; det er helt og aldeles triolerne, der præger det rytmiske forløb. De mange triol-ranker behersker også det motiviske forløb, og satsen er den mest enhedsprægede af de tre – uden andet karakteristisk motivmateriale end selve hovedtemaet.

Gloria-koralerne

Efter de seks kyrie-koraler følger de tre bearbejdelser af gloria-salmen "Aleneste Gud i Himmerig", der som bekendt er digtet over englesangen i Lukas 2,14, *Gloria in excelsis deo*:

Allein Gott in der Höh sei Ehr
und Dank für seine Gnade,
darum, daß nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.

Ein Wohlgefalln Gott an uns hat,
nun ist groß Fried ohn Unterlaß,
all Fehd hat nun ein Ende.

Nicolaus Decius 1539.

Aleneste Gud i Himmerig
ske lov og pris for sin nåde,
som han har os skænket faderlig,
at fri os fra syndens våde!

På jorden er kommet stor fryd og fred,
vi mennesker må vel glædes ved
Guds yndest og gode vilje.

DS 360.

Der er her tale om én bearbejdelse med pedal og to uden (altså en stor og to små), hvilket naturligvis må tilskrives et ønske fra Bachs side om at få gloria-bearbejdelserne passet ind i det 3-leddede mønster, der er værkets overordnede strukturprincip. Hertil kommer, at stroferne 2-4 i "Aleneste Gud i Himmerig" hver omhandler en af Treenighedens personer, hvorfor salmen i sig selv er en Treenigheds-salme.

Det første koralforspil over *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (F-dur) er da også for 3 stemmer. Koralforspillet er udformet som en invention med cantus firmus i alten som 3. stemmeindsats. Den polyfont komponerede sats har ét hovedtema, udledt af koralmelodiens begyndelsestoner (f-g-a); tre toner, der genfindes i de tre gloria-koralers grundtonearter. Forspillet mange op- og nedadsvævende figurationer i 16-dels trioler og duoler kunne rumme en henvisning til Lukas 2,13-14:

Og i det samme var der med engelen en *mangfoldig himmelsk hærskare*, som lovpriste Gud og sagde: "Ære være Gud i det højeste, og på jorden fred, og i menneskene et velbehag".

Det følgende *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (G-dur) har form som en koraltrio "for to manualer og pedal" – ganske som i Bachs koraltrio over denne salme i *18 Koraler* (BWV 664), og i stil med de seks triosonater (BWV 525-530). Melodistemmen skifter fra

stemme til stemme i løbet af satsen; 5. og 6. korallinie kommer to gange i kanon, og sidste korallinie kommer i alt fire gange, én gang endda transponeret og figureret (men ikke i kanon):

1. linie: alt
2. linie: alt
3. linie: sopran
4. linie: sopran
5. linie: sopran / bas (kanon)
6. linie: alt / bas (kanon)
7. linie: alt, sopran (imiteret i kvinten!), bas, sopran

Også det sidste forspil over *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (A-dur) er komponeret som en trio-sats, men tillige som en ægte dobbelt-fughetta, hvor koralmelodien kun antydningvis er tilstede i de to temaer. Det første tema, der til forveksling ligner temaet i den store C-dur fuga (BWV 547), er forsynet med staccato-prikker, hvilket bevirker, at temaet fremstår uden nogen form for betoning (staccato-prikker ophæver i barokmusikken taktbetoninger og stiller alle toner "lige", nemlig alle lige korte). Temaet får derfor et helt specielt præg i retning af små klokker i et klokkespil. Det andet tema (der præsenteres første gang i takt 8) udgør med sine lutter trinvis bevægelser en kontrast til det første temas mange spring. Desuden har det ingen staccato-prikker, hvorfor det må formodes, at det skal artikuleres efter barokmusikkens gængse regler for trinvis bevægelse; med meget tæt artikulation, næsten legato. Til slut kombineres de to temaer, og hele satsen slutter med en opadgående bevægelse i sopran og bas – som et billede på englens lovsang, der "stiger op i himmelen igen"!

III. KATEKISMUS-KORALERNE

Derpå følger nu bearbejdelserne af de seks katekismus-koraler. Disse katekismus-salmer er alle skrevet af Luther i tidsrummet 1524-1541 og sammenfatter i poetisk form indholdet i de oven-

nævnte hovedstykker fra Luthers store og lille katekismus. Vi finder her et godt eksempel på salmens funktion i den lutherske tradition: omsat til vers og sang kunne indholdet fra katekismernerne langt lettere læres af jævne folk. Det var ganske enkelt salmer, man kunne udenad. Og således er katekismus-salmerne i sig selv at opfatte som den sungne (ind)øvelse i troens indhold. For sine musikalske bearbejdelser af Luthers katekismus-salmer havde Bach allerede på forhånd et publikum bestående af såvel kendere som Liebhabere.

Dies sind die heiligen zehn Gebot (pedaliter)

Den første af Luthers katekismus-salmer er salmen over de ti bud, der også var fast bestanddel af det danske salmepertoire indtil slutningen af 1700-tallet; omend i en noget anden ordlyd end hos Luther. Nedenfor er gengivet Mynsters mere ordrette oversættelse:

Dies sind die heiligen zehen Gebot,
die uns gab unser Herre Gott
durch Mosen, seinen Diener treu,
hoch auf dem Berg Sinai.
Kyrieleis.

Martin Luther 1524.

Her er de hellige ti Guds Bud,
som os har givet vor Herre Gud
ved Moses, sin tjener, i fordums år,
på Sinai bjerg, som skrevet står.
[Kyrieleis]

F. L. Mynster 1863.

Bachs store orgelbearbejdelse starter med et nærmest idyllisk motiv i de første tre takter; ovenover et orgelpunkt i pedalet bevæger sig et motiv, der kanonagtigt imiteres mellem sopran og alt (tre trinvis nedadgående toner, efterfulgt af brudte treklange). Først i takt 4 kommer bassen i bevægelse (som regelret barok continuo-bas), mens sopran og alt fortsætter deres imitationer (nu i oktavbrydninger). I takt 5 får sopran og alt imidlertid et ganske anderledes motiv, nemlig en dobbelt "sukkefigur" (*figura suspirans*), i form af to trinvis faldende, sammenbundne toner. Denne "sukkefigur" er ledsaget af kromatik og forudholdsdissonanser, og i takt 6-7 får alt og sopran i imitation en såkaldt *circulo mezzo*-figur; en "halvcirkel", hvor fire trinvis 16-dele kredser omkring den samme tone (f). En sådan tætbinding til den samme tone (uden at

den “fulde cirkel” opnås) er i barokmusikken udtryk for en fundamental “mangel på udvej” (som i BWV 646: “Wo soll ich fliehen hin”) – musikalsk såvel som eksistentielt.

I de første 7 takter præsenteres således successivt alt det motiviske materiale i koralforspillet:

Takt 1-4: tre-klangs-motiver i sopran og alt / orgelpunkt og generalbas i pedal: det “perfekte”

Takt 5-7: sukke- og halvcirkel-figurer i alt og sopran / kromatik og forudholdsdissonanser i alt og pedal: det “imperfekte”

Med denne successive præsentation af de motiver, der går igen i resten af satsen, ligger koralforspillet “Dies sind die heiligen zehen Gebot” tæt på det princip, der findes i mange af Bachs kirkekantater: en indledende instrumentaldel (i regelen 8 takter), hvor kantatens tekstbestemte instrumentalmotiver præsenteres en miniature.

Hvilken betydning kan disse motiver her tænkes at have i tekstlig henseende? En nærliggende tolkning kunne være, at de første fire takter skal tjene som billede på menneskets oprindelige uskyldighedstilstand, der bringes til ophør ved Syndefaldet; illustreret ved sukke-motivet, efterfulgt af halvcirkel-motivets mangel på udvej.

I forlængelse af dette lader Bach tenoren sætte ind med koralen (takt 8) i oktav-kanon, hvilket muligvis skal illustrere Lovens to tavler (1.- 3. bud og 4.- 10. bud).³² Temaerne fra indledningen kommer da igen i forskellige variationer i løbet af satsen. Efter den øverste kanonstemmes sidste meloditone forlænges stemmen med kromatiske trin, og selve afslutningen på satsen udgør en tredob-

32. Jf. Bachs kantate til 13. søndag e. trinitatis (BWV 77, 1723), hvor åbningskorets tekst er hentet fra Lukas 10,27: “Du skal elske Herren din Gud af hele dit hjerte og med hele din sjæl og med hele din styrke og med hele dit sind, og din næste som dig selv”. Her lader Bach trompeten og continuo-bassen fremføre koralen “Dies sind die heiligen zehn Gebot” i *kanon* – som udtryk for det dobbelte kærlighedsbud, samt at “hele loven og profeterne hviler på disse to bud” (Matthæus 22,37-40).

belt parallelføring (*gradatio*) af sukke-motivet i højre hånd. Måske har Bach her tænkt på Paulus' udsagn om, at "ved loven opnår man kun at erkende sin synd" (Romerbrevet 3,20).

Dies sind die heiligen zehn Gebot (manualiter)

Den lille bearbejdelse af Luthers salme om de ti bud er udformet som en fughetta, hvor temaets markante tonegentagelser er afledt af koralmelodien, der begynder med fem gentagne toner. Temaet kommer i alt 10 gange. Med sin 12/8-takt og rytmisk hurtige figuration får satsen et nærmest dansende præg (*gigue*). I kontrast til den store bearbejdelse, får satsen dermed en glad og munter karakter, der fra Bachs side kan være tænkt som en illustration af slutordene i Luthers udlægning af de ti bud i den lille katekismus: "Gud lover alle, som holder disse bud, nåde og alt godt. Derfor skal vi også elske ham og stole på ham og gerne gøre efter hans bud".

Wir glauben all an einen Gott (pedaliter)

Den anden katekismus-koral er Luthers gendigtning af trosbeken-
delsen (*nicænum*). Indtil omkring 1800 var denne salme fast bestanddel af den lutherske gudstjeneste både i Tyskland og Danmark, idet man efter evangelie-læsningen fra alteret "sang troen" (dvs. trosbekendelsen) i skikkelse af Luthers salme.

Wir glauben all an einen Gott,
Schöpfer Himmels und der Erden,
der sich zum Vater geben hat,
daß wir seine Kinder werden.
Er will uns allzeit ernähren,
Leib und Seel auch wohl bewahren;
allem Unfall will er wehren,
kein Leid soll uns widerfahren.
Er sorget für uns,
hüt' und wacht
und wacht;
es steht alles in seiner Macht.

Martin Luther 1524.

Vi alle slår til Gud vor lid,
han som jord og himmel skabte,
han kalder sig vor Fader blid,
hjalp os, da vi var fortabte.
Dagligt brød han os vil give,
sørger vel for os i live,
i al nød han os bevarer,
intet ondt os vederfärer;
på ham vi trygt tør stole,
hans er al magt,
hans er al magt,
og alle ting er ham underlagt.

Thomas Laub 1918 (jf. DS 362).

Bachs store koralforspil er en fugeret sats med ét hovedtema, der er udledt af tonerne i koralmelodiens første linie: *Wir glauben all an einen Gott*. I modsætning til de øvrige koralbearbejdelser i CLAVIER-ÜBUNG III bliver koralmelodien ikke gennemført i nogen af stemmerne, men er kun repræsenteret ved satsens hovedtema – som en særdeles kraftig understregning af netop denne tekstlinie.³³

Dette koralthema har Bach kombineret med et ostinat pedaltema, over hvis temaindsatser koralforspillet da er bygget op. Bachs anvendelse af ostinat pedaltema i *credo*-koralen kan være inspireret af det tidligere nævnte værk af Frescobaldi, *Fiori musicali*, hvor satsen, der følger efter *credo*, netop hedder “*Recercar con obligo del Basso*”, altså ‘ricercar med obligat bas-tema’. Under alle omstændigheder er den vedholdende pedalbas hos Bach en stærk understregning af *credo*-salmen som den faste bekendelse til den Ene og Sande Gud. Det kraftfulde tema med de mange spring, der bevæger sig fra primen til oktaven og trinvist ned igen (oktaven som symbolet på helheden), bidrager da yderligere til at fremhæve koralthemans bekendelse af Gud som universets Skaber og Herre.

Hertil kommer, at pedaltemaet kun optræder i retvending (i modsætning til temaerne i de øvrige koralforspil); det musikalsk-symboliske udtryk for, at Gud altid forbliver den samme.

Pedaltemaet optræder i alt seks gange – med stadig større pauser (mellemspil) mellem de enkelte indsatser:

3 takter (forspil)

Pedaltema i d

5 takter (mellemspil)

Pedaltema i a

6 takter (mellemspil)

Pedaltema i F

7 takter (mellemspil)

33. Til slut citerer tenoren den sidste korallinie: “*es steht alles in seiner Macht*” (takt 91-98).

Pedaltema i C

14 takter (mellemspil)

Pedaltema i g

25 takter (mellemspil)

Pedaltema i d (forlænget med 4 takter)

Forlængelsen af den sidste pedalindsats betyder, at pedaltemaet nu får i alt 43 toner (mod 25 i de tidligere indsatser). "43" er det bogstavsymbolske tal for "credo"; en konstatering, det ville være nærliggende at afvise som spekulation, hvis ikke det var fordi, at dette tal også spiller en fremtrædende rolle i *credo*-satsen i Bachs h-moll messe (BWV 232).

Manualtemaet (koraltemaet) er skrevet i tredobbelt kontrapunkt og kommer i alt 14 gange (som bogstavsymbolik for B-A-C-H?). Hvad talsymbolikken angår, er det anderledes entydigt, når det samlede takttal i det store koralforspil over *Wir glauben all an einen Gott* er 100 – det stedfortrædende tal for 1; symbolet for den ene Gud (og for metafysisk enhed i det hele taget).

Wir glauben all an einen Gott (manualiter)

Mens den store bearbejdelse er i d-dorisk, er Bachs lille bearbejdelse af "Vi tro, vi alle tro" i e-dorisk. Det lille forspil over Luthers trossalme udgør tillige samlingens midte, og indeholder elementer af fransk ouverture; et typisk træk for midtersatserne i Bachs Clavier-Übung-samlinger (f.eks. Goldberg-variationernes midtersats). Den franske ouvertures majestætiske karakter får på dette sted da yderligere mening i tilknytning til Bachs koralforspil over den 1. trosartikel.

Ligesom i den store bearbejdelse, behandles ikke hele koralmelodien, men kun begyndelsestonerne, der i stil med den franske ouvertures forsiringer og rytmisering danner temaet for en fughetta. Også her forekommer temaet kun i retvending (i alt seks gange ligesom pedaltemaet i den store bearbejdelse).

I fjerdesidste takt afbrydes satsen abrupt af mangestemmige formindskede akkorder (en "skuffende kadence"), således som det

også kendes fra slutningen i bl.a. det store C-dur prælude og fuga (BWV 547, hhv. takt 77-79 og 64-65). Dette drastiske virkemiddel tjener i barokmusikken et helt særligt formål: nemlig at få den afsluttende dur-kadence til at fremstå med desto større glans. Og således lykkes det også Bach her at give den endelige slutning en særlig virkning i kraft af denne forudgående "Verfremdungseffekt" i det musikalske.

Vater unser im Himmelreich (pedaliter)

Den næste koral er Luthers salme over Fadervor. På samme måde som i den store og den lille katekismus forklarer Luther her de enkelte bønner i Fadervor. Salmen har i alt 9 strofer, hvoraf de 7 indeholder forklaringer til hver af de 7 bønner i Fadervor, mens første strofe udlægger, hvad det vil sige "at bede ret", og sidste strofe forklarer betydningen af ordet "amen".

Vater unser im Himmelreich,
der du uns alle heißest gleich
Brüder sein und dich rufen an
und willst das Beten von uns han;
gib, daß nicht bet allein der Mund,
hilf, daß es geh von Herzensgrund.

Martin Luther 1539.

Vor Fader udi Himmerig,
som bød os leve broderlig,
og dig med flid at kalde på,
vor bøn du gerne høre må.
Giv, at ej beder kun vor mund,
hjælp, at det går af hjertens grund!

Efter Kingos Salmebog 1699.

Det store koralforspil over Luthers Fadervor-salme er et af de mest komplekse i Bachs samlede opus. Der er tale om et 5-stemmigt koralforspil (to stemmer i højre og venstre hånd, samt pedal), hvor selve koralmelodien er ført i oktav-kanon mellem de to hænder (højre hånds overstemme og venstre hånds understemme; sopran og kontratenor). Pedalet har barok continuo-bas, som også indeholder meget motivisk materiale.

Kompositionsteknisk minder satsen umiddelbart om den store bearbejdelse af *Dies sind die heiligen zehn Gebot*, men i og med, at kanon'en er fordelt på to hænder (som en triosats med tilføjet kanon!), bliver den langt sværere at høre. I *Vater unser*-bearbejdelsen bliver det nærliggende at tolke Bachs anvendelse af kanon-teknik-

ken ud fra bønnens dobbelt-aspekt: at bede og at blive bøn hørt. At satsen er gennemtrængt af kromatik og "sukke-figurer", lader da heller ikke nogen tvivl tilbage om bønnens menneskelige nødvendighed. Nævnes må i denne forbindelse også de karakteristiske triol-figurer med staccato-prikker, der kommer gentagne gange i løbet af satsen. Dette motiv, der altid optræder parvis (i imitation mellem de to hænder), kan næppe være tænkt som andet end et billede på Matthæus 7,7-8:

"Bed, så skal der gives jer; søg, så skal I finde; bank på, så skal der lukkes op for jer. Thi enhver, som beder, han får, og den, som søger, han finder, og den, som banker på, for ham skal der lukkes op."

De bankende staccato-figurer bliver da at forstå som den vedholdende opfordring til bøn hele satsen igennem – imitationerne fortæller, at den bedendes banken "giver genlyd", dvs. at bønnen bliver hørt.

Som allerede nævnt, er Bachs koralforspil over *Vater unser im Himmelreich* enestående af sin art. De mange forskellige rytmiske forløb (polyrytmik, samt forekomsten af alle nodeværdier fra punkterede halvnoder til 32-dele), de udførlige angivelser af artikulation, samt de mange spændte harmoniske forløb og den yderst polyfone kompositions måde, gør dette koralforspil til et af de allersværeste orgelværker, Bach har skrevet. – Mon ikke denne komplicerede komposition fra Bachs side har været tænkt som en afspejling af den uvejsomme situation, hvori *bønnen* har sit udspring?

Vater unser im Himmelreich (manualiter)

Det lille forspil over Fadervor-salmen står i skarp kontrast til det store ved at være den enkleste sats i hele CLAVIER-ÜBUNG III. Der er tale om et koralforspil i klassisk forstand: melodien gennemføres i sopranen, mens understemmerne har et ledsagemotiv, bestående af fem trinvist faldende eller stigende 16-dele, der hele ve-

jen igennem imiteres i de tre understemmer. At det er de *nedadstige* skalabevægelser, der har overvægten, kunne være et udtryk for, at når bønnen Fadervor oprigtigt bedes, fører den automatisk *bønhørelsen* med sig. Eller med en formulering af den for Bach så betydningsfulde teolog og prædikant Heinrich Müller (1631-1675):

Bønnen har en magnetisk Kraft, den drager den guddommelige Trøst ind i Hiertet, og derved blive vi vederkvægede.³⁴

Christ, unser Herr, zum Jordan kam (pedaliter)

Svarende til strukturen i Luthers katekismer, følger derefter Luthers salme om dåben, der på samme måde som de øvrige katekismus-salmer forklarer dåbens mening og betydning.³⁵

Christ, unser Herr, zum Jordan kam
nach seines Vaters Willen,
von Sankt Johannis die Taufe nahm,
sein Werk und Amt zu 'rfüllen.
Da wollt er stiften uns ein Bad,
zu waschen uns von Sünden,
ersaufen auch den bitterm Tod
durch sein selbst Blut und Wunden;
es galt ein neues Leben.

Martin Luther 1541

Guds Søn kom selv til Jordans flod
og, som hans Fader ville,
sig af Johannes døbe lod
sin pligt helt at opfylde.
Et bad han stifted og os bød
afvaske alle synder
og drukne helt den bitre død
i Kristi blod og vunder.
Det gjaldt nyt liv og levned!

Chr. Thodberg 1988

Bachs store koralforspil over Luthers dåbssalme er det første i CLAVIER-ÜBUNG III med cantus firmus i tenoren (spillet i peda-

34. Heinrich Müller: "Anden Prædiken om Christi Lidelse" (Rostock 1669), her citeret efter *Heinrich Müllers Evangeliske Hierte-Speyl*, København 1706, s. 1100.

35. Luthers dåbssalme og dens brug i dansk tradition er udførligt behandlet af Christian Thodberg i *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1985-88*, s. 65 ff., der også giver en nyoversættelse af salmen. Til melodien, se Henrik Glahn smst. s. 87 ff.

let!).³⁶ Rundt om melodistemmen bevæger sig i de to manualer en triosats (sopran, alt og bas) med forskellige motiver, der tjener som illustration af salmetekstens indhold.

Disse motiver præsenteres i de seks indledende takter (inden melodistemmen sætter ind):

Takt 1-6

The musical score consists of three staves: Soprano, Alto, and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems of two measures each. The first system is labeled 'Takt 1-6'. The Soprano staff has a melodic line with some rests. The Alto staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into two systems of two measures each. The first system is labeled 'Takt 1-6'.

c.f.

Basstemmens “flydende” 16-dele, der tillige er en figuration over koralmelodien, vil umiskendeligt illustrere *vand* (takt 1-3). Dette

36. At cantus firmus er i *tenoren*, turde netop ville tjene til at understrege Kristus som *midleren*, der har “stiftet os et bad, og afvasket alle vore synder”.

“vand-motiv” efterfølges af en nedadgående sekvens i oktavsprings (takt 4-6); et “nedsænkings-motiv”, hvilket da kunne tolkes som en “neddykning i dåbens vand”.

Ovenover basstemmen har vi indledningsvis i 1. manual et treklangs-motiv, der danner en typisk “kors-figur” (takt 1). Denne kors-figur synes her at skulle tjene til en understregning af, at *dåbsvandet* er *Kristi blod* – svarende til salmens sidste strofe:

Med øjet ser vi bare vand,
som mennesker det øser,
men troen véd, hvad Gud selv kan,
at Kristi blod forløser,
at dåben er den røde flod,
der af hans blod er farvet,
(...)

Efter de to kors-figurer følger, hvad man kunne karakterisere som en “dialog” mellem sopran og alt. Det drejer sig her om den musikalsk-retoriske figur, *heterolepsis*, der betegner et forløb, hvor to stemmer “griber ind i hinanden”, idet den ene stemme overtager den andens melodiske figurer, således at der opstår et fletværk, i hvilket man ikke altid kan høre, hvilken stemme, der er hvor. Denne vedvarende vekslen og imitation mellem sopran og alt kunne oplagt tænkes som et udtryk for *dåben som etableringen af tilhørsforholdet til Kristus*.

Christ, unser Herr, zum Jordan kam (manualiter)

Det lille koralforspil over Luthers dåbssalme er en 3-stemmig fuggetta med obligat kontrapunkt. Hovedtemaet er dannet af koralmelodiens første 8 toner, ligesom det obligate kontrapunkt er en figurering af de samme toner, men i dobbelt tempo. Både tema og kontrapunkt optræder i retvending og omvending i den meget symmetrisk opbyggede sats:

t. 1-4:	tema og kontrapunkt i retvending	(sopran/alt)
t. 5-7/8:	tema og kontrapunkt i omvending	(bas/sopran)
t. 8-10:	<i>mellemspil med sekvenser</i> ³⁷	
t. 11-14:	tema og kontrapunkt i retvending	(alt/bas)
t. 15-17/18:	tema og kontrapunkt i omvending	(sopran/bas)
t. 18-20:	<i>mellemspil med sekvenser</i>	
t. 21-24:	tema og kontrapunkt i retvending	(bas/sopran)
t. 24-27:	tema og kontrapunkt i omvending	(alt/sopran)

Endelig er fughettaens mange “3-taller” påfaldende; satsen står i 3-delt taktart, den har 3 tema-afsnit, 3 gange retvending og 3 gange omvending af temaet, og mellemspillene har hver 3 takter. Muligvis har Bach dermed villet fremhæve dåbens betydning som en dåb i den treenige Guds navn (jf. strofe 4 af Luthers salme).

Aus tiefer Not schrei ich zu dir (pedaliter)

Efter dåbssalmen kommer Luthers bodssalme; den velkendte “Afydysens nød”, der må regnes for en af de heldigst oversatte Luther-salmer i den danske salmebog:

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhöhr mein Rufen!
Dein gnädig Ohren kehr zu mir
und meiner Bitt sie öffen!
Denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben?

Martin Luther 1524

Afydysens nød, o Gud, til dig
mit bange råb jeg vender,
bøj nådig øret ned til mig,
hør bønnen, jeg opsender!
Thi om du ville se derpå,
hvad synd og uret vi begå,
da måtte vi fortabes.

DS 437

Når Bach har anbragt denne bodssalme mellem de to salmer om dåben og nadveren, må det ses i sammenhæng med den stilling, *boden* og *skriftemålet* havde på Bachs tid.

Luther selv opfattede hverken *boden* eller *skriftemålet* som no-

37. Den form for sekvenser, vi finder her (med parallelle tertser i højre hånd og modbevægelse og imitation i venstre hånd), er typiske for den nordtyske orgelkomponist Samuel Scheidt (1587-1654).

get, der var *nødvendigt* i forhold til de to sakramenter (i modsætning til den middelalderlige-katolske opfattelse af boden som den “2. rednings-planke”, man måtte ty til, når man havde gjort sig skyldig i frafald fra dåbens nåde). Ejheller forlangte Luther, at skriftemålet skulle være en betingelse for at kunne modtage nadveren.

Det gjorde man derimod på Bachs tid. Her var det nemlig blevet *obligatorisk* med skriftemål forud for altergangen; ikke nødvendigvis i form af det private skrifte, men således at de, der ville til alters om søndagen, skulle indfinde sig i kirken lørdag eftermiddag, og dér få den absolution, der var forudsætningen for at kunne “gå værdig til Herrens bord”, som det hed.

På den måde kommer salmen “Af dybsens nød” i CLAVIER-ÜBUNG III til at afspejle den praksis, der på Bachs tid knyttede sig til skriftemålet – nemlig som den obligatoriske bodshandling (syndsbekendelse) forud for altergangen.

Det er da også syndsbekendelsen, der er hovedtemaet i Bachs udsættelse af Luthers bodssalme. Den store koralbearbejdelse er 6-stemmig (med dobbelt-pedal), og i øvrigt den eneste 6-stemmige orgelsats, der kendes fra Bachs hånd (når der ses bort fra den 6-stemmige *ricercar* fra *Musikalisches Opfer* (BWV 1079,5), der vel snarere er tænkt for cembalo). Det gennemført polyfone koralforspil er komponeret i streng kirkestil (e-frygisk); med forimitation af hver eneste korallinie i samtlige stemmer (motet-stil) og “med fuldt orgel” (som *Kyrie*, *Gott Heiliger Geist*). Det er med andre ord hele den musikalske skabning, der her forsamles i anræbelsen af Gud om tilgivelse af synden.

Det skal desuden nævnes, at det store forspil over *Aus tiefer Not* indeholder en meget iørefaldende rytmisk figur, den såkaldte *figura corta* (“glædes-figur”), der består af en lang og to korte (halverede) nodeværdier. Denne rent rytmiske figur bruges hos Bach til at udtrykke glæde eller forløsning (f.eks. i koralen “Mit Fried und Freud ich fahr dahin” fra *Orgelbüchlein*). I *Aus tiefer Not* optræder figuren første gang i takt 9, hvorefter den forekommer med vekslende hyppighed; ind imellem slet ikke (takt 33–36), for

til sidst næsten helt at overtage nodebilledet (takt 48 og frem). Den stigende brug af denne figur skal formentlig udtrykke den voksende fortrøstning til, at Gud *ikke* vil se på, "hvad synd og uret vi begå"; at Gud – med et godt gammelt dansk ord – vil være *mis-kundelig!*

Aus tiefer Not schrei ich zu dir (manualiter)

Det lille (4-stemmige) forspil over "Af dybsens nød" benytter den samme kompositionsteknik som det store: augmented koralmelodi med forimitation gennem alle stemmer. Koralmelodien gennemføres i sopranen, og understemmernes forimitationer sker i en stadig veksel mellem retvending og omvendning af koralcitaterne.

Også dette koralforspil er rig på *figura corta*-motiver; her dog brugt i hele forspillet og ikke kun på udvalgte steder. Satsens forskellige musikalske udsagn turde i det hele taget være udtryk for de samme aspekter som i den store bearbejdelse: blandingen af synd, fortvivlelse og anger (kors-figurer og skarpe forudholdsdissonanser) og håb, forløsning og glæde (*figura corta*).

Det klangligt-harmoniske indtryk af dette koralforspil forstærkes gennem Bachs valg af toneart: *fis*-frygisk. I middeltone-stemning er forspillet *Fis*-dur slutakkord nærmest uudholdelig falsk (som følge af den urene tert), og selv i de fleste barokke "veltempererede" stemninger er *Fis*-dur-treklangen temmelig falsk. Til gengæld kunne barokkomponisten da benytte en sådan mislydende toneart som et middel til at understrege bestemte *tekstlige* betydninger – som her talen om den synd, hvormed ingen kan bestå overfor Gud; "... wer kann, Herr, vor dir bleiben?"

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt
(pedaliter)

Den sidste katekismus-koral er Luthers salme om nadveren.³⁸ I

38. Bachs udførlige titelangivelse skyldes, at der findes en anden salme af Luther med samme begyndelse, nemlig påskesalmen *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand*.

modsætning til de øvrige af Luthers katekismus-salmer, der findes i den danske salmebog, har Bach en anden melodi end den, der findes i koralbogen til "Jesus Kristus er tilstede".³⁹

Jesus Christus, unser Heiland,
der von uns den Gottessorn wandt,
durch das bitter Leiden sein
half er uns aus der Höllen Pein.

Martin Luther 1524

Jesus Kristus er til stede!
han fra os har vendt Guds vrede;
med sin pine, med sin død
frir han os fra evig nød.

DS 420

Bachs store forspil over denne koral er, ligesom forspillet over dåbssalmen, udformet som en triosats. Første strofes tale om Kristus, der har afvendt Guds vrede, har i Bachs koralforspil givet anledning til et dramatisk hovedtema. Temaet, der starter i højre hånd, består af tre gevaldige spring (fra decim-spring over oktav-spring til sekst-spring), der gentages i sekvensform, hvorefter det leder over i en strømmende bevægelse i 16-dele. På dette tidspunkt overtages temaet i venstre hånd, hvorved spring-motivet og 16-dels-bevægelserne kommer til at forløbe parallelt. De store intervaller i springene synes at ville fungere som et billede på afstanden mellem Gud og mennesker; en afstand, der overvindes ved Kristi pine og død – ligesom i *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* [17] symboliserer 16-dels strømmene dermed Jesu blod.

Efter gennemspilningen af disse to hovedmotiver i de to manustemmer, sætter tenoren ind med melodistemmen i pedalet (endnu en parallel til *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*). Ovenover koralen, der er holdt i lange nodeværdier, fortsætter da de to hovedtemaer i en vekslen mellem højre og venstre hånd indtil sidste takt – som en fortløbende illustration af koralens tekst: Kristus, der stedfortrædende for menneskeheden overvinder afstanden mellem Gud og mennesker.

39. Den "originale" melodi til Luthers nadversalme (Erfurt 1524, Zahn nr. 1576) fandtes i dansk tradition til og med Breitendichs Koraltbog 1764 ("Jesus Christus er vor Salighed", 76), jf. Henrik Glahn: *Registrant over salmemelodier i Danmark 1569-1973. Foreløbig version II*, 1994.

Christus, unser Heiland (manualiter)

Det lille forspil over Luthers nadversalme er en ægte 4-stemmig fuga (jf. Bachs egen overskrift: "Fuga super / Jesus Christus, unser Heiland / a 4"). Satsen står i den hos Bach meget sjældne toneart f-dorisk, og adskiller sig således fra de øvrige små koralforspil ved at have en toneart, der er forskellig fra tonearten i den store bearbejdelse (d-mol).

Fugaens hovedtema er en let figureret version af 1. korallinie. Den første temaindsats i tenoren tætføres fra starten med besvarelsen i alten, og dette angiver normen for satsteknikken i resten af forspillet, der er et sandt studie i tætførings-teknik. Påfaldende er det, at hovedtemaet udebliver i takt 28-35. I stedet gennemføres en omvendning af det obligate kontrapunkt, som kan minde om en figurering af sidste korallinie.⁴⁰ Med denne koral-fuga, hvor 1. korallinie til sidst gennemføres i dobbelte nodeværdier i tenoren, afslutter Bach da rækken af katekismus-koraler i CLAVIER-ÜBUNG III.

IV. DE FIRE DUETTER

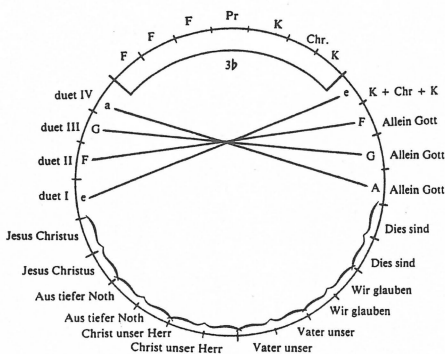
De fire duetter, der følger efter koralforspillene i CLAVIER-ÜBUNG III, har i tidens løb givet anledning til megen spekulation. Hvor koralforspillene udgør en samlet helhed i kraft af deres forbindelse til datidens faste gudstjenestesalmer og Luthers katekismussalmer, da synes duetterne at falde udenfor den overordnede sammenhæng. Det er derfor ikke uden grund, man har spurgt: hvorfor er de der?

En hurtig (og meget forsimplet) forklaring lyder, at disse duetter oprindeligt slet ikke var tænkt som en del af CLAVIER-ÜBUNG III; de er blot kommet med i samlingen fordi Bach ikke ellers havde nogen lejlighed til at få dem udgivet. En anden forklaring vil

40. Flere andre motiver præger satsen, deriblandt kors-figuren (f.eks. takt 47 i bassen), kromatik (f.eks. takt 40-41 i bassen), samt forudholds-dissonanser, tværstande og meget dissonerende samklange (f.eks. takt 55).

vide, at duetterne kun er medtaget i samlingen for at få den til at "sælge bedre"; de fire duetter skulle angiveligt være et lettere og mere overskueligt indslag i denne ellers så tunge og svære samling. Ikke desto mindre er det en kendsgerning, at duetterne teknisk set hører til blandt de sværeste satser i samlingen, og at de er alt andet end lette og overskuelige. I deres opbygning og struktur er de måske i virkeligheden de mest sammensatte og strengest proportionerede satser i værket.

Der er da også en række elementer, der peger i retning af, at de tværtimod er nøje planlagt som en del af samlingen. Det gælder eksempelvis deres stigning i tonearter: 1. duet er i e-mol; 2. duet i F-dur; 3. duet i G-dur og 4. duet i a-mol. Den afsluttende fuga starter på b, hvorved duetterne danner en direkte overgang til fugaen. Desuden skaber duetternes tonearter en parallel til kyrie- og gloria-koralerne: e (de tre små kyrie-forspil) – F – G – A (gloria-forspillene). Sammenholdt med, at begge rammesatser (præludium og fuga) står i Es-dur, kunne hele CLAVIER-ÜBUNG III tænkes som en cirkel, hvori de fire duetter udfylder en naturlig plads. Dette kan illustreres ved nedenstående figur, der er udfærdiget af den hollandske musikolog, Albert Clement. (Det skal nævnes, at denne model er konstrueret efter tonearts-forholdene; ikke i streng tilknytning til sats-proportionerne, hvor den lille bearbejdelse af *Wir glauben all an einen Gott* som tidligere nævnt udgør samlingens midte).



Her bliver det relevant at spørge, om Bach også har tolket de fire duetter inden for rammerne af den lutherske gudstjeneste-teologi, der afspejles i udformningen af alle de øvrige satser i samlingen. Også dette spørgsmål har givet anledning til mangen en fantasifuld fortolkning.

Det er naturligt nok tallet "4", der har været udgangspunktet for overvejelser over en dybere betydning i Bachs fire duetter. Og det musikalske i duetterne synes at være leveringsdygtig med argumenter for næsten en hvilken som helst tolkning. Man har således villet se de fire duetter som symboler på de fire temperamenter, de fire elementer, de fire verdenshjørner, de fire evangelier, de fire ærkeengle og meget mere.⁴¹

Mest troværdig i forhold til helheden synes den tolkning, som har forsøgt at se de fire duetter som udtryk for de fire bønner, der omtales i Luthers katekismer (morgen- og aftenbøn, samt bønnerne før og efter måltidet). Men noget tvingende argument for et sådant "program" bag disse fire duetter er der indtil videre ikke nogen, der har kunnet levere.

Det eneste, der med sikkerhed kan konstateres, er duetternes musikalske originalitet og indbyrdes variabilitet. Således udmærker den første duet sig ved sine flammende bevægelser i 16- og 32-dele ovenover en kromatisk basgang. Den anden duet er præget af dur-treklange, der gør satsen lys og dansende. Heroverfor udgør midterdelen en skarp kontrast med sin megen kromatik og sin usædvanlige omvendings- og tætføringsteknik. Den tredje duet, der på mange måder er den enkleste af de fire, er kendetegnet ved sine yndefulde 16-dels-bevægelser i 12/8-takt; det motiveriske materiale består næsten udelukkende af treklange og trinvisse, diatoniske bevægelser. Endelig er den fjerde duet udformet som en fuga med et af de længste temaer, Bach har skrevet (i alt 48 toner). Satsens mange spring, dissonerende samklange og tvær-

41. En udførligere redegørelse for de forskellige tolkningsforsøg findes hos Albert Clement: "Die ideelle Grundlage der vier Duette BWV 802-805?", *Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, Bulletin 4*, Heidelberg 1993, s. 193-226.

stande stiller den i skarp modsætning til den foregåendes blidt strømmende bevægelser og konsonerende harmonik.

Duetterne er på mange måder et forbilledligt eksempel på kompositions- og variationsteknik. Således forekommer der lige og ulige taktart, dur og mol, kontrasterende motiver og figurer, den strengeste form for dobbelt kontrapunkt og frit udformet imitation. Og duetternes overordnede strukturer og indbyrdes proportioner er gennemført med beundringsværdig matematisk perfektion.

I barokkens talsymbolik står 4 normalt for "verdens tal" (overfor 3 som "Guds tal"). Kan hænde, at Bach med disse fire duetter slet og ret har villet illustrere den menneskelige verden, der gennem dåben og nadveren er blevet forklaret, og midt i al uroen og disharmonien har genvundet noget af sin oprindelige orden og harmoni.

V. FUGA

Til slut kommer den prægtige fuga i Es-dur. Der er tale om en tredelt fuga med tre temaer (men ikke nogen trippelfuga i egentlig forstand). Fugaen er disponeret på den måde, at A-delen præsenterer tema 1, B-delen kombinerer tema 2 og 1, mens C-delen kombinerer tema 3 og 1. Opbygningen bliver da følgende:

A-del:	tema 1	(12 gange)	takt 1-36	(36 takter)
B-del:	tema 2	(14 gange)		
	+ tema 1	(7 gange)	takt 37-81	(45 takter)
C-del:	tema 3	(20 gange)		
	+ tema 1	(8 gange)	takt 82-117	(36 takter)

A-delen er komponeret i kirkestil (*stylus gravis*) med et roligt og værdigt tema, der majestætisk skrider frem i lange nodeværdier (4/2-takt). Med sin værdige og ophøjede karakter lader dette tema sig fortolke som symbolet på 1. trosartikel (i lighed med præludiets første del, samt det første store kyrie-forspil).

B-delens tema er anderledes livligt. Det består næsten udelukkende af trinvis bevægelse, altsammen i 8-dele (6/4-takt), hvilket giver association til temaerne i de store koralforspil over *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (dåb) og *Jesus Christus, unser Heiland* (nadver). Temaet, der fra takt 62 kombineres med tema 1, forekommer både i retvending og omvendning, og må ses som billedet på 2. trosartikel: Kristi inkarnation som bevis for Guds bevægelighed.

C-delen er noteret i 12/8-dele, og er således udtryk for en yderligere stigning i fugaens dynamiske fremadskriden. Denne 12/8-takt giver desuden fugaens sidste del præg af en *gigue*, hvorved CLAVIER-ÜBUNG III slutter med den traditionelle afslutning på en suite.⁴² Temaet, der introduceres her, er igen af ophøjet værdighed og sammenfatter materiale fra både tema 1 og 2 (de statiske spring fra tema 1 kan i omvendning ses i temaets samlede struktur, og den dynamiske bevægelighed fra tema 2 genfindes i temaets 16-dels-figurer). Allerede 7 takter inde i C-delen (takt 88) kombineres tema 3 med tema 1 (i augmentation). De to temaer tætføres fra takt 91, og i takt 108 tætføres tema 1 i augmentation med sig selv! En usædvanlig tætføring i nonen (9. tonetrin!) mellem temaerne 1 og 3 afslutter fugaen.

Set i lyset af den lutherske treenigheds-teologi, der udgør værkets overordnede tolkningsramme, er disse tema-kombinationer udtryk for, hvordan Gud suverænt er tilstede i samtlige tre guddommelige personer, og at Kristus (med ordene fra Luthers pinseprædiken) “vil have sin bolig, hvor Faderen og Helligånden er og bor”.

Måske har Bach med denne komposition da ønsket at vise, hvordan også musikken kan tjene som “Treenighedens værktøj”. I så fald bliver hans CLAVIER-ÜBUNG III sluttelig at opfatte som en “troens musikalske øvelse” – for både kendere og Liebhabere.

42. Svarende til Bachs orkester- og solosuiter, der begynder med en fransk ouverture (jf. præludiets første del) og slutter med en *gigue* (fugaens sidste del).