

Om fortolkning af J.S. Bachs orgelværker

af Peter Møller

Johann Sebastian Bach indtager en ganske særlig position blandt barokmusikkens store mestre. Gennem sin tonekunst – kirkelige såvel som verdslige kompositioner – forkynder han det kristne budskab, hvad der for den tids komponister sådan set ikke er noget mærkeligt i. Det specielle ved Bach er, at han i højere grad end sine samtidige komponistkolleger vedkender sig arven fra den gamle, strenge polyfonis tid. Han evner på underfuld vis at forene det umiddelbare med det dybt mystiske; Bachs musik har faktisk flere »ansigter«. I en nøddeskal møder vi mesterens intentioner udtrykt i to linier fra titelbladet til den berømte samling koralbearbejdelser, »Orgelbüchlein«:

»Den højeste Gud alene til ære,
næsten til derved sig at belære«.

Disse ord dækker langt mere end man først antager. Ønsker vi nutidsmennesker at forstå Bachs tonesprog til fulde, er det nødvendigt for os gang på gang at dykke ned i middelalderens, renaissancens og naturligvis barokkens filosofiske og teologiske strømninger. Først og fremmest må den (eller de) fortolkende gøre det. Interpretationen er det betydningsfulde mellemlid, som har til opgave at formidle et værks indhold til publikum, med hensyn til Bach en særdeles vanskelig opgave, idet han som regel formulerer sig både eks- og esoterisk. Hans musik er tilgængelig for

enhver, men rummer tillige hermetiske dimensioner, primært bestemt til at blive opfattet af *Gud* og de få *indviede*. Kan de store orgel-præludier og fugaer ikke godt lede tanken hen på de gotiske katedraler? Når man ser en sådan udefra, taler den sit enkle, majestætiske sprog – går man derimod ind i det svale, halvmørke kirkerum, er det som om man føler en dybt hemmelighedsfuld udstråling. Esoteriske forskere, deriblandt den legendariske adept Fulcanelli, har overbevisende godtgjort, at f.eks. Notre Dame-kirken i Paris udover at være en kristen helligdom kan betragtes som et kæmpemæssigt monument over svundne kulturers videnskab og kunstneriske idealer (i lighed med de ægyptiske pyramider). »Moder Alchymia«, centralt placeret i kirkens »dommedagsportal« viser os bl.a. to bøger, den ene lukket (esoterisme), den anden åben (eksoterisme); hun kunne meget vel stå som vogter af den bachske kunst.

Musikkens fremtoning og væsen

Hos de esoteriske forfattere har et og samme ord ofte tre forskellige betydninger: en bogstavelig, en billedlig og en transcendent. Således forholder det sig, så vidt jeg fornemmer, også med Bachs musik, der ligeledes virker trefoldigt, med den græske filosof Heraklits ordvalg: *talende* (herunder bl.a. ar-

tikulation og frasering), *betydende* (af-fektlære og figursymbolik) og *skjulende* (esoterisk indhold, talmystik m.m.)

»Det talende«

Ved indgangen til vort århundrede begyndte den fremragende orgelkunstner Karl Straube (senere Thomas-kantor i Leipzig) sit virke som fortolker af Bachs orgelværker – i de første mange år helt i romantikkens ånd. Den såkaldte orgelbevægelse med folk som Albert Schweitzer i spidsen sætter i samme periode efterhånden sit præg på orgelbygningen, man forlader de orkestrale dispositioner og vender sig mod barokkens klangidealer. Indtil slutningen af 50-erne prioriterede langt de fleste organister legato-spillet. Enkelte af dem kunne såmænd finde på at gennemspille et helt orgelværk af Bach uden overhovedet at slippe tangenterne, med mindre noterede pauser måtte kræve det. Somme tider hører man stadig orgelspillere, som hælder til den anskuelse, at orglet på grund af sin ophøjede status som kirkeinstrument bør afholde sig fra non-legato- endsige staccato-spil. Anton Heiller (fra 1945 til sin død 1979 professor ved Musikakademiet i Wien) og andre har nu åbnet et par organistgenerationers øjne for orglet som et levende og følsomt instrument. Selv om Bach i orgelværkerne ikke har skrevet ret mange artikula-

tionsbuer, kan vi dog danne os et begreb om hans artikulationspraksis ved at studere andre mere buerige værker, f.eks. kantaterne og violinværkerne. Strøg og vejrtækning spiller selvfølgelig en rolle. Alligevel synes *overordnede musikalske principper* at styre buesætningen i højere grad end hensynet til instrumenternes formåen. Der er derfor ikke nogen grund til at undre sig over, at Bachs originale artikulationsbuer i orgeltriosonaterne virker så strygermæssige.

»Det betydende«

Den klassiske retorik betjener sig af *figurer*. Man inddeler dem i tre hovedgrupper: de lydmæssige, de syntaktiske og de semantiske. Alle havde de til formål at få tilhøreren til at »svinge med« i talerens »takt«. Til de lydmæssige figurer hører de rytme- og metrikdannende. Det er hørbare, musikalsk betegnede figurer – men også skriftligt legede retorikerne med figurer af den nævnte kategori. Indenfor den anden figurgruppe, den syntaktiske, træffer vi anaforen (gentagelse af et ord), inversionen (ombytning i ordenes rækkefølge), endvidere elipsen (en sætningsafbrydelse). Semantiske figurer er hovedsagelig metaforer, med andre ord billedlige udtryk.

Retorikkens syntaktiske figurer er en slags stamfædre til den musikalske figurlæres reduplicatio (gentagelse af et afsnits slutning ved begyndelsen til det næste), climax (sekvenserende motivgentagelse) og epizeuxis (et ord eller en ordgruppe, der synges i sekvensbevægelse). Svarende til de semantiske figurer har vi bl.a. ascensus (trinvis opadgående melodilinie, symboliserende

f.eks. Opstandelsen), descensus (en trinvis nedadgående bevægelse, evt. med betydningen: Kristi komme til verden, nedfaren til dødsriget o.lign.), circulatio (melodisk kredsen om en bestemt tone, skildrende begreber som omgåelse og tvivlrådighed – og ord som slange, ring og hjul).

Af retorikkens tre *stillejer*: docere, delectare og movere (belære, fornøje og bevæge) er det mest de to sidste der finder direkte anvendelse i musikken. Der tales om to slags *affekter* (følelser): de etiske og de patetiske. Lader man Ethos råde, bruges flere forskellige affekter, afstemt akkurat så fint, at de ikke modarbejder eller udelukker hin-

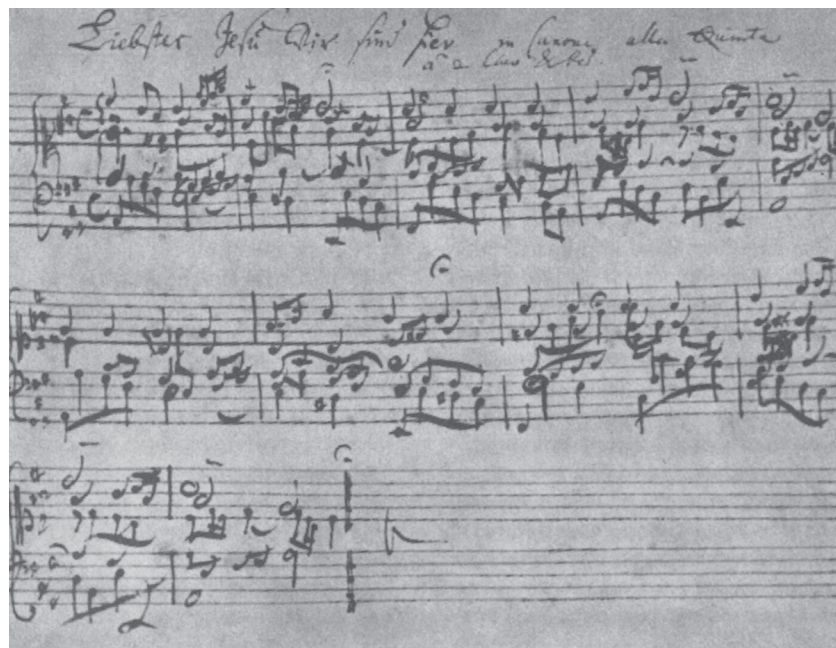
anden. Pathos er en koncentration om enkelte følelser, f.eks. glæde, vrede eller sorg.

Man bør ikke stirre sig blind på denne eller hin figur i Bachs musik, men altid foretage en tydning ud fra iagttagelsen af *samspillet* mellem de faktorer, der udgør helheden i hvert værk.

»Det skjulende«

Bach var mystiker. Hans udadtil borgerlige livsførelse bruges ikke sjældent som bevis imod denne antagelse. Imidlertid er det netop typisk for esoterisk orienterede personer, at de går yderst stille med dørene; det gælder f.eks. ro-

Side fra »Orgelbüchlein« i Bach's autograf.



senkreuzerne. En ægte rosenkreuzer kunne aldrig finde på at træde offentligt frem i denne egenskab. Tværtimod bevarer han hele livet igennem hemmeligheden om sin højere indvielse dybt gemt i hjertet, skjult selv for den nærmeste familie.

Flere store kunstnere gennem tiden har haft nær forbindelse til esoteriske kredse – jeg behøver blot at nævne Leonardo da Vinci, Botticelli, Goethe, Debussy og Jean Cocteau (de to sidste var stormestre for den mystiske orden Prieuré de Sion). Undertiden antydes det esoteriske tankevæv i deres kunst, enkelte af dem er mere højroastede, såsom Goethe i »Faust«.

Hvilke træk i Bachs musik røber mystiske tendenser? Vel i første række hans udstrakte brug af talsymbolik og den mærkelig dystre undertone, der hersker endog i de mest jublende glade øjeblikke. Bachs navn skrevet i talalfabet, B = 2, A = 1, C = 3, H = 8 giver en sum på 14; J.S. Bach = tallets »omvending«: 41. Begge tal anvendes hyppigt i det bachske nodebillede, men også sammenstillingen af tallene 2, 1, 3, 8. De fire kanoniske korbearbejdelser fra »Orgelbüchlein«s midterafsnit, passionsgruppen, består sammenlagt af 2138 noder! Ejendommelig er den omstændighed, at de tre storværker »Wohltemperiertes Clavier«, bind 1 og 2 samt »Kunst der Fuge« (÷ den ufuldendte fuga) hvert især indeholder 2135 (!) takter (med repetitioner). Her kommer man til at tænke på Keops-pyramidens manglende topsten som udtryk for den menneskelige ufuldkommenhed. Kabbalaens tal for Gud er 888. Samtlige *klingende* takter i »Orgelbüchlein« udgør 887³/. Helt ned i et værks mindste detaljer kan vi tit ane talmy-

stikkens tilstedeværelse, eksempelvis i koralen »Da Jesus an dem Creutze stund« (»midtpunktet«, den 23. af »Orgelbüchlein«s 45 bearbejdelser):

Antal toner:

Sopran:	48	=	I.N.R.I.
Alt:	109	=	Christian Rosencreutz (252)
Tenor:	143		
Bas:	+ 65	=	Frater
	365	=	151, Martin Luther
		+ 214,	Frater Rosae Crucis
	365	endvidere =	årets dage.
		=	ABRAXAS, himlenes Herre.
		=	MITHRAS (Meithras).
		Tværsommen af 365 =	14, BACH.

Indlæringsprocessen og fremførelsen

Indlæringen af et orgelværk af Bach kunne foregå således:

A: Nodebilledet opleves

- 1) slet og ret som nøgle til den praktiske realisering af værket,
 - 2) som synlig formidler af figurerne og deres »arkitektur«,
 - 3) som tegn på et esoterisk indhold.
- B: Den auditive tilegnelse fungerer både særskilt og i forbindelse med berøringen af instrumentets taster.
- 1) Figurerne opfattes nu af hørelsen, er ikke længere blot synlige »dekorationer«.
 - 2) Finger- og fodsætningsmønstre vælges i overensstemmelse med figurernes og artikulationens beskaffenhed.

Efter at organisten har lært værket, forestår selve fremførelsen, der nu som dengang – for helt at være i Bachs ånd – vitterligt må have to adresser: *Gud* og *menneskene*. Musikken er på samme tid en offergave til den almægtige Skaber og en forkyndelse af hans budskab til de lyttende. Dens »affekter« påvirker menneskesjælen, man stemmes til sorg eller glæde. Måske opleves ligefrem en åndelig renselsestilstand, ud af hvilken viljen til det gode vokser. Bachs forgænger som Thomas-kantor, Johann Kuhnau (1660–1722) skriver så smukt: »Musikken er givet os af Gud som en forsmag på de himmelske glæder. Den har katharsiske muligheder, kan have smertestillende virkning og være en helbredende kur for de fordærvede affekter«.