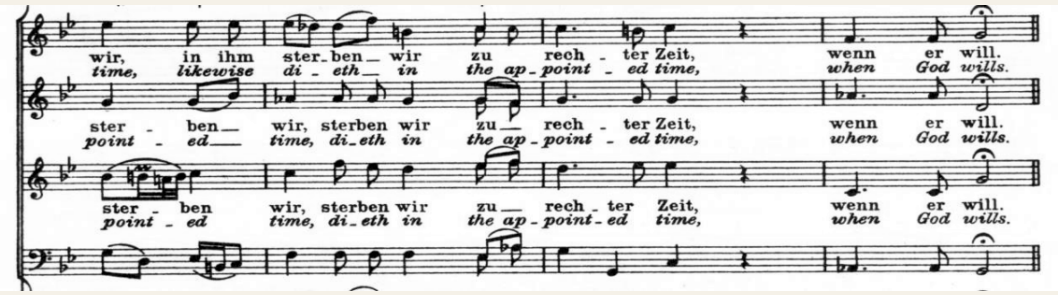MARTIN NORDDAHL

Musikken og det guddommelige

Bach, Schubert og Arvo Pärt



MUSIK OG ERKENDELSE

Introduktion

Siden menneskene kom ned fra træerne på den afrikanske savanne og begyndte at gå på to ben, har Gud – eller forestillingen om det guddommelige - altid spillet en central rolle i den menneskelige tilværelse. Hvad enten denne impuls i retning af guddommelige er bevidstgjort eller ej, ligger der hos alle mennesker et ønske om at opleve sig selv i en større sammenhæng.

Hos mange mennesker giver denne længsel sig til kende som en religiøs eller spirituel impuls, og spørger man en tilfældig person på gaden, vil de fleste, uanset religiøst tilhørsforhold, tilkendegive, at der findes mere mellem himmel og jord, end hvad vi kan skue med det blotte øje. Uanset om vi bevidner afrikansk stammedans, eskimoiske renselsesritualer, eller responsorial-sang i katedralen i Chartres, er intentionen bag den samme: Samhørighedsfølelse med Gud, som en transcendent kraft, der kan give vores liv mening og retning.

Ud fra tre forskellige eksempler, vil jeg forsøge at beskrive, hvordan Gudsbegrebet kommer til udstryk hos komponisterne: J.S. Bach, Franz Schubert og Arvo Pärt.
De har alle rod i den vesteuropæiske musiktradition, men repræsenterer vidt forskellige stilistiske og personlige træk. Bach repræsenter sen-barokken, Schubert den tidlige romantik, og Pärt søger med sin *tintinnabuli-stil* en streng enkelhed, med forbillede i den gregorianske sang og renæssancen. Komponisterne repræsenterer i kronologisk rækkefølge således en cyklus, hvor Pärt som den seneste, peger tilbage til tiden før Bach.
Fælles for værkerne er, at de alle har Gud, eller det guddommelige, som central inspirationskilde. Og hensigten med essayet er at vise, hvordan dette kommer til udtryk hos de tre komponister.

Fremgangsmåden er først og fremmest baseret på analyser af relationen mellem tekst og musik, men også på en historisk-kulturel perspektivering af stoffet samt påvisning af stilistiske kendetegn hos den enkelte komponist bl.a. gennem nodeeksempler. Selve analysemetoden i de tre værker varierer lidt, men har det tilfælles, at den skal pege hen på de virkemidler, hvormed komponisten fremkalder den teistiske dimension i musikken. Endvidere er en kortfattet biografi for den enkelte komponist inddraget, for at sætte det pågældende værk i en personalhistorisk kontekst.

Det skal naturligvis tilføjes, at ingen skriftlig analyse nogensinde kan formidle essensen af den pågældende musik. I sin bog, *Ind i musikken* fra 1987, hævder Peter Bastian, at musikkens væsen er holistisk funderet - den har altså karakter af at være en udelelig enhed, og denne holisme vil derfor gå tabt i enhver analyse [1]. Det er naturligvis korrekt, men så længe man holder sig den musikalske helhed for øje, kan analysen bidrage til at kaste lys over nogle af de kompositoriske virkemidler komponisterne anvender, til at skabe en så dyb og tilfredsstillende lytteoplevelse som muligt.

Det er netop denne nysgerrighed, der, sammen med mit virke som kirkemusiker, har medvirket til formuleringen og udformningen af dette essay .

J.S Bach:Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus Tragicus) BWV 106

Johann Sebastian Bachs (1685-1750) kantate BWV 106 med titlen *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, blev skrevet i 1707, mens han var ansat i Mühlhausen. Bach var ganske vist ansat der som organist, mens den stedlige kantor, Johann Bernhard Stier, stod for opførelsen af kantater, hvilket er med til at forklare den meget beskedne produktion af vokalmusik fra Bachs hånd i denne periode. I Mühlhausen skrev han dog ikke desto mindre i alt seks kantater, alle - formentlig - skrevet til særlige lejligheder.

BWV 106 er skrevet som begravelsesmusik til Tobias Lämmerhirt, Bachs onkel på mødrene side. Man må formode, at Bach har haft et nært forhold til den afdøde, efter musikken at dømme. Kantaten er i hvertfald en af de mest helstøbte og fuldkomne af alle Bachs kantater, og står sammen med kantate 140, *Wachet auf* , fra hans tid i Leipzig, som et af højdepunkterne inden for denne genre. Egentlig er BWV 106 ikke en kantate i streng forstand, da der ikke indgår nogen recitativer og arier/duetter baseret på nydigtede, åndelige tekster, men snarere en *Geistliches Konzert*,
Det er dog stadig ganske beundringsværdigt, at Bach i så ung en alder, var i stand til at producere et værk af den kaliber; han var kun 22 år, da han skrev den.
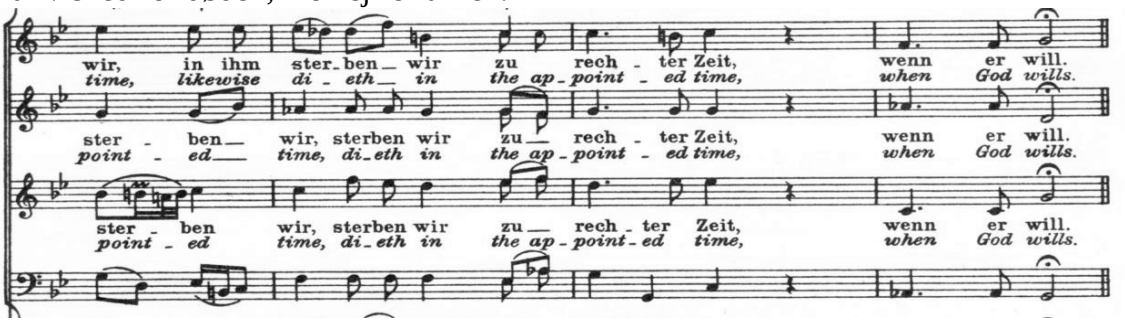
Besætningen er sparsom: 2 alt-blokfløjter, 2 viola da gamba, basso continuo, fire solostemmer: sopran, alt, tenor og bas og 4-stemmigt kor.

Kantaten indledes med en langsom Sonatina, tempobetegnelsen er *molto Adagio*, og tonearten er Es-dur. Basso continuoet akkompagnerer i rolige i 8-dele. Over dette svæver de to blokfløjter, som spiller *seufzer*-lignende figurer med hyppige nedadgående spring. Satsen er en af de smukkeste elegier, Bach har skrevet, og han har som bekendt skrevet en del. Jeg spiller ofte denne sats som præ – eller postludium til begravelser og bisættelser. Og jeg vil vove at antage, at Bachs musik, i hvertfald nogle gange, bidrager til forsoning midt i sorgen. Det er også hovedhensigten med denne kantate: Trøst til de efterladte!

Efter sonatinaen sætter koret ind med *Gottes Zeit, ist die allerbeste Zeit.* Denne sats er formet som præludium og fuga. Det er ikke muligt at spore teksten nogen steder, og den stammer formentlig fra Bach selv, eller fra præsten C. G. Eilmar, med hvem Bach samarbejdede omkring teksten til denne kantate. Tonearten er stadig Es-dur, og musikken synes med sin prægnante karskhed at forsikre os om, at *Gottes Zeit* rent faktisk *er* den bedste.
Derefter bevæger musikken sig over i en Allegro-sats, taktarten er ¾. Bach benytter teksten fra Apostlenes gerninger kap. 17 v. 28: *In ihm leben, weben und sind wir, so lange er will* (For i Ham lever vi, ånder og er vi, i al den tid Han vil). Musikken er *geschwind* med fugerede indsatser i alle stemmer, symboliserende det travle, jordiske liv. Ordet *weben* er som én lang melisme, hver gang den optræder, ligesom *so laaaange er will*, er strakt over flere takter – et oplagt musikalsk virkemiddel.
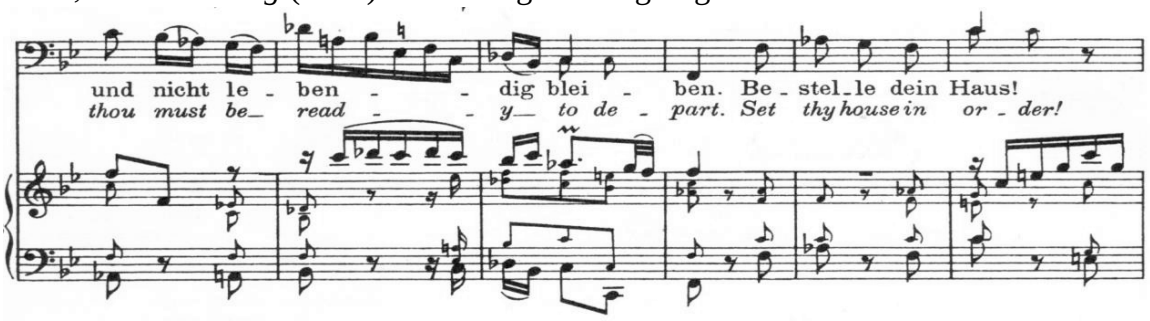
Som kontrast til præludiets livfuldhed, slår musikken nu over i paralleltonearten c-mol, som forstærker tekstens budskab: *In ihm sterben wir zu rechter Zeit, wenn er will,* synger koret

(I Ham dør vi, i tidens fylde, når Han vil). Her bruger Bach nogle effektive virkemidler til at understrege teksten: *Seufzer*-figurer på *sterben* i sopranerne, og opadgående kromatik på *sterben.* Efter koret har sunget *zu rechter Zeit* for sidste gang, følger en halv takts pause i koret, før det til slut sætter ind med det afsluttende *wenn er will,* på en frygisk halvslutning: Vi har vished for døden, men ej for timen.



Bach indleder den efterfølgende arie for tenor og basso continuo med Davids salme 90 v. 12, *Ach Herr, lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden* (At tælle vore dage lære du os, Herre, så vi kan få visdom i hjertet). Arien står i c-mol, og er en *ostinato-arie,* en meget udbredt form på den tid. Ostinaten er 2-taktig, og fungerer samtidigt som ritornel mellem solistens fraser. På *dass wir sterben müssen,* synger tenoren fortvivlede *seufzer-figurer* (suk), og derefter moduleres der til den afklarede Es-dur på *auf dass wir klug werden*. Hele arien er ét langt *memento mori,* ihukommet og forstærket af ostinato-motivet.

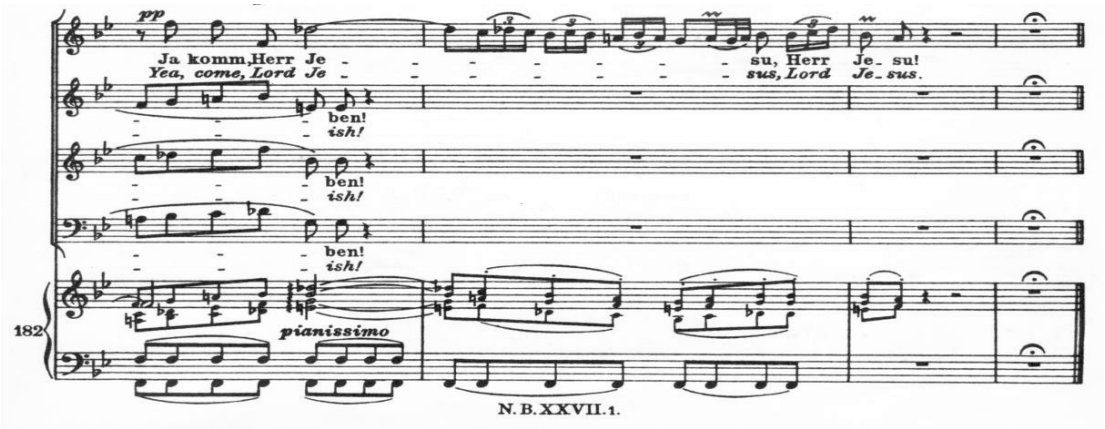
Efter tenor-arien følger endnu en arie, denne gang sunger af bassen. Teksten er hentet fra Esajas' bog, kap. 38., vers. 1: ”*Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben, und nicht lebendig bleiben”* (Beskik dit hus, for du skal dø; og ikke forblive i live). Hos Bach synges de gammeltestamentlige profeter og Jesus altid af en bas, og således også her.Taktarten er 3/8, tonearten er stadig c-mol, og karakteren er i forhold til den forrige sats *vivace* – nærmest rastløs: ”Beskik dit hus, mens tid er! Ordet s*terben* er konsekvent sunget på et nedadgående interval, mens *lebendig* (i live) bliver sunget i livlige figurationer.



Da bassen har sunget sit sidste *Haus,* leder musikken over i den næste sats, hvor koret nu kommer på banen. Karakteren er mere rolig; satsen står i 4/4 og tonearten er nu f-mol.”*Es ist der alte Bund*: *Mensch, du musst sterben”* (Det er den ældgamle lov: Menneske, du skal dø!) Teksten er denne gang hentet fra de apokryfe skrifter, der, i modsætning de kanoniske skrifter, ikke er autoritative. Martin Luther anså dem alligevel for *”gode og opbyggelige”,* hvilket formentlig også er årsag til, at Bach har fundet dem egnede som tekstforlæg. Akkompagneret af et afdæmpet basso continuo, synger de tre underste stemmer i fugerede afsnit med alvorlig mine: *Es ist der alte Bund* – og tilføjer i 8-dele: *Mensch, du musst sterben.* I temaet forekommer den formindskede septim - et i barokken hyppigt

forekommende ”affekt-interval”.
Midt i korets dystre budskab, sætter sopranerne pludselig ind med ordene: *Ja, komm, Herr Jesu, komm*. Dette er både et musikalsk, fortællingsmæssigt og teologisk skæringspunkt: Mens Bach indtil nu har forsikret os om døden som det uomgængelige punktum for vores skrøbelige menneskeliv, bliver vi nu præsenteret for Jesus, som repræsenterer opstandelsen og det evige liv; kristendommens centrale budskab. Teksten er hentet fra Johannes' Åbenbaring kap. 22, vers. 20, altså fra Det Nye Testamente. Dette kor er således i enhver henseende værkets centrale sats, hvor døden, det alment menneskelige vilkår, bliver forenet med opstandelseshåbet ved Jesus Kristus. Desuden tilføjes i fløjtestemmen Johann Leon og Johann Rhaus salme *Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt* (Jeg har lagt min sag i Guds hænder), og satsen bliver decideret koncerterende, med i alt fire elementer i spil: sopranen, basso continuo, fløjtestemmen, og koret.
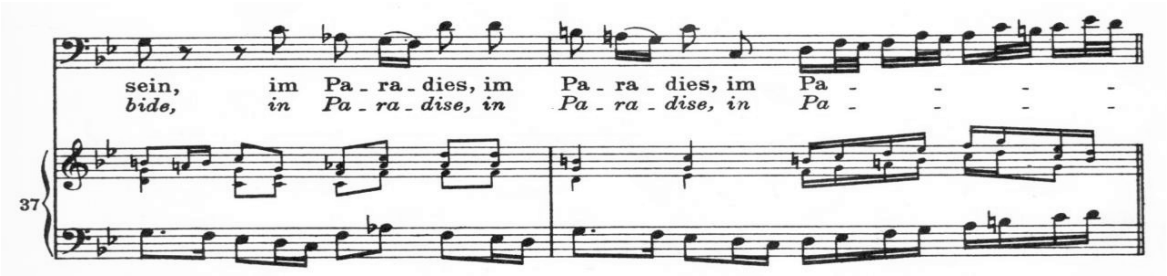
At Bach har ladet sopranerne synge den inderlige bøn om Jesu komme, er næppe tilfældigt: I kontrast til det dunkle budskab, sunget af tenor, alt og bas, stråler nu over dem alle håbet om frelserens komme. Henimod slutningen intensiveres korets tre underste stemmer med en tætføring, med mottoet, *Mensch, du musst sterben*, da sopranen pludselig sætter ind igen med et langt forsiret forløb, som en inderlig bøn: *Ja, komm, Herr Jesu.*



Der er her sket et afgørende teologisk vendepunkt i værket, og alten sætter nu ind med ordene *In deine Hände befehl ich meinen Geist, du hast mich erlöset, du getreuer Gott* (I dine hænder betror jeg min ånd, du udfrier mig, Herre, du trofaste Gud). Et tillidsfuldt håb om Guds omsorg. Et opadgående ostinat-motiv i basso continuoet, leder tankerne hen på sjælens opstandelse efter det jordiske liv, ligesom *In deine Hände* næsten konsekvent synges som opadgående motiv. Vi dør ikke, ensomme, forladte og væk fra Gud, men *ind* i Gud. Teksten til arien findes både i GT i Salmernes Bog, kap. 31, vers. 6 og i NT i Lukasevangeliet, kap. 23 v. 46.

I takt 19 nås det tonale dybdepunkt es-moll, symboliserende det dybeste mørke, hvorefter der tonalt vendes tilbage til c-mol via As-dur og f-mol.
Det opadgående motiv, der indledte satsen, leder direkte over i næste arie, en af de skønneste Bach har skrevet. *Heute wirst du mit mir in Paradies sein*, er hentet fra Lukas-evangeliet. Det handler ikke om Kristi egne emotioner, men er henvendt til den ene af røverne på hans side, som siger til Jesus på korset: ”Jesus, husk mig, når du kommer i dit rige”(Luk. Kap. 23 v. 42) Og Jesus siger til ham: Sandelig siger jeg dig: *I dag skal du være med mig i Paradis. (*Luk.kap 23. v. 43).

Denne vidunderlige arie transcenderer øjeblikkets smerte, og er et gribende øjeblik i selve bibelberetningen: Den fælles skæbne der venter os alle efter det jordiske liv, uanset hvordan vi har levet det. Og det er netop tonen i arien; tilgivelse og forsoning. Den sidste takt er en opadgående toneræk̊ke på, og op til *Paradies* – en musikalsk fuldbyrdelse af Jesu ord til forbryderen (t. 38).
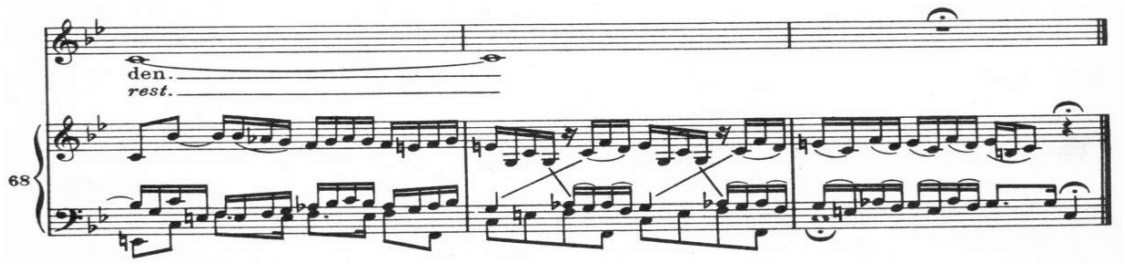


At Bach har skrevet kantaten til en begravelse, bærer tekst og musik på alle måder præg af. Selve døden, er i det hele taget et tema Bach ofte vender tilbage til. Og med alle dens gruopvækkende associationer in mente, er den ofte at finde hos Bach i et lys af forsoning, fred og en følelse af at komme hjem.
Arien er noget af det mest gribende musik, der nogensinde er skrevet. Mens bassen fortsætter Jesu ord til røveren, sætter alterne ind med teksten fra Luthers berømte salme fra 1524:

Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin,
in Gottes Willen, getrost ist mir mein Herz und Sinn
sanft und stille wie Gott mir verheissen hat,
der Tod ist mein Schlaf worden.

(Med fred og fryd jeg farer hen,
når Gud befaler,
så blidelig , med Gud til ven,
min sol neddaler,
sødt og saligt sove hen
jeg skal, som han mig loved.)

Koret synger salmen i lange halvnoder, som en stemme fra det hinsides. Effekten er hårrejsende, i positiv forstand. ”Hvis man ikke lader sig bevæge af disse takter, bør man (som en amerikansk musikelsker engang foreslog det) opsøge læge for at forsikre sig om, at ens hjerte ikke er en granitblok” At sammenstille Jesu sidste ord på korset, med en salme om slutningen på vores jordiske liv som ”baggrundsmusik”, og det evige liv, vi finder i Jesus, er et genialt kunstgreb fra Bachs hånd.
På ordet *Schlaf,* har Bach noteret et *piano*, mens *worden* som det sidste ord er noteret med *forte*.
Efter korets sidste lange udholdte node, kommer der et sidste flimrende efterspil af gamberne, for til sidst at falde ned på det dybe c. Sjælen er nu befriet fra det livløse, sammensunkne legeme, og er vej til at møde sin skaber i det hinsides.



Det jordiske liv, med alle dets indbyggede modsætninger, er nu ovre, og vi ser mod himlen og priser Gud:

Glorie, Lob, Ehr und herrlichkeit,
sei Gott, Vater und Sohn bereit.
Dem Heiligen mit Namen!
Die göttlich' Kraft mach' uns sieghaft.
Durch Jesum Chritsum! Amen!

(Pragt, lovsang, ære og herlighed
være dig givet, Gud, Fader og søn
i Helligåndens navn!
Guddommelig styrke gør os sejrrige
gennem Jesus Kristus! Amen!)

Teksten, som stammer fra Adam Reussners salme *In dich hab' ih gehoffet, Herr* fra 1581, har melodi af Calvisius, og anvendes her i en lettere bearbejdning af Bach. Teksten synges som en koral i blok-harmonier, med en lettere dekoreret overstemme. Taktarten er 4/4 og tonearten er tilbage i Es-dur. Fløjterne spiller små triumferende triol-figurer for at understrege det glædelige budskab. Akkompagnementet er her lidt anderledes end i resten af kantaten; der bliver spillet på den anden 8-del af hver 4-dels node, hvilket giver musikken en fremaddrivende, rastløst jublende effekt. Den sidste strofe *Durch Jesum Christum! Amen!* er en Allegro med fugerede indsatser. Henimod slutningen sætter sopranerne ind med en augmenteret indsats for at understrege kantatens hovedbudskab: frelse ved Jesus Kristus!, mens de underste stemmer vokser sig stadigt mere animerede. Til slut synger tenor og basser hurtige Amen'er, mens alt og sopran bevæger sig afsted i hurtige 16-dele. Satsen kunne ende i pomp og pragt, men i næstsidste takt sættes tempoet ned, og kantaten slutter med et roligt *Amen.* En stille trille i akkompagnementet afslutter satsen.
Bach ihukommer, hvad der er sket i de forrige satser, ja, i hele fortællingen fra Det Gamle Testamente hen til Jesu opstandelse, og selvom troen på Jesus Kristus og opstandelsens glædelige budskab bliver besunget med al tænkelig begejstring, standser vi op til sidst, for at mindes en kær ven.

Kantaten er symmetrisk i sin storform og er opbygget som ”korssymbolik” med det centrale kor, *Es ist der alte Bund,* som central skæringsakse i værket:

Kor (præludium & fuga) – tenorarie – basarie – Centralkor (Kristus) – altarie – basarie – Kor (præludium & fuga).
Den harmoniske progression er som følger: Indledningskor (Es-dur) – tenorarie, efterfulgt af bas-arie (c-mol), kor (f-mol), alt-arie (b-mol). Derefter bas-arie (As-dur -> f-mol -> c-mol)

samt slutkor i Es-dur. Denne symmetri finder man også i barokhaver og arkitektur, og er således et kendetegn ved barok æstetik.
Tonearterne bevæger sig i subdominantisk retning og tilbage igen inden for moll-kvintcirklen. Tonearten Es-dur, som man bl.a. også finder i præludiet og fugaen i Es-dur fra *Dritter Teil der Clavierübung* BWV 552, er i sig selv et symbol på Treenigheden, med tre faste b´er!

Franz Schubert: Gott in der Natur D 757

Mens Bachs Gudsbillede havde sit udgangspunkt i den luthersk-prostestantiske tro, forankret i credoet om frelsen gennem Jesus Kristus, var der allerede inden Bachs fødsel filosoffer, som begyndte at stille spørgsmål ved denne gudsopfattelse.
Én af dem var *Baruch Spinoza* (1632-1677), en jødisk-nederlandsk filosof af portugisisk oprindelse, som allerede i en ung alder skabte store kontroverser i de jødisk-kirkelige kredse i Holland, pga. sine revolutionerende udtalelser.
Den kristne gudsopfattelse beror på en *personlig* Gud, der har bevidsthed, og som har mulighed for at gribe ind i historiens gang. Han er den skabende Gud af jorden, dyrene og menneskene, og kan således adskilles fra skaberværket - hvilket også betyder, at verden har en begyndelse i tiden. I modsætning hertil hævder Spinoza, lidt i lighed med de græske stoikere i øvrigt, at Gud kun kan eksistere som én substans, og at der ikke findes en separat skaber, adskilt fra den stoflige verden.
Lidt provokerende hævder Spinoza også, at Gud har en krop, nemlig hele den udstrakte legemlige natur, og han er dermed med til at definere *panteismen (gr. pan: alt, teos: Gud)*; antagelsen om, at alt er spundet af den samme guddommelige tråd, og at Gud derfor er en *upersonlig* Gud; overalt at finde i naturen og i mennesket tillige.
Spinoza stod i sin samtid alene med sine tanker, forkætret og udstødt, og måtte udgive sine værker anonymt, for ikke at vække mere røre i det kirkelige *etablissement.* Det var først ca. hundrede år efter sin død, at hans tanker begyndte at vække interesse i forbindelse med den spirende romantik.

Noget af den panteistiske tankegang finder man i rigt mål afspejlet i litteraturen og billedkunsten, særligt hos de tidlige romantikere, som maleren Caspar David Friedrich og poeten Novalis.
Også hos Beethoven finder man de første panteistiske knopskud, bl.a. i hans 6. symfoni i F-dur, op. 68, *Pastorale-symfonien*, uropført i Wien 1808.
Her har Beethoven tilføjet satserne beskrivende titler som: *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande; Szene am Bach; Lustiges Zusammensein der Landleute; Gewitter-Sturm og Hirtengesang – frohe gedankbare Fühle.* Disse quasi-programmatiske satsbetegnelser er med til at sætte associationer i gang hos fortolkeren og tilhøreren, og de er med disse ”hints” en forløber for *programmusikken,* der når et højdepunkt i romantikken hos bl.a. Berlioz, Liszt og Richard Strauss.
Beethoven dør i 1827, og i fakkeltoget for den store komponist, ses bl.a. Franz Schubert (1797-1828). Han kommer kun til at overleve Beethoven med et enkelt år, og dør allerede i 1828, 31 år gammel.

Schubert var født og opvokset i Wien. Han komponerede udødelige mesterværker i næsten alle genrer, og særligt som komponist af lieder, står han som en af de allerstørste – hvis ikke

den største. Hans produktion er enorm, ikke mindst hans korte levetid taget i betragtning. Schubert var et beskedent menneske, der foretrak venskabelige sammenkomster frem for offentlighedens rampelys, og han nåede i sin levetid ikke den samme berømmelse som f.eks. Haydn, Mozart og Beethoven. Til gengæld var han midtpunkt i de velkendte *Schubertiader,* hvor diverse skønånder fra Wiens bedre borgerskab og aristokratiske miljø udvekslede tidens tanker – sang og spillede musik, ofte Schuberts egen.

Som komponist modnedes han hurtigt, og kunne allerede som 18-årig, med venners hjælp, publicere sit første mesterværk, lieden *Erlkönig.* Lieden indeholder flere elementer af mystik, natur og overnaturlige kræfter, alt sammen kendetegnende for den gryende romantik. Den romantiske panteisme er kendetegnet ved at have to ansigter: Det venlige og milde, og det dæmoniske og farlige; en dramaturgi, som har skabt klangbund for mange værker i romantikken.

Gott in der Natur D 757 blev komponeret i august 1822, samme år som Schubert påbegyndte sin ufuldendte symfoni i h-mol, men også det år, hvor han får beseglet sin skæbne, da han får diagnosticeret syfilis, en dengang uhelbredelig sygdom. Året tidligere, 1821, færdiggjorde Schubert sit store klaverværk, *Wanderer-fantasie.*Værket står ligeledes i C-dur, og dets orkestrale klaverstil er også at finde i D 757.
Gott in der Natur bliver først udgivet posthumt i 1839 af Diabelli, som Op. 133 posth, og er formentlig blevet komponeret på opfordring af Anna Fröhlich, en af de førende sopraner i Wien på Schuberts tid. Hun og hendes søster, Josephine, var desuden en del af inderkredsen ved *Schubertiaderne*.

Teksten til *Gott in der Natur* er skrevet af Christian Ewald von Kleist (1715-1759)

Gross ist der Herr
die Himmel ohne Zahl,
sind Säle seiner Burg, sein Wagen Sturm,
und donnerndes Gewölk, und Blitze sein Gespann,
Gross ist der Herr
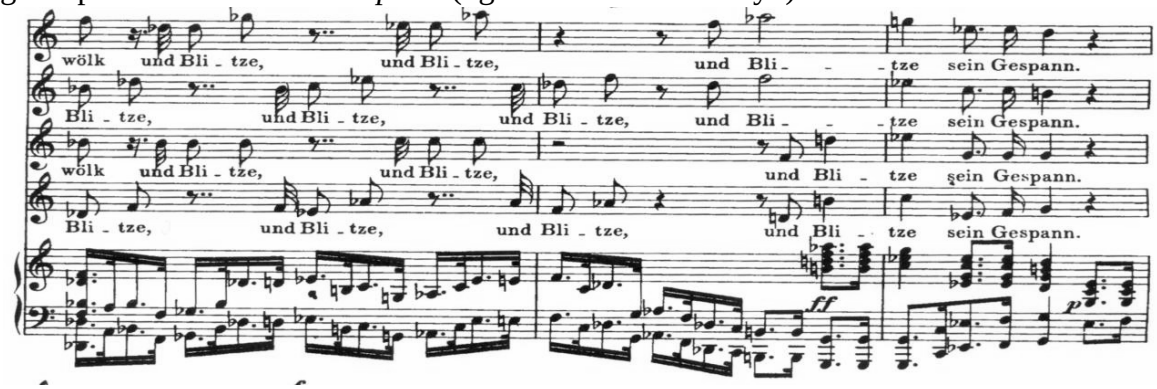
Die Morgenröth ist nut ein Widerschein
von seines Kleides Saum,
und gegen seinen Glanz ist Dämmerung der Sonne
Flammend Licht

Er sieht mit gnäd'gem Blick zur Erd' herab,
Sie grünet blüht und lacht
Er schilt, es fähret Feuer vom Felsen auf,
und Meer und Himmel bebt.

Lobt den gewaltigen, den grossen Herren,
Ihr Lichter seiner Burg,
Ihr Sonnenheere flammt zu seinem Ruhm,
Ihr Erden, singt sein Lob.

Værket er skrevet for 4 damesolister: 1. og 2. sopran, og 1. og 2. alt med klaverakkompagnement, og står i C-dur. Tonearten er næppe et tilfældigt valg, C-dur er simpelthen Guds toneart *par excellence.* Nogle af de mest berømte eksempler herpå er indledningen til Haydns *Skabelsen*, hvor der efter en lang, tonalt svævende indledning i c-mol pludselig kommer en C-dur akkord på *Licht,* ligesom eremitten (som Guds repræsentant) også har C-dur som karakteristisk tonalt kendetegn i Carl Maria von Webers opera *Der Freischütz.*

Klaveret indleder med en ouverture-lignende fanfare, inden solisterne sætter ind, *tutti*, med *Gross ist der Herr* (Herren er stor) *ff* på en C-dur akkord i tertsstilling. Med en sfærisk overledning på teksten *die Himmel ohne Zahl* (Himlene uden tal), lander *Zahl* på en f-mol-akkord. Den mediantiske modstilling af a-mol og f-mol har en forbløffende virkning og peger frem mod Wagners harmonik. I den neapolitanske subdominanttoneart Des-dur, begynder klaverakkompagnementet at buldre med tremolo (repræsenterende en pauke), og brudte akkorder i højre hånd understreger korets: *sein Wagen Sturm und donnerndes Gewölk* (Hans vogn er som en storm og tordenskyer). Den dramatiske opbygning kulminerer efterfølgende, da de enkelte stemmer vekslende synger hurtige, zig-zaggende, punkterede figurer på *und Blitze sein Gespann* (og hans heste er som lyn):



Efter en kort overledning vender musikken tilbage til C-dur, hvor koret gentager åbningsfrasen *Gross ist der Herr.*

Musikken modulerer nu til G-dur, dominanten i C-dur. Teksten *Die Morgenröth' ist nur ein Widerschein von seinem Kleides Saum* (Morgenrøden er blot en afspejling af sømmene på hans klædning) synges *pp* hen over et orgelpunkt på G. På *gegen* (da.: *imod*) *seinen Glanz* skifter harmonikken direkte fra G-dur til g-mol, et karakteristisk træk for Schubert, kombineret med et tekstligt/harmonisk lille glansnummer i denne samenhæng, nemlig Es-dur akkorden på *Glanz*. To perioder med et crescendo leder op til *Sonne flammend Licht*, første gang kadencerende i d-mol, anden gang i C-dur.

Et harmonisk ryk fører musikken videre til den poetiske og milde As-dur, hvor de tre underste stemmer *sotto voce* sætter ind med 3. vers: *Er sieht mit gnäd'gem Blick zur Erd' herab,* (han ser med nådigt blik til jorden ned). En lille modulerende krølle i 1. sopranerne og klaveret leder til Fes-dur, som omskrives til E-dur, og videre til A-dur med strofen: *sie grünet, blüht und lacht* (og den grønnes, blomstrer og ler). Hos nogle synæstetikere er E-dur og A-dur *grønne* tonearter, og Schubert har måske haft det på samme måde. Tekstligt forekommer her en panteistisk "selvmodsigelse": Gud ser både ned på jorden, og *er* samtidig jorden, der grønnes og ler - han fremstår altså både immanent *og* transcendent.

Schubert modulerer nu fra A-dur over a-mol til F-dur, A-durs store undermediant. Hele den forudgående mediantiske modulation har bevæget sig fra C-dur-As-dur-E-dur til A-dur og F-dur, noget der ofte ses hos Schubert o.a.
I 3. linie sætter dramatikken ind igen. Tonearten skifter direkte fra F-dur til f-mol.

Punkterede 16-dels-akkorder i klaveret *ff* understøtter tekstens budskab: *Er schilt, es fähret Feu'r vom Felsen auf* (Han skælder ud, og ild spyr op fra klipperne, og havet og himmelen skælver). Gud (*Er*) er altså tilstede i naturen, *som* naturen! Frasen gentages, denne gang med rystende tremolo i klaverakkompagnementet – musikken bliver nu svagere: *und Meer und Himmel bebt*, synges nu med frygtsomme ordgentagelser, der leder helt ned i *pp* og dør hen på det sidste *bebt*, stadig med en sagte skælven i klaveret.

Vers 4 er en veritabel lovsang til Herren: Tempoet er nu *Allegro guisto* og taktarten ¾. Oktaver i klaveret vidner om forening og sopranerne synger i tertser: *Lobt den Gewaltigen, den Grossen Herren, Ihr Lichter seiner Burg, Ihr Sonnenheere flammt zu seinem Ruhm, Ihr Erden singt sein Lob* (Pris den almægtige, den store Herre, I hans borgs lys, I solens hærskarer, stråler til hans ære, I lande, syng til hans ære). Efter 1. gennemsyngning af verset tager alterne over, nu i G-dur, og sopranerne svarer som et ekko.

Efter alternes gennemsyngning er verset ét stort crescendo - et romantisk, næsten verdsligt gloria, med stadigt mere eksalteret klaverakkompagnement; Klaverets oktaver leder tankerne hen på en forening af alle elementer, der har været i spil: Himmel, hav, ild, torden og morgenrøde - hele den panteistiske menighed, så at sige, istemmer for at besynge den ene almægtige Gud.

Værket er bestemt ikke skrevet for amatører. Alle fire stemmer og klaverakkompagnementet er yderst krævende, og det giver selvfølgelig mening, når det er skrevet til en af datidens fremmeste sangerinder, Anna Fröhlich og hendes kollegaer.
Værket kulminerer på en udholdt C-dur akkord på *Lob*, fra alternes dybe til 1. sopranernes høje C. Klaverakkompagnementet fortsætter op ad himmelstigen i oktaver, og kadencerer i kraftige akkorder: Lovprisningen af Gud, i utilsløret form!

Gott in der Natur er ikke et af Schuberts mest spillede, endsige bedste værker, men det illustrerer alligevel ganske glimrende Schuberts geni for musikdramatik og meddigtende akkompagnement, som han er så beundret for i sine lieder. Det hænger også delvist sammen med, at udsættelsen er for damesolister, der formatmæsigt lader en del tilbage at ønske, ikke mindst i form af dynamisk spændvidde. Værket er meget orkestralt i sit anlæg, og det kunne være en oplagt mulighed at orkestrere klaverstemmen og arrangere stemmerne for blandet 4-stemmigt kor, hvorved et mere nuanceret musikalsk udtryk formentlig kunne opnås.
Teksten til *Gott in der Natur* er heller ikke ligefrem stor lyrik. Men Schubert har formentlig alligevel valgt dette digt, på grund af dets indlysende muligheder for musikalsk iscenesættelse. Det skal naturligvis også nævnes, at Wien dengang lå omkranset af skove, og det kan være, at Schubert, ligsom Beethoven, har ladet sig inspirere af de smukke omgivelser, og måske har kunnet identificere sig med indholdet i von Kleists tekst.

Arvo Pärt: Magnificat

Den estiske komponist Arvo Pärt (f. 1935), indtager en helt særlig plads i nyere kompositionshistorie. Han er én af de mest spillede nulevende komponister – på en gang uhyre populær, nærmest idoliseret, og samtidig en meget tilbagetrukket, nærmest asketisk person. I modsætning til den meste moderne partiturmusik, der lever en lidt tilbagetrukket tilværelse inden for kredse af kendere, når Arvo Pärts musik overraskende bredt ud.
Han studerede komposition hos Heino Eller på konservatoriet i Tallinn, og hans første kompositioner viser indflydelse fra Shostakovich og Prokofiev. Efter nogle, for Pärts eget vedkommende, utilfredsstillende forsøg på at eksperimentere med tolvtone-teknikken, udviklet af Arnold Schönberg, forsøgte han kompositionsmæssigt at finde nye veje ved hjælp af en særlig collage-teknik, hvor han "lånte" materiale fra komponister som Bach og Tchaikovsky, og prøvede at forene disse komponister med sin serielle teknik. Værket *Credo* fra 1968, for klaver, orkester og kor, er bl.a. et eksempel på dette: Her indledes værket med et citat fra Bachs berømte præludium i C-dur fra *Das Wohltemperierte Klavier*. Præludiet afbrydes undervejs af koret, og musikken vokser sig stadigt vildere og ender i voldeligt kaos, men vender tilbage til præludiet, nu med atonale harmonier fra orkestret og koret.
Efter færdiggørelsen af *Credo* og hans 3. symfoni i 1971, trækker Pärt sig tilbage for at studere den tidlige to-stemmighed og polyfoni i renæssancen, særligt repræsenteret ved komponisterne Dufay, Obrecht og Ockeghem.
Hans søgen efter sin egen kompositoriske stemme bærer frugt, og med fremkomsten af det lille klaverstykke *Für Alina* (1976) har Pärt fundet frem til en kompositionsteknik, som han stort set ikke er veget fra siden; han kalder metoden *tintinnabuli* (lat.: små klokker).
Tintinnabuli-teknikken er karakteriseret ved to typer stemmeføring: Den ene arpeggierer, eller ligger stille på treklangens toner, mens den anden bevæger sig diatonisk i overvejende trinvis bevægelse. Om princippet siger Pärt selv:

"*Jeg arbejder med et lille materiale, med én stemme, med to stemmer. Jeg bygger ud fra det mest primitive materiale, fra en treklang, en bestemt tonalitet. De tre toner i en treklang virker klokkeagtige, og derfor har jeg kaldt det tintinnabulistil"* [2]

Hans musik er derudover påfaldende tonal - en naturlig konsekvens af, at *tintinnabuli*-metoden altid berører en eller flere af treklangens toner. Som komponist er han central i denne generobring af tonaliteten – og han synes i sin musik ikke at kunne se noget modsætningsforhold mellem skønhed og sandhed. Hans musik i *tintinnabuli-stil* er meget velklingende.
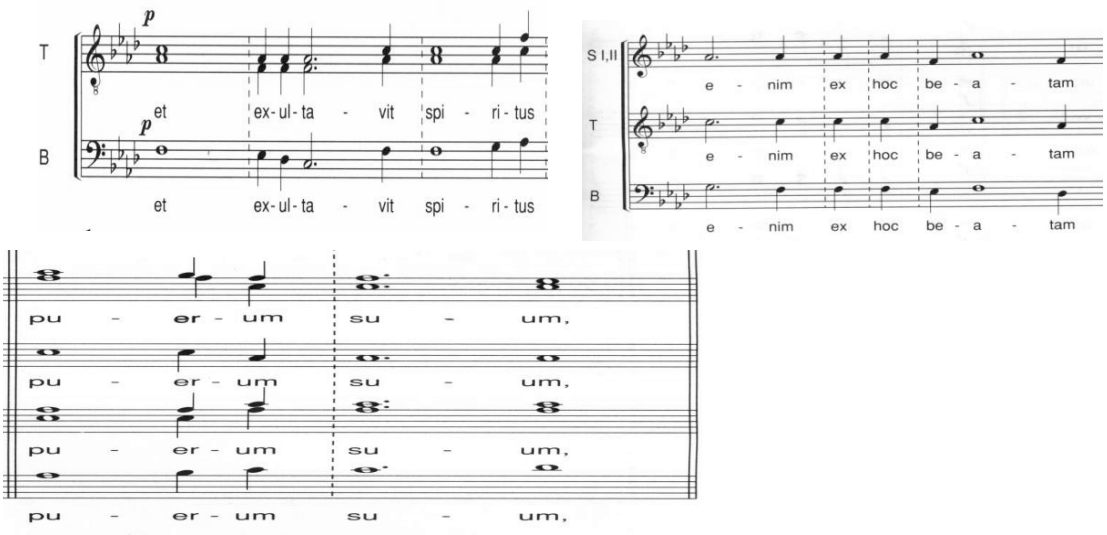
Pärt er både som komponist og som menneske dybt religiøs. Funderet i kristendommen bygger mange af hans værker på kristne tekster. Musikken er ikke blot religiøs i sit forlæg, men en "sprituel dimension" er ofte fremtrædende i musikken, som et ekko af den gregorianske sangs inderlige, men objektive Gudsdyrkelse.
Pärt var selv opdraget lutheransk-prostestantisk, og giftede sig i 1970 med Nora Pärt, som er jødisk. De konverterede imidlertid begge til den russisk-ortodokse tro et par år senere. På trods af dette, anvender Pärt alligevel i de fleste af sine værker efter 1980 tekster, som er knyttet til den katolske kirke. Pärt opfatter religion som et universelt budskab, og forklarer sit valg af tekster således:

”*Teksterne er urkristelige, og derfor kan de også bruges når man er i en russisk-ortodoks tradition. Murene mellem protestanter, katolikker, de ortodokse og så videre er ikke så høje. Alle har den samme Gud, og derfor er der ikke noget problem i det. Den ortodokse tradition binder vores opmærksomhed til det dybeste punkt i sjælen. Det er det vigtigste, for det er dér religionen er. At jeg har fået fanbreve fra Iran, ser jeg som et bevis på at musik kan ramme et religiøst punkt, uanset hvilken tro lytteren har eller ikke har. Jeg tror, at Gudsriget bor i menneskesjælenes dyb. Det er måske hemmeligheden bag det hele.”*[3]

Hvis man ser på ordet religion, kommer det af lat.: *re:* (i)gen *ligare:* binde: genbinde – så Pärt har i bogstaveligste forstand en pointe!

Det er en kerne på omkring et dusin værker der især har været med til at etablere Pärts udbredelse og ry, og de er alle blevet til i hans to mest udbytterige perioder: 1976-78 og i årene omkring 1990: *Cantus* 1977/1980), *Tabula rasa* (1977), *Fratres* (1977), *Spiegel im Spiegel* (1978), og *Für Alina* (1976), samt værkerne *Magnificat* (1989), *Te Deum* (1984-85/1992), *Passio* (1982)*Miserere* (1989/1992) og *Berliner Messe* (1990).

Magnificat (1989) er skrevet for blandet kor a cappella. Værket har på trods af tekstens opløftende karakter en tragisk tone, og inspirationen i den gregorianske sang høres tydeligt. Værket er skrevet for 1. og 2. sopran, alt, tenor *divisi* og bas *divisi*. Hovedtonearten er f-mol *aeolisk*, selvom der ikke er tale om gængs dur/mol tonal musik. Værket er skrevet i nøje overestemmelse med Tintinnnabuli-princippet, som er stort set allestedsnærværende. Princippet kan anvendes på flere måder: Princippet kan anvendes på flere måder: Det kan anvendes i flere stemmer samtidigt, 1. og 2. position, som over – eller understemme, og i tæt og spredt beliggenhed:



I 1. g 2. sopranen, samt undertiden alten, gør Pärt brug af liggetoner eller *droner*. *Dronerne* fungerer som ”tonale centre”, hvoromkring en trinvis melodisk bevægelse, eller en anden drone udfolder sig. De gentagne noder bidrager til en form for stilstand og er altid akkompagneret af en melodisk, ofte trinvis bevæget modstemme.

Selve strukturen i *Magnificat* kan inddeles i solo- og tutti-sektioner. De solistiske afsnit består af en stemme (sopranen), der holder en tone, og en lavere stemme, som bevæger sig melodisk. Tutti-delene består af tre, fire eller seks stemmer, og bliver nogle gange tilføjet

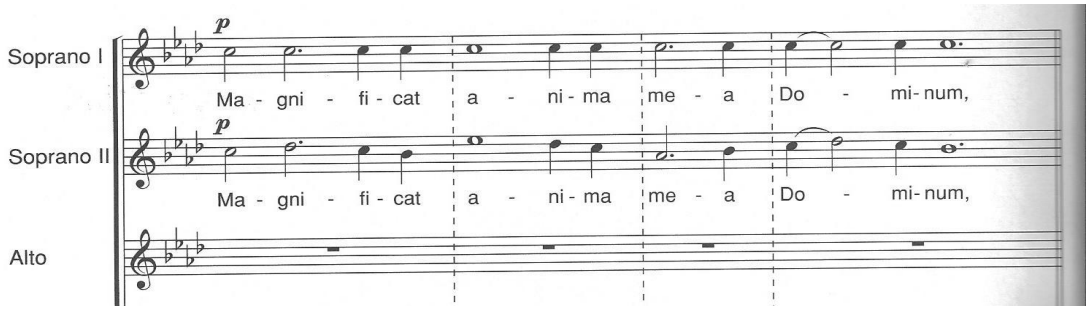
sopransoloen. Progressionen af disse er som følger:

Sektion	**Stemmer**	**Tekst**
Solo	SS	Magnificat anima mea
Tutti	TTB	Et exultavit
Solo	Sopran solo, Tenor	Quia respexit
Tutti	STB	Ecce enim
Solo	S solo, bas	Quia fecit
Tutti	SSA	Qui potens est
Tutti	SATB	Et sanctum
Tutti	SSATTB	Et misericordia
Solo	S solo, B	Fecit potentiam
Tutti	SSA	Dispersit superbos
Solo	S solo A drone, T	deposuit
Tutti	ATB	Et exaltavit
Solo	SS	Esurientes
Tutti	TTB	Et divites
Tutti	S solo, SSATB	Suscepit Israel
Tutti	SSATTB	Puerum suum
Solo	SS	Recordatus
Tutti	SII drone, TTB	Sicut locutus
Solo	S solo, SII drone, T	Abraham et semini
Tutti	SATBB	Magnificat anima mea
Tutti	S solo, SATBB	Dominum

Denne opdeling mellem solo-tutti findes også i den gregorianske responsorial-sang og tillige i barokkens concerto grosso med dens karakteristiske terrassedynamik.

Der findes kun få ”fisk”i partituret, mens dynamiske betegnelser spænder fra *pp* til *f*.
Pärt ekspressive stil er ikke en forlængelse af musikhistorien fra barokken op til i dag. Han skruer snarere tiden tilbage til før barokken, og tager udgangspunkt i den gregorianske sang og vokalmusikken fra renæssancen, hvor komponisterne ikke skrev dynamik i partituret.

Længden af nodeværdierne afgøres alene af den måde, hvorpå betoningerne falder i teksten. Ofte er den længste nodeværdi den første stavelse i hver sætning, men der findes undtagelser herfor. Således er den første accentuerede stavelse *Ma**gni**ficat* tre slag, mens den næste, ***a**nima* er fire slag. Hvis man prøver at sige teksten uden hensyntagen til tonehøjde, kommer denne betoning automatisk frem. Dette giver en vis metrisk uregelmæssighed, og fraværet af en konsekvent rytme eller taktart er også medvirkende til at holde tilhøreren aktivt lyttende.
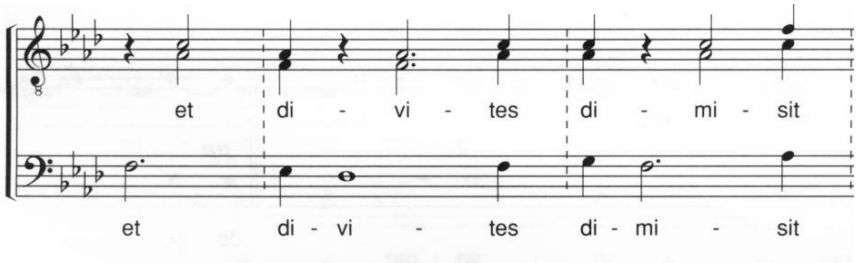


De gentagne droner, og den messende sang skaber fornemmelsen af stilstand - samtidig med, at den rytmiske uforudsigelighed bidrager til en vis fremadrettethed. Tiden og tidløsheden – det timelige, jordiske liv og Guds evighed - går så at sige hånd i hånd.
Pärt noterer ikke taktstreger, men laver stiplede linier mellem de enkelte ord, og en dobbeltlinie, som angiver hvert afsluttet udsagn.
Med denne opdeling af de enkelte ord og tekstafsnit, tvinger Pärt de udøvende til at forme fraserne ved at se på teksten alene, som det også er praksis i vokalmusikken i middelalderen og renæssancen.

Det er altså enkelheden og enheden, Pärts oplevelse af sandheden - eller Gud - der først og fremmest skal kommunikeres. Det gregorianske forbillede er meget hørbart. Musikken klinger på en gang som fra en fjern fortid, og virker samtidigt helt nutidig, og enhver form for sentimentalitet eller subjetivt føleri er fraværende.
Pärt stræber efter enkelhed og enhed i sin musik. Han skriver selv:

”*Hos Obrecht, Ockeghem og de andre gamle mestre var der ikke den ”lidenskab” som senere skulle komme til i den romantiske musik. Dengang var musikken mere objektiv, snarere liturgisk funderet. Den var altid skrevet ned med evigheden for øje, og det prægede den[...]Der var en stærk længsel mod Gud, og alt i musikken ledte frem mod et enkelt punkt, nemlig Gud selv.”.* *[4]*

Objektiviteten kommer også til udtryk i Pärts tekstbehandling: Med få undtagelser er der hos Pärt intet følelsesudtryk og stort set ingen tekstgentagelser – igen en tydelig parallel til den gregorianske sang.
De enkelte stemmer bevæger sig i *Magnificat* fortrinsvis *node mod node*, men Pärt bryder visse steder i værket dette mønster: Denne rytmiske uregelmæssighed, skal ikke skabe drama, men snarere bidrage til den metriske flertydighed. Mens de to øverste stemmer bevæger sig på f-mol treklangens toner (*tintinnnabuli)*, søger den underste stemme mod den nærmeste betonede stavelse i det sungne ord, og skaber en lille synkopering de to stemmer imellem.



Intentionen i denne musik er ikke at kommunikere nogen bestemt idé, modsat f.eks. Schubert-eksemplet. Ordenes betydning afspejles hos Pärt ikke i musikken, men snarere i den overordnede intention bag hans kompositoriske virke - at stræbe efter at kommunikere det guddommelige princip *som* musik: *Tintinnabuli*.
Pärts værker efter 1976 har ofte en vis *tragicus* over sig. Dette er endda meget tydeligt i et værk som *Magnificat*, hvor teksten i høj grad lægger op til et glædeligt budskab: *Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo...(*Min sjæl lovpriser Herren, og min Ånd glæder sig i Gud, min frelser). Musikken til denne tekst lyder ganske anderledes hos Bach!

Men Pärt skriver musikken til denne glædesfyldte tekst på samme måde, som han tonesætter *Stabat Mater, De Profundis, og Passio,* der alle er lidelsesberetninger.
Med *tintinnabuli* havde Pärt fundet sit musikalske modersmål og et musikalsk-eksistentielt udgangspunkt. *Tintinnabuli* er altid det samme, men aldrig på samme måde. Det samme kan siges om den menneskelige eksistens – at kimen til menneskelivet er fælles, men udtrykket mangfoldigt.

Efterskrift

Understregningen af musikkens universelle appel udtrykker Pärt direkte med citatet: ”*...At jeg har fået fanbreve fra Iran, ser jeg som et bevis på at musik kan ramme et religiøst punkt, uanset hvilken tro lytteren har eller ikke har...”.* Den menneskelige stræben efter større samhørighed er altså universel, og musik kan medvirke til at skabe denne samhørighed.

Netop ønsket om større menneskelig samhørighed, er f.eks. hele idéen bag realiseringen af *West-Eastern Divan Orchestra*, dannet på initiativ af Edward Said og Daniel Barenboim i 1999. Her blev unge jødiske og arabiske musikere inviteret til at spille i samme orkester med den hensigt, at opnå forsoning og gensidig forståelse gennem musikken, på tværs af kulturelle og religiøse skel.

En ekstatisk stammedanser fra Ækvatorial Guinea, med fråde om munden og det hvide ud af øjnene, tager sig unægtelig ganske anderledes ud, end en gråhåret korleder fra Gladsaxe der dirigerer en motet af Bach under søndagens højmesse. Alligevel har intentionen bag begge foretagender én fællesnævner: At skabe samhørighed med Gud gennem musikken.

At Bach havde en dyb religiøs impuls, vidner adskillige noter i hans bibel om, og næsten alle hans værker er signeret S.D.G – *Soli Deo Gloria* - til Guds ære alene. Bach stillede ikke spørgsmålstegn ved sin skaber, og hvorfor han var sat her på jorden. Selvom han ikke var i tvivl om sine enestående musikalske evner, tjente al hans virksomhed ét eneste formål: At tjene Gud alene, samt til glæde og opbyggelig virksomhed for næsten. (Mange af Bachs værker er, foruden til Guds ære, også med et pædagogisk sigte, f.eks. *Das Wohltemperierte Klavier* og de seks *triosonater* for orgel, skrevet til Bachs søn, Wilhelm Friedemann) Pärts religiøsitet kan vel antages at have samme intensitet som Bachs, og han er stadig aktiv som komponist den dag i dag. Om Schuberts gudsforhold vides ikke så meget, udover at hans kirkemusikalske produktion er ganske betragtelig (han har bl.a. skrevet 6 messer). Desuden bygger flere af hans sange på en panteistisk farvet lyrik som f.eks. *Gott in der Natur.*

I dette essay er Gudsbegrebet i musikken blevet spejlet i tre forskellige prismer: Pärts *tintinnabuli*-stil, Bachs korssymbolik og Schuberts panteistiske tonemaleri. Alle tre eksempler er en afspejling af, hvordan Gud til alle tider, overalt vil blive opfattet: Altid foranderlig, men dog evigt den samme.

Litteratur

Bastian, Peter: *Ind i musikken* (1987). Gyldendal

Bisgaard, Lars: *Kompendium til musikhistorie*

Grout, Donald J, Claude V. Palisca: *A history of Western music* (2001). 6. udgave. W.W. Norton & Company

Husted, Jørgen, Poul Lübcke: *Filosofihåndbog* (2001). Politikens forlag

Lønsted, Valdemar: *Musikalske fortællinger* (2000). Gyldendal

Marstal, Henrik: *Arvo Pärt – længslen efter de hvide tangenter* (2008). Gyldendal

Whittaker, Gillies W.: *The cantatas of Johann Sebastian Bach – sacred and secular, Volume one* (1959). Oxford University Press

Wolff, Christoph: *The world of the Bach cantatas – early sacred cantatas* (1995). W.W. Norton & Company

Notehenvisninger:

[1]: Bastian, Peter: *Ind i musikken* (1987). Gyldendal: s. 27

[2]: Marstal, Henrik: *Arvo Pärt – længslen efter de hvide tangenter* (2008). Gyldendal: s.142

[3]: Marstal, Henrik: *Arvo Pärt – længslen efter de hvide tangenter* (2008). Gyldendal: s. 167

[4]: Marstal, Henrik: *Arvo Pärt – længslen efter de hvide tangenter* (2008). Gyldendal: s. 121