

PREDIKA UTAN ORD

Teologiska budskap i två orgelverk av J.S. Bach

S-KM17_24-300 Skriftligt arbete, 10 sp

Utbildningsprogrammet för kyrkomusik

Sibelius-Akademien vid Konstuniversitetet i Helsingfors

Vårtermin 2025

Lucas Stålhammar

Abstract

Predika utan ord: Teologiska budskap i två orgelverk av J.S. Bach

Kan man gestalta teologi i musik? Kyrkomusiker spelar ofta musik som ska frambära ett teologiskt budskap i form av psalmer. Våldigt ofta spelas bara det som står i koralboken. Det är funktionellt, men jag tror att man kan göra så mycket mer. I detta skriftliga arbete undersöker jag hur man kan ta inspiration från J.S. Bachs orgelmusik och använda musikaliska motiv med betydelsebärande teologiskt budskap i sitt liturgiska orgelspel. Jag analyserar först Bachs Preludium och fuga i D-dur, BWV 532 och Preludium och fuga i h-moll, BWV 544 genom att koppla ihop musiken med bibeltexter och affekter samt retoriska grepp som han använder. Detta leder fram till att jag nämner några förslag på var och hur man kan använda motiv från Bachs musik vid olika moment i gudstjänsten. Det är något som är lätt att få in i förspel till psalmer eller olika typer av improvisationer.

Nyckelord

kyrkomusik, orgelmusik, liturgiskt orgelspel, kyrkomusikens teologi

Abstract

Preaching Without Words: Theological Messages in Two Organ Works by J. S. Bach

Is it possible to portray theology through music? Church musicians often play music with a theological message, the hymns. Most of the times only what is written in the hymnbook is played. It works fine, but I think much more can be done. In this research paper I will investigate how you can be inspired by the organ music of J. S. Bach and use musical motives with a theological message in the liturgical playing. Firstly I will do an in depth analysis of two of Bach's free organ works: Prelude and Fugue in D Major, BWV 532 and Prelude and Fugue in B Minor, BWV 544. Secondly, I will connect the musical passages with emotions, verses from the Bible and rhetorical figures. To conclude, I will suggest a few possibilities as to how and when you can use motives from Bach's music in services in the church. These motives can easily be used in preludes of the hymns or in improvisations.

Keywords

church music, organ music, liturgical organ playing, theology of church music

Innehåll

1 INLEDNING.....	4
1.1 BAKGRUND	4
1.2 SYFTE OCH FORSKNINGSFRÅGOR.....	5
1.3 TIDIGARE FORSKNING	6
1.4 METOD OCH MATERIAL	6
2 MUSIKALISK-RETORISKA FIGURER OCH SYMBOLIK HOS JOHANN SEBASTIAN BACH	7
3 ANALYS AV TVÅ FRIA ORGELVERK AV BACH.....	8
3.1 PRELUDIUM OCH FUGA I D-DUR, BWV 532	8
<i>3.1.1 Uppståndelsens mirakel</i>	<i>9</i>
<i>3.1.2 En obeskrivlig glädje.....</i>	<i>13</i>
3.2 PRELUDIUM OCH FUGA I H-MOLL, BWV 544.....	15
<i>3.2.1 Dödens smärta.....</i>	<i>16</i>
<i>3.2.2 Livet vinner slutligen över döden</i>	<i>19</i>
4 ANVÄNDNING AV MUSIKALISKA MOTIV MED TEOLOGISKT BUDSKAP I LITURGISKT ORGELSPEL	23
5 SLUTSATSER OCH DISKUSSION.....	25
REFERENSER.....	28

1 Inledning

1.1 Bakgrund

Musiken har en stor inverkan på oss människor. Den finns med oss under hela livet, från att vi är spädbarn hela vägen till vår sista tid i livet. Musik kan också ge människor starka upplevelser, som kan få livet att ta en väg som man aldrig hade kunnat föreställa sig. Vad är det som gör det? Tänker kompositörer på detta när de skriver sin musik?

När musik har text så uttrycker texten ett budskap som ofta påverkar musiken. Texten och musiken kan då samverka för att förmedla ett budskap. Instrumentalmusik har inte texten till hjälp för att ge en grund till tolkningen av musikens budskap. En text i musik kan användas som ett medel för att sprida bildning, något som Martin Luther var medveten om under sin reformation av kyrkan på 1500-talet. Han skrev därför många texter och psalmer där han undervisade om den kristna läran. Många av dessa psalmer finns kvar i den svenska psalmboken idag och är ett arv som kyrkomusiker har möjlighet att sprida vidare. Även om det idag skrivs mycket ny musik som används i kyrkan så är det inte ändamålsenligt att slänga ut den äldre musiken, det finns mycket att lära sig från den kyrkomusikaliska traditionen.

I kyrkor idag kombineras musik och text varje söndag, där människor samlas för att fira gudstjänst. Man kanske tänker att prästen står för förmedlandet av Guds budskap. Det talade Ordet är en viktig del i detta, men musiken har en egen roll i förkunnandet. Att lyssna är ett bra sätt att lära sig, att dessutom själv berätta och sjunga om sin tro kan göra den starkare. Här kommer psalmerna in i bilden. Därför är det viktigt att präster och kyrkomusiker tillsammans väljer helgdagens psalmer så att de passar med budskapet som man vill förmedla. De starkaste upplevelser jag har varit med om, är när text och musik samarbetar i en vacker harmoni i gudstjänster. Man känner att det är genomtänkt och det talar mer direkt till mig då. Detta är något som har fått mig att stanna i kyrkan och fått min kristna tro att växa. Det har också gjort att jag intresserat mig för orgeln och därefter också bestämt mig för att utbilda mig till kyrkomusiker. Ett exempel på när musiken får livet att ta en väg som jag aldrig räknat med.

När man går i kyrkan och hör psalmer på söndagarna börjar de oftast med ett förspel av något slag. Detta är ett tillfälle då det ges rum för organisten att improvisera med psalmmelodin som grund. Målet med förspelen är att församlingen ska få en känsla för tempot och tonarten samt höra vilken psalm det är. Termen *liturgiskt orgelspel* innefattar både själva psalmspelet med sång till men även förspelen och den övriga orgelmusiken i gudstjänsten, där musik kan infogas i form av improvisationer. Jag vill utforska hur man skulle kunna använda musikaliska motiv i koppling med teologiskt betydelsebärande budskap i förspelen. Dessa förspel kan då också ge en försmak av psalmens karaktär åt församlingen.

1.2 Syfte och forskningsfrågor

Kyrkomusiker kan ha en viktig roll i att leda församlingen till andliga upplevelser genom musiken. Detta genom att gestalta texten i psalmen, något som man kan se stora orgelkompositörer göra. Titta på koralförspel av t.ex. Johann Sebastian Bach (1685-1750). Han använder ofta olika typer av medel för att gestalta texten i dessa koralbearbetningar. Använder Bach även specifika figurer i sina fria orgelverk? Detta vill jag undersöka. Om man märker att kompositörer använder retoriska figurer i musiken för att gestalta olika teologiska budskap, har inte jag som kyrkomusiker då en skyldighet att försöka se det och använda det både i improvisationer, psalmspel och kanske välja tematiskt passande stycken som postludium? Kyrkomusiker har en stor möjlighet att förmedla ett budskap på ett helt annat sätt än att tala, dvs. genom musiken som kommunicerar på ett speciellt sätt till oss människor.

Jag undersöker hur musikalisk-retoriska figurer kan tolkas som bibliska motiv i två fria orgelverk av J.S. Bach: Preludium och fuga i D-dur, BWV 532 och Preludium och fuga i h-moll, BWV 544. Mina forskningsfrågor är:

1. Hurdana musikalisk-retoriska figurer använder Bach i de två studerade kompositionerna?
2. Finns det ett samband mellan Bachs bruk av figurer och olika delar av kyrkoåret?
3. Hur kan Bachs figurer tillämpas i improvisation och psalmspel i gudstjänst-sammanhang?

1.3 Tidigare forskning

Kring mitt ämne finns mycket tidigare forskning. Affektläran var under barocken ett koncept inom musiken, och något som många tonsättare använde sig av i sin musik. Konceptet affektlära var dock inte en enhetlig lära och olika musikteoretiker formulerade det lite olika. Det finns sedan den tiden olika böcker och forskning kring affektläran. En av de stora musikteoretikerna från barocken är Johann Mattheson (1681–1764) vars verk *Der vollkommene Capellmeister* (1739) handlar om just affektläran. Bland annat denna litteratur är något som Enzio Forsblom tar avstamp i, när han skriver boken *Mimesis: På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk* (1985). Där avhandlar Forsblom kortfattat, men innehållsrikt, affektläran och retoriken i musiken. När det kommer till hur dessa figurer kan användas i improvisation och psalmspel i gudstjänstssammanhang har jag inte hittat mycket litteratur, bara min kandidatuppsats från 2023 som heter *Predika utan ord: Teologiska motiv i J.S. Bachs orgelmusik*. Föreliggande skriftliga arbete är en reviderad och utökad version av min kandidatuppsats från Musikhögskolan i Malmö vid Lunds universitet. Det största tillägget är analysen av ytterligare ett fritt orgelverk, Preludium och fuga i h-moll, BWV 544. Detta kommer också leda till vissa nya slutsatser och även en del nya intryck kommer tillfogas, då jag fått en djupare förståelse för ämnet och nya intryck vid en annan institution.

1.4 Metod och material

Undersökningen bygger främst på litterära källor om Bachs musik. Jag studerar även notbilden i Preludium och fuga D-dur, BWV 532 samt Preludium och fuga h-moll, BWV 544. För att kunna hitta Bachs musikaliska teologi, kan det vara en bra början att titta t.ex. på tonarten. Vad brukar denna tonart symbolisera? Då kan det vara till hjälp att läsa litteratur om affektläran. På så sätt skapar jag en grundläggande uppfattning av affekten innan jag analyserar verket på detaljnivå, genom att lyssna och spela verket, men även söka i noterna efter figurer. Det är också bra att läsa andra personers analyser av verket, då man kan hitta nya idéer. Vid sidan av analysen av musiken, letar jag efter bibeltexter som passar med motiv jag hittat i musiken. Här är det också viktigt att man använder sina kunskaper i teologi och med hjälp av dessa kommer till slutsatser som motiverar dem. På så sätt skapar analyserna en samverkan mellan två olika ämnen som berikar varandra.

Samtal och diskussioner med mina orgellärare Anders Johnsson och Peter Peitsalo är också viktiga källor. Det är skäl att notera, att mitt syfte inte är att komma fram till ett definitivt svar på hur dessa verk ska tolkas och förstås. Jag vill komma fram till en möjlig tolkning, hur jag vill tolka kompositionerna när jag spelar dem. Även om jag vill framställa stycket på ett visst sätt är det inte säkert att mottagaren uppfattar det på just det sätt som jag vill. Den som lyssnar påverkas alltid av sin bakgrund och livssituation. Musiken kan beröra oss djupare än någon annan slags kommunikation.

2 Musikalisk-retoriska figurer och symbolik hos Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach använde sig i stor utsträckning av symbolik i sin musik. Detta var inte något unikt för just Bachs musik. Under 1600-talet lade man stor vikt vid att förmedla textinnehåll i musiken; man talar om *Klangrede* – klangtal. Tanken var att åhöraren skulle kunna tyda musiken och se ett konkret innehåll i den (Fagius, 2018, 49). För att åstadkomma detta klangtal använde sig tidens kompositörer av retoriken och dess regler för hur ett bra tal ska vara uppbyggt. Det baserades på antikens talekonst. ”Genom att bygga upp sina musikstycken i kontrasterande avsnitt enligt dessa regler kunde organisten i kyrkan få en ställning som var jämförbar med prästens, därigenom att musiken som framfördes på orgel kunde ses som en predikan i toner.” (Fagius 2018, 50.) Det finns olika typer av symbolik i Bachs musik. Hans Fagius (2018, 51) nämner följande fyra kategorier:

1. Enkel symbolik, där man kunde uttrycka affekt och karaktär genom att välja tonart, taktart och tempo. Speciellt valet av tonart kunde göra stora skillnader i vilken affekt man ville tillskriva verket (Fagius 2018, 52). Exempelvis ansågs C-dur och D-dur vara strålande och glada tonarter som ofta valdes för att beskriva uppståndelse och seger (Forsblom 1985, 132).
2. Tonmåleri är något som kompositörer började använda under 1500-talet i sina madrigaler och som använts sedan dess, t.ex. i romantikens symfoniska dikter och programmusik. Tonmåleri är när en kompositör komponerar musiken så att det skapas en konkret ljudbild av vad texten berättar. Bachs koralbearbetning *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV 637 är ett verk som ofta används som exempel på Bachs tonmåleri. (Grout, Burkholder och Palisca 2019, 431).

3. Konkret symbolik förekommer ofta i noterna till Bachs musik. Det kan vara korsmotiv, alltså när man kan dra ett streck från den första till den sista noten i en grupp av fyra toner och ett annat streck mellan de två mittersta och då få bilden av ett liggande kors. För att betona ett speciellt ord eller någon händelse kan Bach göra en plötslig förändring från dur till moll, en kromatisk rörelse eller en dissonant samklang. Ibland kan även namnchiffer förekomma i musiken, t.ex. tonerna B–A–C–H, vilket motsvarar bokstäverna i tonsättarens efternamn.
4. Gömda, hemliga budskap är en form av symbolik som är svår att upptäcka men också fascinerande. Här är talsymboliken den absolut vanligaste formen av gömda budskap. Bach kan förmedla dolda budskap genom att upprepa saker ett visst antal gånger, betona något taktslag eller göra ett specifikt antal variationer. Hans musik är fylld av sådana små budskap, men vad betyder alla dessa? Detta är något som man kan spekulera om. Ofta gjorde Bach dem medvetet, men ibland var det kanske bara tillfälligheter.

3 Analys av två fria orgelverk av Bach

I detta kapitel kommer jag analysera två av J.S. Bachs fria orgelverk. Jag har valt Preludium och fuga D-dur, BWV 532 och Preludium och fuga h-moll, BWV 544. Anledningen till att jag valt just dessa två verk är för att de är av helt olika karaktär. Genom att ha två verk med olika karaktär hoppas jag att kunna upptäcka många olika figurer som kan användas i mitt liturgiska orgelspel och passa till olika tillfällen under kyrkoåret. Verken är också skrivna vid olika tider i Bachs liv, ett från hans ungdom och ett från hans tid i Leipzig (Fagius 2018, 116, 152). Det kan komma att visa på olika sidor av hans symbolik och kompositionsstil.

3.1 Preludium och fuga i D-dur, BWV 532

Johann Sebastian Bachs Preludium och Fuga D-dur, BWV 532 är ett tidigt verk, skrivet under det första decenniet av 1700-talet antingen i Arnstadt, där han började jobba 1703, eller i Weimar (Fagius 2018, 116). Bach fick tjänsten som slottsorganist i Weimar 1708 (Grout, Burkholder och Palisca 2019, 428). Han bör således ha varit omkring 18–25 år

vid verkets komponerande. Det är ett virtuost verk, i stil med en nordtysk toccataform, där vissa delar är i *stylus phantasticus* och andra i en mer formbunden stil. *Stylus phantasticus* var en vanlig kompositionsstil under hela barocken. Denna stil har inte några begränsningar varken gällande melodi eller text (Miethe 2011, 1). Det öppnar upp för spännande dissonanser men också för tonmåleri och beskrivande gester.

3.1.1 Uppståndelsens mirakel

Preludiet inleds med ”en bland organister fruktad uppåtgående pedalskala i D-dur” (Fagius 2018, 116). Pedalskalan är en retorisk figur som kallas *tirata* (Forsblom 1985, 47; Fagius 2018, 56). Den uppåtgående durskalan börjar ofta efter slaget och symboliserar något positivt, vilket eventuellt kan tyda på ett livligt tempo. I detta fall börjar skalan med en sextondelspaus och därefter sextondelar, från d^0 hela vägen upp till d^1 . Detta d^1 var på många orglar pedalens högsta ton på den tiden, vilket var fallet med den orgel Bach hade till sitt förfogande i Arnstadt (Fagius 2018, 81). Denna pedalskala upprepas flera gånger med manualpartier emellan, se notexempel 1. I manualen ger de upprepade D-durackorden ett intryck av en fanfar. Jag kopplar denna fanfar till det som Paulus skriver om i sitt första brev till församlingen i Korinth, när han pratar om uppståndelse och basuners ljud:

Vad jag nu säger är ett mysterium: vi skall inte alla dö, men vi skall alla förvandlas, i ett nu, på ett ögonblick, vid den sista basunens ljud. Ty den kommer att ljuda, och då uppstår de döda i oförgänglig gestalt, och vi förvandlas. (Bibel 2000, Första Korinthierbrevet 15:51–52.)

Det är sannolikt att dessa fanfarer i inledningen är kopplade till uppståndelsen. Jesus uppstår i oförgänglig gestalt från de döda. Om jag då lägger ihop dessa två figurer som upprepas i takterna 1–5 i preludiet, först *tirata* (pedalskalan) och sedan fanfarerna, så tänker jag att detta handlar om Jesu uppståndelse på påskdagen. Denna tolkning är ganska vanlig, något som jag diskuterat med min orgellärare Anders Johnsson och något som Hans Fagius (2018, 118) nämner i en beskrivning av detta verk. Dessutom går verket i D-dur, en tonart som under barocken ofta användes till att beskriva just uppståndelse och seger. Det har gjort att jag letat efter motiv som passar in i påskberättelsen när jag studerat detta verk, något som kan ha gjort att jag missat motiv som passat till något annat tema.

88

PRAELUDIUM ET FUGA II.

Praeludium.

Notexempel 1. Inledningen på D-durpreludiet, BWV 532,1. Gesten markerad med en svart klammer är figuren *tirata*. Även fanfarerna syns i notsystemen för manualerna. (Bach 1867, 88.)

I preludiet och fugan finns många motiv som fortsätter tyda på påskens budskap och uppståndelsen. Hela verket är som en lång berättelse där de första takterna proklamerar budskapet tydligt: Jesus är uppstånden! Det är något som sker även idag i Svenska kyrkans påskgudstjänster. Det börjar redan på påsknattsmässan som firas under natten mellan påskafton och påskdagen. Då ropar prästen som leder gudstjänsten ”Kristus är uppstånden!” varpå församlingen svarar ”Ja, han är sannerligen uppstånden!” (Missale för Svenska kyrkan 2018, 314). Det sker ofta tre gånger i rad första gången i gudstjänsten, precis som pedalskalan och fanfarerna upprepas tre gånger vardera i inledningen av preludiet. Därefter sker det ibland flera gånger under gudstjänsten, något som det även gör i orgelverket med återkommande fanfarliknande motiv.

I andra halvan av takt 5 kommer ett nytt motiv, se notexempel 2. Det är en sextondelsrörelse som bildar en liten kanon med sig själv. Det är två fraser som börjar samtidigt, en i varje stämma. Dessa två fraser vandrar sedan mellan stämmorna och jagar varandra. Jag tolkar det som att det är bindlarna som jagar varandra: de bindlar som Jesus var insvept i när han låg i graven, men nu ligger på marken eftersom han har uppstått.

Notexempel 2. I andra halvan av D-durpreludiets takt 5 syns de sextondelsrörelser som så att säga jagar varandra. Det är två rörelser som varieras, en markerad med blått och en med rött. (Bach 1867, 88.)

Den följande delen, takterna 10–15, bygger på förminskade ackord och dissonanta klanger. De punkterade rytmerna ger en form som liknar en fransk Ouvertyr. En fransk Ouvertyr spelades som en inledning på operor i Frankrike under barocken. Det var under Ouvertyrer som kungen kom in i salen och gick till sin plats innan själva operan började. Takterna 10–15 kan också representera en kort tillbakablick på dagarna innan, lidandet på korset och djävulens makt, med tanke på de dissonanta klangerna och tritonusintervallen – djävulens intervall – som spelas. Formen av en fransk Ouvertyr kan symbolisera Jesus väg till korset, vägen till att han skall visa sin fulla härlighet:

Jakob och Johannes, Sebedaios söner, gick fram till honom och sade: ”Mästare, vi vill be dig om en sak.” – ”Vad vill ni jag ska göra för er?” frågade han. De svarade: ”Låt oss få sitta bredvid dig i din härlighet, den ene till höger och den andre till vänster.” Jesus sade: ”Ni vet inte vad ni ber om. Kan ni dricka den bägare som jag dricker med eller döpas med det dop som jag döps med?” De svarade: ”Ja, det kan vi.” Jesus sade: ” Den bägare som jag dricker skall ni få dricka, och det dop jag döps med skall ni döpas med. Men platserna till höger och vänster om mig kan jag bara ge dem som bestämts därtill.” (Bibel 2000, Markusevangeliet 10:35–40.)

Detta är en händelse som finns i liknande varianter i flera av evangelierna. Det handlar om två av Jesus lärjungar som vill sitta bredvid Jesus i hans härlighet. Den här texten kan tolkas på flera sätt. En tolkning är att platserna till höger och vänster om Jesus är till dem

som blir korsfästa tillsammans med honom (Fredin Silverkors och Westermarck 2023): ”Tillsammans med honom korsfäste de två rövare, den ene till höger och den andre till vänster om honom” (Bibel 2000, Markusevangeliet 15:27). Alltså blir Jesus först upphöjd på ett kors innan den fulla härligheten visas. Jag tänker att Bach kanske vill förmedla känslan av att Jesus var på väg till sin tron, trots att det var under fruktansvärda plågor, i denna franska ouvertyr. Därför kombinerar han dissonanser och punkterade rytmer. Delen slutar med en ny D-durskala uppåt över två oktaver i manualen, vilket jag ser som en återkoppling till början av verket och uppståndelsen på den tredje dagen. Skalan börjar på tredje slaget i takt 15. Kanske är det en symbol för den tredje dagen eller så är det bara en tillfällighet då det stora D-durackordet – som denna uppgång leder till – vill Bach att ska komma på första slaget i nästa takt.

Först nu kommer huvuddelen av preludiet, en del som går i *alla breve*, se notexempel 3. Delen är fylld av glädje. Den bygger på sekvensbildningar av olika slag, dels en fallande rörelse med åttondelar som bildar treklanger, dels en annan rörelse med halvnoter i två stämmor som rör sig omlott med varandra, stegvis neråt, och bildar förberedda dissonanser på varje betonat taktslag. Dissonanserna löser sedan upp sig på det efterföljande obetonade taktslaget. Dessa två sekvenser förekommer ofta samtidigt i de olika stämmorna. Något som också är värt att notera här är att figurerna ofta förekommer i grupper om tre: ibland bara tre slag (halvnoter) eller ibland upprepas hela figuren (om tre halvnoter) tre gånger, där den sista har lite mer kraft än de två tidigare. Det är en

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The top system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The bottom system also consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Red brackets and arrows highlight descending eighth-note patterns in the bass line of both systems. Blue brackets and arrows highlight half-note patterns in the treble line of both systems. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one sharp (F#).

Notexempel 3. Sekvensbildningar i *alla breve*-delen av D-durpreludiet, BWV 532,1. Rött markerar den fallande åttondelsrörelsen och blått markerar halvnoterna som faller omlott. (Bach 1867, 89.)

retorisk figur som kallas *anaphora* (Forsblom 1985, 73; Fagius 2018, 117). Det är möjligt att alla dessa trefaldiga upprepningar är en symbol för uppståndelsen på just den tredje dagen, men kanske också för treenigheten. Detta trots att treenigheten inte var en etablerad teori bland apostlarna vid uppståndelsen. Bach tänkte nog Gud som treenig, då han skrev verket nästan 1700 år efter påskhistorien ägde rum.

Preludiet avslutas med en del i *adagio*. Denna del är harmoniskt utmanande på ett sätt som påminner om den nordtyska toccatan, där dissonanta klanger varieras med snabba skallöpningar. Dessa dissonanta klanger kan även här kopplas till lidandet. Bach lägger till en extra stämma i pedalen, vilket bidrar till en tung klang som kan visa på tyngden under stilla veckans dagar.

Storformen av detta preludium omfattar tre delar, inspirerade av den nordtyska toccataformen. Den virtuosa inledningen och den djärva avslutningen har båda drag av *stylus phantasticus* med kraftiga dissonanser som också kan syfta på tvivlet och lidandet i påskens dramatiska händelser. Emellan dessa två delar kommer *alla breve*-avsnittet med italienska stildrag. Den är fylld av mycket glädje, som ändå är huvudtemat i påskens dramatik. Tredelningen i preludiet kanske återigen syftar på uppståndelsen på den tredje dagen.

3.1.2 En obeskrivlig glädje

Temat i fugan är uppbyggt av två delar. En *circulatio*-figur, dvs. en cirklande rörelse (Fagius 2018, 55) skapar en virvlande glädje, möjligtvis för att representera lärjungarnas glädje när de verkligen börjar förstå att deras mästare – Jesus Kristus – har uppstått. Den andra delen av temat består av en nedåtgående sekvens som liknar den fallande sekvensen i *alla breve*-delen i preludiet, se notexempel 4. Hela fugan blir som en konfirmation av att Jesus faktiskt har uppstått och ska glädjas tillsammans med lärjungarna. Kontrasubjektet, som kommer in i den sjunde takten i fugan, påminner om fanfarerna i den inledande delen i preludiet. Motivet bygger både här och i preludiet på en upptakt. Det andra kontrasubjektet som kommer in i upptakt till takt 16 har fortfarande samma rytm som det första, men det bildar dissonanser på samma sätt som halvnoterna i *alla breve*-delen i preludiet. Skillnaden är här att det är pauser i linjerna. Det gör att det skapar

en karaktär av fanfarer och den fallande sekvensen. Även efter sista temainsatsen i expositionen kommer ett sista kontrasubjekt. Det har samma rytm som de två tidigare men gör nu terssprång neråt. Det fortsätter alltså vara fanfarer som blir en fallande sekvens tillsammans med den fallande sekvensen i temat.

92

Fuga.

Notexempel 4. Fugatemat, BWV 532,2. *Circulatio*-figuren är märkt med blått. Rött markerar den nedåtgående sekvensen som påminner om *alla breve*-delen. (Bach 1867, 92.)

Temat och dess kontrasubjekt återkommer gång på gång, men ibland förekommer några avvikelser och små motiv som jag kopplar tillbaka till preludiet. I takt 60 i fugan kommer ett avsnitt i h-moll som påminner om det som hände i takterna 5–9 i preludiet, där bildligt talat bindlarna jagar varandra. Likheten beror på att samma motiv upprepas i oktaver i två takter och i den tredje takten fortsätter med ett lite annorlunda, mer rytmiskt motiv i andra tonarter och melodiska mönster. Dessa mönster, där motiven nästan jagar varandra, förekommer också i mellanspel tidigare i fugan, exempelvis mellan *comes*-insatsen och den andra *dux*-insatsen i takterna 11–13. Dock tycker jag att det är först i takt 60 som detta jagande motiv gör en tydlig entré, även om liknande motiv har förekommit tidigare i fugan. Ett liknande jagande motiv förekommer också i takt 101. Där kombineras motivet med den retoriska figuren *gradatio*, där stämmorna följer varandra stegvis uppåt och ökar spänningen (Fagius 2018, 58). Det bygger upp till en klimax med ett jublande mellanspel fyllt av den virvlande glädje som vi mött igenom hela stycket, som sedan leder tillbaka till den sista temainsatsen, som går i D-dur i pedalen. Denna temainsats får ett ackompanjemang av de fanfarer som vi mött genomgående i fugan och nu med sexstämmiga ackord i manualen. I takt 127 får vi en tillbakablick på preludiets inledning med växelspel mellan manual och pedal, denna gång med brutna treklanger som övergår

The image displays three systems of musical notation for a piece in D major. The first system, labeled '127', shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). It illustrates a transition between manual and pedal. The second system, labeled '131', shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp. It features a rising pedal solo in the bass clef, with blue brackets under the first notes of the fugate material in measures 132, 133, 134, and 135. The third system shows the continuation of the piece, with a treble and bass clef and a key signature of one sharp.

Notexempel 5. Växelspelet mellan manual och pedal i D-durfugan, både i takt 127 och i slutet. Från takt 132 syns det uppåtgående pedalsolot, där det som är markerat med blått är första slaget av fugatemat som återkommer på olika tonsteg. (Bach 1867, 99.)

till ett pedalsolo i takt 131, se notexempel 5. Detta pedalsolo är en uppåtgående – enligt Fagius (2018, 118) – nästan hisnade passage, där den virvlande glädjen från temat är närvarande. Vid pedalsolots slut blir det återigen ett kort växelspel mellan manual och pedal som utmynnar i ett abrupt slut. Det abrupta slutet kombinerat med det stigande pedalsolot kanske symboliserar Jesus upptagande till himlen men också hans närvaro hos mänskligheten än idag. Även om han inte är med oss i mänsklig gestalt längre så tar livet med Jesus inte slut här.

3.2 Preludium och fuga i h-moll, BWV 544

Preludium och fuga h-moll, BWV 544 härstammar från tiden då Johann Sebastian Bach arbetade som kantor i Thomaskyrkan i Leipzig. Det egenhändiga manuskriptet till detta verk är ett av Bachs mest välskapta. Det finns kopplingar mellan detta orgelverk och Bachs kantat *Trauerode*, BWV 198, bland annat i det att manuskripten till de båda verken är skrivna på likadant papper. Det leder till att man tror att dessa verk kanske uppfördes samtidigt. Det är känt att kantaten uppfördes vid en minneshögtid för Christine Eberhardine, som var kurfurstinna av Sachsen och polsk drottning, i Paulinerkyrkan i Leipzig den 27 oktober 1727. Det står i en beskrivning av denna minneshögtid att organisten spelade ett stort upplagt verk samtidigt som gästerna anlände in i kyrkan, kanske handlar det om preludiet i h-moll. Det är inte helt otänkbart då *Trauerode* börjar i

samma tonart. Preludiet har kunnat fungera bra som en introduktion. Det nämns i samma beskrivning även att en stor avslutningskomposition spelades, eventuellt handlar det om fugan i h-moll. (Fagius 2018, 55.) Det var inte ovanligt att man ibland delade upp preludium och fuga, vilket Bach bland annat gjort i sin verksamling *Clavierübung III*. Där omsluter Preludium och fuga Ess-dur, BWV 552 alla andra verk, preludiet i början och fugan sist (Fagius 2018, 329). Fagius nämner att det inte kan vara något tvivel om att preludiet i h-moll har en anknytning till passionstiden eller någon sorgeshögtid (Fagius 2018, 155). Det håller jag med om, men jag tolkar hela verket – preludiet och fugan – som en återberättelse av passionsberättelsen. Vad som dock spelades i början och slutet vid minneshögtiden 27 oktober 1727 i Leipzig vet ingen idag säkert; kanske var det just detta verk, spelat av kompositören själv?

3.2.1 Dödens smärta

Preludiet har blivit ett mycket beundrat verk i Johann Sebastian Bachs stora produktion. Blandningen av rokokoliknande elegans och en djup tragisk affekt är en grund till denna fascination. Den finländske organisten Enzio Forsblom har kallat detta preludium för orgellitteraturens främsta komposition. (Fagius 2018, 55.) Preludiet är uppdelat i sju delar där varannan del spelas *manualiter*. Dessa mellanspel är små fugaton. Den sista delen är en coda som påminner om den första delens avslutade fallande sekvens.

Den första delen börjar med ett fallande motiv med ett förslag som ger en klagande och suckande karaktär, där sucken går från konsonans till dissonans, som sedan löses upp i motstämman. Därefter – i takt 4 – börjar en av verkets många sekvenser, som alla återkommer flera gånger genom preludiet, se notexempel 6. Denna sekvens stiger i manualen och ökar spänningen, figuren kallas *anabasis*, samtidigt som pedalen envist håller sig på samma ton, dock med oktavhopp. Oktavhoppet bildar korsmotiv, samtidigt som oktavintervallet ofta symboliserade Guds skapelses fullhet (Elferen 2021, 144). Jag tänker i detta fall att oktaverna i pedalen symboliserar Jesus, den som var utan synd, samtidigt som korsmotivet symboliserar det kors som Jesus själv bar till Golgata. Denna stigande sekvens bygger också upp spänning (Forsblom 1985, 76), en spänning som passionsberättelsen är fylld av, allt från intåget i Jerusalem och förväntningarna på Jesus som Messias till döden på korset. När Jesus först anländer till Jerusalem är extasen stor:

”tog de palmkvistar och gick ut för att möta honom. Och de ropade ’*Hosianna! Välsignad är han som kommer i Herrens namn, han som är Israels konung*” (Bibel 2000, Johannesevangeliet 12:13). Trots denna extas är Jesus medveten om det som väntar honom, vilket här symboliseras av pedalstämmans korsmotiv. Nästa sekvensmotiv kommer i takt 11 och här sjunker sekvensen. *Katabasis* symboliserar en avtagande spänning (Forsblom 1985, 25). Jag ser det som att den största extasen lägger sig och Jesus drar sig tillbaka och umgås bara med lärjungarna.

Notexempel 6. Sekvensen som börjar i h-mollpreludiets takt 4. Figuren *anabasis* återfinns i manualen, markerat med rött. Korsmotivet syns i pedalen, markerat med blått. Själva korsens bildas är markerade med svart. (Bach 1867, 199.)

Den sista sekvensen som återkommer flera gånger är sjunkande med extremt klagande kromatik och skarpa dissonanser som leder till nya dissonanser. Samtidigt spelar pedalen oktavhopp som bildar korsmotiv. Just denna sekvens återkommer tre gånger i preludiet, i takterna 14-15, 40-41, 81-83, och jag tolkar dem som de tre mest tragiska och oväntade händelserna i passionsberättelsen. Den första är när Jesus berättar att han ska bli förrådd av en av sina egna. ”När Jesus hade sagt detta skakades han i sitt innersta och vittnade: ’Sannerligen, jag säger er: en av er kommer förråda mig.’” (Bibel 2000, Johannesevangeliet 13:21.) Den andra händelsen är när Jesus utlämnas och tillfångatas i Getsemanes trädgård:

Sedan sade Jesus till de överstepräster och officerare vid tempelvakten och äldste som hade kommit dit för att gripa honom: ”Som mot en rövare har ni gått ut med svärd och påkar. Dag efter dag var jag hos er i templet, och ni lyfte inte er hand mot mig. Men detta är er stund, nu har mörkret makten.” (Bibel 2000, Lukasevangeliet 22:52–53.)

Precis innan den ovan beskrivna passagen i preludiet förekommer i två takter (takterna 38–39) en figur som kallas *synonymia*, se notexempel 7. Denna figur medför alltid en intensifiering, enligt Forsblom (1985, 82), speciellt när det sker i en stigande *anabasis*-

struktur. Det kan tänkas motsvara den spänning som byggs upp i evangelierna innan tillfångatagandet av Jesus. Det talas om hur Judas Iskariot visar vägen för soldaterna, Judas kysser Jesus för att visa vem som ska tillfångatas och Petrus drar sitt svärd och hugger av örat på en av översteprästernas tjänare.

Notexempel 7. *Synonymia*-motivet i takt 38 är markerat i blått. Korsmotivet som återkommer är markerat i rött. I takt 40 syns sekvensen med klagande kromatik, som här återkommer för andra gången i preludiet. (Bach 1867, 202.)

Ungefär vid det gyllene snittet i preludiet (takterna 55–56) förekommer en magnifik, nästan jublande kadens med ett ytterligare nytt motiv, ett *Seufzer*-motiv som upprepas en rad gånger i takterna 56–59, se notexempel 8. Detta är ett motiv som börjar efter slaget och har en *suspiratio*-karaktär, dvs. en suckande karaktär. Jag tolkar dock denna magnifika kadens till D-dur som ett litet hopp som tänds, när Pilatus nämner att han brukar frige en fånge vid judarnas påsk. Dock försvinner detta lilla hopp i och med att folket vill frige Barabbas istället för Jesus. *Seufzer*-motivet kanske representerar detta. I takt 60 kommer kromatiskt färgad takt som ger en delvis förvirrad men främst skräckfylld känsla, som leder tillbaka till samma tema som presenteras i takt 4: ett anabasisystema med korsmotiven i pedalen.

Notexempel 8. Det suckande *Seufzer*-motivet är markerat med blått i takterna 57–59. I takt 60 markeras den plötsliga kromatiken med rött. (Bach 1867, 204.)

Den tredje och sista gången förekommer den kromatiskt klagande och sjunkande sekvensen i de sista takterna i preludiet, och denna gång kopplar jag det till döden på korset. Precis innan detta motiv återkommer, finns igen ett kort avsnitt med *synonymia*-figuren. Jag tänker att detta avsnitt kanske syftar på vad Jesus sade på korset precis innan sin död: ”Min Gud, min Gud, varför har du övergivit mig?” (Bibel 2000, Psaltaren 22:2), vilket var en välkänd klagopsalm på Jesu tid. Jesus får också i samband med detta en svamp som är doppad i surt vin för att dricka. Detta sker för att ordet i den heliga skriften skulle uppfyllas. Den sista takten i h-mollpreludiet har toner bara på första åttondelen av sex, de resterande fem åttondelarna är pauser. Det kanske symboliserar den stund då Jesus slutar andas. Pauserna motsvarar möjligen luften som gick ur Jesus när han överlämnade sin ande: ”Med ett högt rop slutade Jesus att andas.” (Bibel 2000, Markusevangeliet 15:37).

3.2.2 *Livet vinner slutligen över döden*

Fugan börjar med ett stegvist och sångbart tema, se notexempel 9. Rytterna är förhållandevis lugna och jämna om man jämför med preludiets komplexa notation och uttryck. Det blir lite som lugnet efter stormen. En av världshistoriens mest uppmärksammade personer – han som många trodde skulle vara Messias – har precis blivit avrättad på det mest förnedrande sättet som fanns, genom att korsfästas. Huvudtemat i fugan är vandrande, och jag får en uppfattning att man inte riktigt vet var

det är på väg, något som jag tror passar in på Jesu anhängares känsla efter hans död. Jag tror många ställde sig frågan: Vad händer nu?

Fuga.

The image shows a musical score for a fugue. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The title 'Fuga.' is written above the treble staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. Blue brackets highlight the main theme in the treble staff and the first counter-subject in the bass staff. Red brackets highlight the first counter-subject in the treble staff and the main theme in the bass staff. The music features complex rhythmic patterns and intervals characteristic of a fugue.

Notexempel 9. Fugatemats presentation. Huvudtemat markerat med blått och första kontrasubjektet markerat med rött. (Bach 1867, 206.)

Denna första del av fugan är ganska stram och traditionell, det händer inte mycket oväntat. Jag ser det som den första dagen efter Jesu död, alltså lördagen efter långfredagen. Lördagen var vilodagen i den judiska traditionen och på den dagen fick man inte göra någon typ av arbete. När man läser i evangelierna står det tydligt, efter att man begravt Jesu kropp: ”och sabbaten tillbringade de efter lagens bud i stillhet” (Bibel 2000, Lukasevangeliet 23:57). Jag tror att det kan vara en anledning till att fugan är strikt; sabbaten tillbringas i stillhet och inget ovanligt händer.

I fugans mellandel, från takt 28 framåt, introduceras ett nytt kontrasubjekt. Detta kontrasubjekt är mer rörligt än de tidigare motiven. Det nya motivet – en fallande skalrörelse – är ett motiv som man ofta hittar i koralbunden musik med kopplingar till jultiden; det brukar ofta symbolisera Jesu nedstigande till jorden. Sextondelarna i kontrasubjektet vandrar hela tiden fram och tillbaka i någon stämma i denna mellandel av fugan. Jag ser det som bindlarna som Jesus var inlindad i som begravd, men nu ligger på marken, något som även förekommer i D-durpreludiet. Ingen vet dock om Jesu uppståndelse i detta skede av fugan. I takt 44 kommer ett nytt motiv, som påminner om passionskoralen ”O, huvud blodigt, sårat”, se notexempel 10. Det var en passionskoral som användes redan under Bachs tid. Bach själv använde den bland annat i sin Matteuspassion, precis efter att Jesus blivit dömd till döden och hånad av folket (Bach 1987, 125-127). Jag ser det som att kvinnorna är på väg till Jesu grav för att smörja kroppen, i tron om att Jesus ännu är död, när detta motiv används:

När sabbaten var över köpte Maria från Magdala och Maria, Jakobs mor, och Salome välluktande kryddor för att gå och smörja honom. Tidigt på morgonen efter sabbaten kom de till graven när solen gick upp. Och de sade till varandra: ”Vem skall rulla undan stenen från graven åt oss?” Men så fick de se att stenen var bortrullad, den var mycket stor. De gick in i graven och såg en ung man i lång vit dräkt sitta där till höger, och de blev mycket förskräckta. Men han sade till dem: ”Var inte förskräckta. Ni söker efter Jesus från Nasaret, han som blev korsfäst. Han har uppstått, han är inte här. Se, här platsen där han blev lagd. (Bibel 2000, Markusevangeliet 16:1–6.)

I citatet ovan får kvinnorna på en kort stund gå från att tro att Jesus ännu är död, till att få veta att han är uppstånden. I musiken gestaltas detta först med motivet från ”O, huvud blodigt, sårat”, då kvinnorna fortfarande tror att Jesus är död, tills det i slutet av takt 48 spelas en uppåtgående D-durskala som börjar efter slaget. Denna figur, *tirata*, som var ett av de viktigaste motiven i D-durpreludiet, kan kopplas till uppståndelsen. Samma slutsats drar jag även här.

Notexempel 10. Motivet från psalmen ”O, huvud blodigt sårat”, markerat med blått i takterna 44–48. I upptakten till takt 49 är figuren *tirata* markerad med rött. (Bach 1867, 209.)

Slutet av mittendelen bygger upp för fugans tredje och sista del, som dessutom kommer med ett nytt kontrasubjekt som har karaktären av en fanfar, se notexempel 11. Detta kontrasubjekt börjar i takt 59. Jag tänker att uppbyggnaden i mellandelens slut motsvarar den tid då Jesus vandrar på jorden efter sin uppståndelse och förbereder lärjungarna på

Hjälparen som kommer. Jag tolkar kontrasubjektet som en symbol för Den Heliga Anden som stiger ned från himlen till lärjungarna på pingstdagen.

När pingstdagen kom var de alla församlade. Då hördes plötsligt från himlen ett dån som av en stormvind, och det fyllde hela huset där de satt. De såg hur tungor som av eld fördelade sig och stannade på var och en av dem. Alla fylldes av helig ande och började tala andra tungomål, med de ord som Anden ingav dem. (Bibel 2000, Apostlagärningarna 2:1–4.)

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 59, marked with a large '59'. It features a soprano line with a complex, rhythmic motif, an alto line with a similar but slightly different pattern, and a bass line with a more rhythmic accompaniment. Red brackets are drawn under the soprano line in measures 59-60, under the alto line in measure 60, and under the bass line in measures 61-64. The second system continues from measure 60, showing the continuation of these motifs in the same three parts.

Notexempel 11. Fugans sista, fanfarartade kontrasubjekt är markerat med rött, först i sopranstämman (takterna 59–60), sedan en gång i altstämman (takt 60) och därefter i pedalstämman (från takt 61 framåt). (Bach 1867, 210.)

Det nya kontrasubjektet förkommer tolv gånger vid första presentationen, en för varje lärjunge, tre gånger i sopranstämman, en gång i altstämman och åtta gånger i pedalen. Här kan då diskuteras hur man förhåller sig till Judas, den lärjungen som förrådde Jesus. Vid pingstdagen så hade redan en efterträdare åt Judas utsetts, det sker i Apostlagärningarnas första kapitel. Jag tänker då att denna nya lärjunge kan representeras av motivet när det inträder i altstämman i takt 60, då den nya lärjungen inte var en av de ursprungliga tolv. Motivets spelning endast en gång i altstämman, och då sker det som en upptakt till taktens fjärde slag. De andra elva gångerna motivet spelas i takt 59-64, så är det en upptakt till slag ett eller tre. Frågan är då också om de tre gånger motivet förkommer i sopranen, representerar det några lärjungar med en högre status? Det kan representera de tre lärjungar som fick följa med Jesus upp på förklaringsberget. ”Sex dagar senare tog Jesus med sig Petrus, Jakob och Johannes och gick med dem upp på ett högt berg, där de var ensamma. Där förvandlades han inför dem:” (Bibel 2000, Markusevangeliet 9:2).

I fugans sista del vävs alla teman samman, med huvudtemat och det fanfarartade kontrasubjektet som de två viktigaste byggstenarna. Jag ser det som att Den Heliga Anden har kommit ned från himlen och verkar hos oss människor än idag, oavsett vad vi möter. Vi får lita på att Gud är med oss genom allt, både glädje och sorg. Han hjälper oss också att bearbeta sorgen, hela vägen fram. Precis som denna fuga leder hela vägen fram till en ståtlig kadens i H-dur.

4 Användning av musikaliska motiv med teologiskt budskap i liturgiskt orgelspel

Av ovanstående analyser har framgått att Bach använde olika små motiv för att visa på olika känslotillstånd och karaktärer. Jag börjar med att kommentera motiv ur Preludium och fuga i D-dur. I detta verk upprepar Bach ofta motiv trefaldigt. Trefaldiga upprepningar kan vara svåra att förverkliga i psalmackompanjemang, eftersom psalmen redan har en given form som församlingen ska kunna sjunga till. Då går det att använda motiv som upprepas trefaldigt i koralförspelen, vilket inte har samma begränsningar som psalmen.

För att kunna göra förspel med musikaliska motiv med teologiskt betydelsebärande budskap, måste organisten först sätta sig in i psalmtexten. Hela texten behöver studeras, inte bara en enskild vers. Detta bör göras för att få en överblick över textens budskap. Sedan kan man tänka på musikaliska motiv som passar till psalmen. Om det är en glädjefull psalm kan man t.ex. använda en uppåtgående durskala, *tirata*, men det är också möjligt att hämta andra motiv från existerande orgelrepertoar. I inledningen till D-durpreludiet ger Bach en försmak av vad som kommer under resten av verket, något som också kan tillämpas i egna koralförspel. Motiv från förspelen kan införas i psalmverserna senare. Melodiska slingor i vänster hand eller fanfarliknande rytmer kan införas, som Bach gör i sin fuga i D-dur, för att betona centrala punkter i texten. Liknande motiv kan också utnyttjas i improvisationer under gudstjänsten. Då kan man göra som Bach och exempelvis upprepa ett viktigt motiv tre gånger för att betona den tredje dagen eller treenigheten.

Från Bachs h-mollpreludium kan exempelvis oktaverna som bildar korsmotiv i pedalen överföras till det liturgiska spelet. Motivet kan användas i förspel istället för en statisk orgelpunkt. Intervallet kan också varieras. För att förmedla plåga kan ett mera dissonant intervall, t.ex. en liten septima användas. Det bildar fortfarande ett korsmotiv, men klangen är kärvare. Korsmotivet kan förekomma i pedalen också under en psalmvers, exempelvis i stället för en orgelpunkt, i en psalm som handlar om korset eller vägen till korset. I den tredje versen i psalmen ”Se vi går upp till Jerusalem” (”Se, vi går upp till Jerusalem, till Frälsarens kors och pina”) kan korsmotivet användas för att understryka korset på ett subtilt sätt och för att skapa variation i ackompanjemanget.

Hos Bach förekommer också olika typer av stigande och sjunkande sekvenser. En sekvens bestående av en utsmyckad koralfras kan användas till att höja spänningen i ett koralförspel eller en annan koralbaserad improvisation: ju mer kromatik och tonartsfrämmande toner, desto mer känsla av lidande och spänning. Förspelet bör förmedla psalmens tonart till församling. Kromatik kan också utnyttjas som ett element av tonmåleri i psalmverser.

Bach använder i h-mollpreludiet också suckmotiv (*suspiratio*), som kan utnyttjas till att skapa en känsla av tyngd i en psalm, t.ex. tyngden av bördor eller korsets tyngd. Suckmotivet kan ha en stor effekt under någon av fastesöndagarna eller stilla veckan.

Ett sista motiv som jag vill kommentera, härstammar från h-mollfugan. Det är det sista kontrastsubjektet, som kan användas i många slags psalmer för att syfta till Den Heliga Anden eller ge en känsla av triumf och hopp. Motivet kan användas i påskpsalmer, då Jesus uppstått och i sin uppståndna kropp vandrar på jorden, eller psalmer till pingst, då Den Heliga Anden stiger ner till jorden. På palmsöndagen kan det vara på sin plats att visa det hopp som folket har när Jesus rider in i Jerusalem på en åsna. Ett centralt element är rytmen i motivet: tre sextondelsnoter som börjar efter slaget och leder till en viktig ackordton, en form av *figura suspirans*. Tonerna och intervallen kan varieras. Motivet kan användas restriktivt under den övriga fastetiden, för att sedan ge en stor effekt när det väl används.

För att med enkelhet kunna använda dessa motiv i det liturgiska orgelspelet, är det en stor fördel – om än inte ett måste – att behärska dem i olika tonarter. För detta krävs mycket övning men också studier av repertoar. I musik som bygger på psalmer förekommer det med stor sannolikhet motiv som har ett samband med textinnehållet. Spelar man musik av Bach så är det också sannolikt att det finns motiv som beskriver en känsla eller sinnesstämning.

Inom kristna traditioner har det skrivna och talade Ordet en viktig och självklar plats i gudstjänsten (Adrian 2019, 93). Man läser bibeltexter som sedan prästen utlägger i sin predikan. Detta var länge den främsta formen av undervisning i kyrkan. Under reformationen skrev Martin Luther texter till psalmer som handlade om den kristna läran. På så sätt såg han till att undervisa om kristendom. Luther förstod att musiken har en förmåga att uppväcka och dämpa känslor. På Bachs tid var samspelet mellan ord och musik särskilt viktigt för att förmedla känslor (Adrian 2019, 94). När man hör Bachs musik märker man hur han verkligen gestaltar texten i musiken. Om han gjorde det på 1700-talet, varför ska kyrkomusiker då inte göra det idag? Det finns många inspirerande förebilder, och kyrkomusikern har en skyldighet att förvalta kyrkomusikens fantastiska arv samt musikaliskt gestalta helgdagens tema och texter. På så sätt kan musikern bidra till att göra gudstjänsten till en sammanhängande helhet.

5 Slutsatser och diskussion

Syftet med detta skriftliga arbete var att undersöka hur musikalisk-retoriska figurer kan tolkas som motiv med teologisk innebörd, i två fria orgelverk av J.S. Bach: Preludium och fuga i D-dur, BWV 532 och Preludium och fuga i h-moll, BWV 544. Utöver detta gavs exempel på hur dessa figurer kan tillämpas i det liturgiska orgelspelet.

De båda preludierna och fugorna är tydligt influerade av barockens tradition, där kompositörer använde sig av retoriska medel för att framställa olika affekter eller sinnestillstånd. Arvet från den antika talekonsten syns tydligt t.ex. i de kontrasterande avsnitt som D-durpreludiet innehåller. Av mina verkanalyser framgår att de två preludierna och fugorna BWV 544 och 532 kan tolkas symboliskt utgående från två

närliggande tider på kyrkoåret: passionstiden respektive påsktiden. Eftersom Bach arbetade under stora delar av sitt vuxna liv som kyrkomusiker, behövde han mycket musik till olika tider av kyrkoåret, både koralbundna och fria verk.

Bach använder många retoriska figurer i sin musik som jag har kopplat till olika bibliska berättelser. I preludiet i D-dur är det ett verk fullt med kontraster. Verket börjar med figuren *tirata* som spelas i pedalen. Denna figur tyder ofta på något positivt. Jag anser att detta verk handlar om uppståndelsen på påskdagen, efter att ha sett sammanhanget med fanfarerna i manualen och tonarten D-dur, som var en glad tonart (Forsblom 1985, 132). Verket innehåller också trefaldiga upprepningar som både visar på uppståndelsen på den tredje dagen och treenigheten. Dessa trefaldiga upprepningar förekommer oftast i delen som är i *alla breve*. Även figuren *tirata* upprepas tre gånger precis i början av preludiet. Fugan i D-dur bygger på figuren *ciculationis* som är fylld av glädje. Denna figur, som också är en del av huvudtemat, gör fugan till ett verk med en virvlande glädje, från början till slut. Fugan har också några tillbakablickar till preludiet, främst i form av sekvenser som liknar delar av preludiet.

Preludiet i h-moll är fyllt av skarpa dissonanser och klagande kromatik. Här är figurerna *anabasis* och *katabasis* de mest framträdande figurerna som bygger upp spänning och gör att spänningen avtar. Preludiet innehåller också flera suckande motiv som ger en tung karaktär. Det tyder på passionstidens tyngd och allvar. Bach använder även korsmotiv som återkommer flera gånger i pedalen, återigen något som ger en indikation på att döden på korset är nära. Preludiet speglar tiden under stilla veckan fram tills långfredagens eftermiddag, då Jesus till slut ger upp andan. Därefter tar fugan vid och speglar tiden precis efter döden, då många tänker: vad händer nu? Ungefär i mitten av fugan dyker figuren *tirata* upp igen, först här så framkommer det att Jesus har uppstått. Efter det kommer en uppbyggnad tills att Den Heliga Anden kommer till lärjungarna på pingstdagen och sedan dess är med oss i alla tider.

Man behöver inte vara en virtuos improvisatör för att kunna använda teologiskt betydelsebärande retoriska figurer i det liturgiska orgelspelet. Bruket av motiv kan anpassas till egen nivå, vilket gör metoden tillgänglig för alla kyrkomusiker. Det räcker

med att använda enstaka figurer för att betona en poäng i texten. Antalet figurer kan sedan successivt ökas.

Är de retoriska figurerna relevanta än idag, cirka 300 år senare? Mina analyser och tolkningar av de teologiskt underliggande budskapen i två av Johann Sebastian Bachs fria orgelverk, Preludium och fuga D-dur samt Preludium och fuga h-moll, har gett mig en djupare förståelse av dessa verk. Med hjälp av de motiv jag identifierat vill jag förstärka de teologiska budskapen i mitt liturgiska spel. Detta kan jag göra i förspelen och psalmverserna. Musiken i liturgin bör anpassas till dagens tema och bibeltexter. Jag vill förstärka budskapet genom att se till att ord och musik samarbetar i liturgin. De två studerade kompositionerna har inspirerat mig till att predika utan ord. Då det talade Ordet och musikens toner samverkar och styrker varandra är gudstjänsten, enligt min uppfattning, så nära fulländad som den kan bli.

Referenser

A. Otryckta källor

Fredin Silverkors, David och Westermark, Peter 2023. *Nådens år: Fastlagssöndagen – Korset och kronan*. Podcast. Bålsta: Svenska kyrkan, Håbo pastorat.

B. Tryckta källor och litteratur

Adrian, Carl Magnus 2019. Vad kan vi lära oss av Johann Sebastian Bach?. I verket Lejon, Kjell O. (red.), *Musik & teologi: Reflektioner, tillämpningar och kommentarer*. Första upplagan. Uppsala: EFS Budbäraren, 93-97.

Elferen, Isabella van 2021. Rethinking Affect. I verket Bettina Varwig (red.), *Rethinking Bach*. Oxford: Oxford University Press, 141–163.

Fagius, Hans 2018. *Johann Sebastian Bachs orgelverk: En handbok*. Andra bearbetade upplagan. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Forsblom, Enzo 1985. *Mimesis: På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*. Helsingfors: Sibelius-Akademien.

Grout, Donald Jay, J. Peter Burkholder och Claude Palisca 2019. *A History of Western Music*. Tenth edition. New York: W. W. Norton.

Miethe, Bernard 2011. *Stylus phantasticus (Baroque history—Spring 2011 at USM)*. https://www.academia.edu/3274746/Stylus_Phantasticus_Baroque_History_Spring_2011_at_USM (läst 16.04.2023)

Missale för Svenska kyrkan 2018. Stockholm: Verbum AB.

Reftel, Kristina (red.) 2014. *Bibeln: Bibelkommissionens översättning*. Varberg: Argument.

C. Musikalier

Bach, Johann Sebastian 1867. *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 15*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Bach, Johann Sebastian 1987. *Matthäus-Passion, BWV 244*, Leipzig: Edition Peters.