

Jeg, jeg og atter jeg

en høring af åbningen af Bachs kantate nr. 21
"Ich hatte viel Bekümmernis"

af Per Drud Nielsen

For forskningen i Bachs kantateværk har kantate nr. 21 "Ich hatte viel Bekümmernis"⁽¹⁾ udgjort et mindre mysterium. For det første fortaber baggrunden for dens tilblivelse sig i det dunkle. Det er kendt, at den blev opført tredje søndag efter Trinitatis, 1714, i slotskirken i Weimar, hvor Bach var ansat. Men Bach har på sit nodemanuskript anbragt påskriften "per ogni tempo", som angiver, at kantaten har kunnet anvendes på enhver tid af kirkeåret. Og hvor dens tilblivelse således næppe begrunder sig i bestemte søn- eller helligdages kirkemusikalske behov, er det omvendt troligt, at der til dens tilblivelse knytter sig en bestemt anledning eller begivenhed af den ene eller den anden art.

En hypotese, som historiske kilder næppe nogensinde vil kunne dokumentere eller afkræfte, hæfter sig ved den jobsøgende Bachs meriteringsbehov. Kort fortalt er hypotesen den, at kantaten skulle være udarbejdet allerede i efteråret 1713 i forbindelse med Bachs kandidatur til organistembedet ved Liebfrauen-kirken i Halle.

En anden og mindst lige så usikker, men meget sympatisk hypotese er, at den blev komponeret og opført som en afskedsgestus for den 17-årige prins Johann Ernst. Den sygdomsramte prins, som var Bachs ven og elev, forlod Weimar kort tid efter kantatens opførelse i sommeren 1714 og døde i Frankfurt et år senere.

En bekræftelse af denne sidstnævnte, tillokkende hypotese ville kaste lys ikke bare over baggrunden for kantatens tilblivelse, men også over dens tekstlige inventar, især over anvendelsen af den gammeltestamentelige salmetekst "Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen".

Men indtil videre forbliver Bachs koriske anvendelse af denne og flere bibeltekster om ikke et mysterium, så dog et påfaldende undtagelsestilfælde. Dels er det rene omfang af den anvendte bibeltekst atypisk stort, og yderligere er også arten af Bachs brug af bibeltekst speciel: Den verdslige vokalmusik, operaen, havde ved starten af århundredet haft en smittende virkning på den protestantiske kirkes vokalmusik. Det var således blevet mode at anvende samtidig digtning som et librettoagtigt tekstgrundlag for arier, duetter og kor og at begrænse anvendelsen af bibeltekst til recitativer og korte turbakor. Og Bach følger denne praksis i de kantater, der omgiver nr. 21.⁽²⁾ Men han følger den ikke i kantate nr. 21, hvor tværtimod alle de fire, store kor er baseret på bibeltekst - og iøvrigt er alene om at være det!⁽³⁾ Det er forståeligt, at Alfred Dürr på denne baggrund har beskrevet BWV 21 som en "erratisk [virkende] blok" inden for Bachs kantateværk.⁽⁴⁾

II

Største og vigtigste mysterium er imidlertid - som altid - musikken selv! Kantaten åbnes uden 'Feierlichkeit'. De tre trompeter er reserveret for det jubelkor, der senere afslutter kantaten. Åbningssatsen, derimod, fremtvinger en atmosfære af koncentreret lytning gennem netop sin lavmælted. Den spinkle tone fra en soloviolin, et langt udholdt C, vokser frem over et sparsomt akkompagnement. Bach har til continuogruppen tilføjet en helt minimal klanglig forstærkning, to strygerstemmer i mellemløjet; men hørbar er - udover violintonen - først og fremmest baslinien, som med rolige ottendedele over en nedadgående melodisk C-molskala fra starten anslår satsens adagiokarakter og tonekøn. (Se nodegengivelsen på de følgende sider.)

Midtvejs i første takt, hvor bassen på den femte af de otte ottendedele er nået ned til det subdominantiske F, indtræder nu også en opadgående udvidelse af satsens samlede tonerum: Det udholdte C hos soloviolinen har gennem den første halve takt gradvis fastslået sin placering som toppunktet i det klanglige landskab. Men i taktens midtpunkt overlejres den nu, et enkelt skalatrin højere, af D'et fra en solo-obo. Den overrumplende effekt heraf ligger ikke kun i komplementeringen af den nedadgående baslinie med en opadgående udvidelse af toneforrådet. Indfletningen af den sprøde obotone fremkalder også en ny og rigere farvelægning af det samlede klangbillede.

Det bagvedliggende kompositionsprincip, som viser sig at være styrende for hele den indledende sinfonia, er velkendt: En baslinie i rolig og konstant, ofte trinvis bevægelse er fundamentet for to melodiske stemmer, der væver sig om hinanden i indbyrdes imitation og med hyppige indbyrdes sekundsammenstød. Dissonanser falder på betonedede takttider, men opløses af deres forudgående forberedelse og af deres opløsning gennem den trinvis nedadgående fortsættelse af den af stemmerne, der på dissonansen har befundet sig på det lavere skalatrin. Princippet findes hos Corelli nærmest som 'metervare' (i hans trionsater og concerti grossi), og det optræder ganske hyppigt også hos Bach.⁽⁵⁾ Men at der i denne forstand er tale om et af baroktidens standardmønstre, anfægter ikke den overvældende virkning af de to melodistemmers entré i sinfoniaen til kantate nr. 21. Og virkekraften er i høj grad forbundet med den syngende tonekvalitet, der er muliggjort af det langsomme tempo, af de lange nodeværdier og af de to stemmers solistiske udførelse.

Det nærmere forhold mellem de to solostemmer er et studium værd. Deres starttoner, hhv. C og D, videreføres ind i starten af næste takt, hvor tonernes indbyrdes dissonantiske forhold opløses gennem stemmernes pludselige melodiske bevægethed. Obostemmen føres opad. Den lander ved indgangen til tredje takt på tonen G, som bliver startpunktet for en imitation - på V. trin - af den melodilinie, hvormed violinen åbnede satsen.

Og midtvejs i denne tredje takt, efter en pause, toner så violinen ind på et A, hvorfra den - også på V. trin - imiterer oboens entré i satsen to takter forinden. Begge imitationer er helt umodificerede, reale besvarelser af deres forlæg, og de første fire takter udfolder sig således som en perfekt krydsimitation mellem de to stemmer.

Per Drud Nielsen - Jeg, jeg og atter jeg!

Adagio assai

The image displays a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Violino I (VI. I), and Continuo (Cont.). The tempo is marked 'Adagio assai'. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (3, 5, 7, and 10). The Oboe part features melodic lines with trills and slurs. The Violino I part provides harmonic support with various ornaments and trills. The Continuo part shows figured bass notation with numbers 1-7 and flats, indicating fingerings and accidentals. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Nodeeksempel 1

Kantate nr. 21, sinfoniaen, de to solostemmer og basso continuo-stemmen

Col Legno-

12

Musical score for measures 12-13. The score is for three parts: Oboe (Ob.), Violin I (VI. I), and Contrabass (Cont.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 12 features a trill (tr) in the Oboe part. The Contrabass part has fingering numbers 7, 6, 7, 5, 6, and b. Measure 13 continues the melodic lines for all parts.

14

Musical score for measures 14-15. The score is for three parts: Oboe (Ob.), Violin I (VI. I), and Contrabass (Cont.). The key signature has one flat. Measure 14 features a trill (tr) in the Oboe part. The Contrabass part has fingering numbers 6b, 6b, 5b, 6, and 5. Measure 15 continues the melodic lines for all parts.

16

Musical score for measures 16-17. The score is for three parts: Oboe (Ob.), Violin I (VI. I), and Contrabass (Cont.). The key signature has one flat. Measure 16 features a trill (tr) in the Oboe part. The Contrabass part has fingering numbers 6, 4b, 2, 6, 6, 5, 4, and 5. Measure 17 continues the melodic lines for all parts.

18

Musical score for measures 18-19. The score is for three parts: Oboe (Ob.), Violin I (VI. I), and Contrabass (Cont.). The key signature has one flat. Measure 18 features a trill (tr) in the Oboe part. The Contrabass part has fingering numbers 6, 5, 7, 7, 6b, 6b, 6b, 4b, 6b, 4b, 7b, 5, 6, and 5. Measure 19 continues the melodic lines for all parts.

DD⁹ D⁹ T D T
3

En meget tilsvarende, men knap så streng krydsimitation over to gange to takter finder sted i takt 8 til 11, altså ganske præcist udmålt ved satsens midtpunkt. Starttonerne er her Eb og F, tertsen over starttonerne C og D i takt 1.

Og som en symmetriskabende afrunding af satsen påbegyndes midt i fjerdesidste takt - nu igen fra tonerne C og D - et forløb, der associerer til satsens start. Rollerne er byttet om: Oboen indleder med C'et, og violinen indfletter efter en halv takt oversekunden D, her flyttet en oktav ned. I stedet for den krydsimitation, som samme toner (med samme akkordiske underlag) igangsatte ved satsens start, videreføres stemmerne nu i harmonisk opspændende samklange, der kulminerer på oboens uakkompagnerede og fermatbærende brydning over en nonebærende, ufuldkommen vekseldominant. Effekten heraf er en voldsom opbremsning, et signal om, at kun den efterfølgende sidste takt med dens kortfattede og afrundende kadence er tilbage.

III

Hvad der mellem de ovenfor beskrevne start-, midt- og slutpunkter fylder satsen ud, er mere kortåndede imitationer af mindre motivstof og i afstande på oftest bare et enkelt taktslag. Når passager af denne type (f.eks. fra takt 5 til 8) imidlertid på ingen måde virker fragmentariske, så skyldes det, at de små motiver nærmest metamorfoseagtigt vokser ud af hinanden. Og yderligere bidrager det til satsens sammenhæng og enhedspræg, at næsten alle motivmetamorfoser har deres udspring i de motiver, der blev eksponeret gennem krydsimitationen takt 1-4. En kort illustration - i fire små etaper:

Violinens skalabevægelse i toogtredivtedele inden for første fjerdedel af takt 7 er en omvendning (for de første fem toners vedkommende) af dens skalabevægelse på tredje fjerdedel af takt 6.

Denne bevægelse - og oboens tilsvarende på fjerdedelen forinden - udgør en bearbejdning af skalabevægelsen i violinen ved starten af takt 6 og i oboen ved slutningen af takt 5, hvor der i den trinvis bevægelse er indlagt et sekstendedels-tyngdepunkt mellem toogtredivtedelene.

Denne variant af skalabevægelsen - med det indføjede sekstendedels-tyngdepunkt - har som sit udspring bevægelsen i oboen inden for anden fjerdedel af takt 2 og i violinen inden for anden fjerdedel af takt 4.

Og den rytmisk betraget næsten identiske bevægelse i begge soloinstrumenter på anden fjerdedel af takt 5 - kun en trille på sekstendedelstonen er føjet til - genfindes i oboen ved slutningen af takt 2 og i violinen ved slutningen af takt 4.

Metamorfoseagtige sammenhænge af denne type er ikke bare små finurlige grafiske koder, udtænkt af komponisten og forbeholdt den nærsynede analytiker. De er i allerhøjeste grad hørbare, og de høres som en art musikalsk meningsfuldhed i den måde, hvorpå de små motiver afløser hinanden: Ethvert musikalsk udsagn fra et af soloinstrumenterne opleves som en uddybning af det udsagn, der er gået umiddelbart forud!

Spørger man til indholdet af de musikalske udsagn - eller til indholdet af satsens samlede musikalske udsagn - skal man naturligvis være varsom med sit svar. For samtidens rationalistiske musikopfattelse, den musikalske affektlære, ville sinfoniaens musikalske enhedspræg samtidig udgøre dens fortolkningsmæssige entydighed. Man ville sammenholde satsens langsomme tempo og mol-tonekøn med solostemmernes mange dissonanssammenstød, med de trinvis nedadgående passager i bassen og med de fermaterede, formindskede akkorder mod slutningen af satsen. Og facit ville være, at satsen har et lamenterende præg, et klagende udtryk.

Mere end den halve sandhed kan denne diagnose dog næppe gøre krav på. Det klagende udtryk forsones af sinfoniaens umådelige klanglige skønhed og af dens musikalsk-arkitektoniske balance. Og de to solostemmers næsten overalt trinvis bevægelser i

skiftevis op- og nedadgående retning lever helt og aldeles op til den symbolik, som den gamle figurlære forbandt med melodisk bevægelse af akkurat denne type⁽⁶⁾: Man føler sig omsluttet, omkranset!

Måske har Doris Ottesen ramt plet med et ordvalg, der - på baggrund af hendes teologiske profession og synsvinkel - ikke har været begrænset af præcisionskravene til en rent musikanalytisk terminologi: Man føler sig omgivet af musikalske kærtegn.⁽⁷⁾

IV

Kontrasten mellem sinfoniaen og den efterfølgende, toleddede korsats er stor. Sinfoniaens vedholdende, bløde og trinvis cirkelbevægelser i skiftevis violin og obo afløses nu af et melodisk og rytmisk skarpt profileret tema. Melodisk er temaet kendetegnet ved de to karakteristiske kæder af tonegentagelser fra midten af takt 2 og fra midten af takt 3. Og de efterfølgende små drejefigurer fornemmes som en udløsning af den musikalske energi, der er ophobet gennem de femdobbelte tonegentagelser og igangsat af de opadgående spring fra de foranstående optakter på tonen G.

Nodeeksempel 2

Kantate nr. 21, temaet i første del af den toleddede korsats "Ich hatte viel Bekümmernis", som det første gang præsenteres i sopranstemmen

1 2 3
ICH HATTE VIEL BE - KÜMMERNIS, ICH HATTE VIEL BE -
4 5 6
KÜMMERNIS IN MEINEM HER - ZEN, IN MEI - NEM HERZEN

Det velprofilerede tema har sin egen lille musikhistorie, og uden på nogen måde at skulle gøres til hovedsagen skal denne historie omvendt heller ikke forsømmes her.

Temaets noget markante karakter antyder et instrumentalt ophav. Og tilfældet er da også, at temaet - forud for dets anvendelse i kantate nr. 21 - har forekommet i en af de Vivaldi-concerti, som Bach stiftede bekendtskab med i Weimarårene. Bach har altså - helt i pagt med tidens udbredte musikalske genbrug - lånt sig frem i Vivaldis produktion.

Han har benyttet sig af det tema, der hos Vivaldi udgør grundlaget for det fugerede ritornel i tredje og sidste sats af D-mol-concertoen opus 3 nr. 11 fra 1711. Og samtidig har han kvitteret for lånet gennem en orgeltranskription af hele Vivaldis koncert.⁽⁸⁾

Col Legno-1 1997-1

Bachs Vivalditranskription daterer sig til samme tidsrum, 1713-14, som tilblivelsen af kantate nr. 21. Imidlertid blev det ikke sidste gang, han havde dette tema mellem hænderne. Bach genbrugte ganske hyppigt materiale fra sine kantater som temastof i sine orgelfugaer. Og på denne baggrund genfindes temaet fra kantate nr. 21 - i ændret skikkelse - i orgelfugaen i G-dur, BWV 541, fra omkring 1745.

Nodeeksempel 3

Temaet i orgelfugaen i G-dur, BWV 541



Tidsafstanden mellem denne orgelfuga fra den ca. 60-årige Thomaskantors hånd og Vivalditranskriptionerne og Weimarkantaterne hos den ca. 30-årige Bach er stor. Og fugaens musikalske forandring af det 30 år ældre kantatetema er både hørbar og synlig. At tonekønnet nu er dur, er nok det mindst påfaldende, og for øret er denne opdagelse jo udskudt så længe som til midtpunktet af takt 2, hvor den store terters toner frem.

Langt mere påfaldende er den rytmiske forandring fra kantatetemaets optakt på en enkelt ottendedel til fugatemaets indledende tonegentagelse over tre ottendedele. Effekten af denne forandring griber ind over hele temaets struktur. Den liedagtige symmetri, der omfattede kantatetemaets to første og rytmisk fuldstændigt identiske entakters fraser (begge med teksten: "ich hatte viel Bekümmernis"), er betydeligt svækket. Og omvendt er temaets præg af instrumentalpolyfoni forstærket gennem orgelfugaens mere markerede og mere motorisk fremadrivende tre-ottendedels-optakt.⁽⁹⁾

Denne bevægelse bort fra det symmetriske og liedagtige må siges at være fuldbyrdet i G-mol fugaen fra "Das wohltemperierte Klavier", Bind II fra 1744, dvs. fra samme tidsrum som orgelfugaen i G-dur.

Nodeeksempel 4



Temaet i G-mol fugaen i "Das wohltemperierte Klavier", Bind II

Den oprindelige femdobbelte tonegentagelse er - med baggrund i den tredelte taktart - udvidet til en række på hele syv C'er. Og temaets samlede karakter er assymetrisk og fragmenteret - dels p.g.a. indskudskarakteren af det gamle kantatemotiv, dels p.g.a. temaets mange pauseringer, og ikke mindst p.g.a. temaets abrupte start på toslaget af den første trefjerdelstakt. Den efterfølgende sekvens over et lille tretonersmotiv (Bb-Eb-C / A-D-Bb) antyder, at starttonen D er komponeret som en torso af et forudgående tretoners-sekvensled (C-F-D), startende på en ottendedelsoptakt til første takt.

Temaets lille musikhistorie har ført os fra starten af 1700-tallet til dets midte, fra Vivaldi til Bach, fra Venezia til Weimar og fra Weimar til Leipzig. Undervejs har temaet forandret sig fra dets oprindelige liedformede symmetri til det mere kantede og assymetriske.



Endestationen er - ganske overrumplende - Københavns Tivoli! Ligheden mellem Bachs kantatetema og den indledende og genkommende melodilinie i H. C. Lumbyes "Britta Polka" fra 1864 kan dårligt være tilfældig. Dertil er den for slående, så formodentlig har Lumbye lagt øre til kantate nr. 21 eller til orgelfugaen BWV 541. Melodiliniens er - i og med dens omplantning til en populærmusikalsk sammenhæng - ført tilbage til dens oprindelige symmetriske liedpræg. Ovenikøbet er symmetrien udvidet til at omfatte nu tre kæder af femdobbelte tonegentagelser. Yderligere melodiske ændringer - i forhold til temaet i Bachs kantate - er få og små. Kromatiseringen af de små drejefigurer er den ene, udvidelsen til et septimspring af den oprindelige, opadgående sekst ved starten af anden frase er den anden.

Nodeeksempel 5

Den indledende og genkommende melodilinie i H. C. Lumbyes "Britta Polka".

En sidste justering - nemlig en ændring af ottendedelsoptakten til to sekstendedele - måtte til, da Harald Bergstedt senere satte tekst til Lumbyes polka og satte et Anna foran Britta. Og resultatet blev en lystig sag, uden megen Bekümmernis: "Anna Brita kom fra Svenskernes Land, et Blik saa blaat som Mälarens Strand, en Röst saa klar som Kildernes Vand. Falleri, fallera, falleralla!"

V

Tilbage til Bach og nu til hans forvaltning af det lille Vivaldilån, hans polyfone håndtering af det karakteristiske tema - i kantatesatsen og i orgelfugaen. Det blev hos Bach en konvention, at han mod slutningen af sine fugaer demonstrerede mulighederne for tætføring af temaindsatserne, og den majestætisk virkende G-dur orgelfuga er ingen undtagelse. Tætføringerne indtræffer inden for de sidste 12 takter, ovenpå en fermatbærende, højspændt akkord og en generalpause.

Som det fremgår, demonstrerer Bach to mulige tætføringer inden for disse 12 takter. Begge tætføringer betjener sig af en metrisk afstand på en halv takt; forskellen mellem

dem ligger i tonelejeafstanden mellem de involverede stemmer.

Ved den første tætføring (a) omkring takt 72-73 indtræder den anden temaindsats

-
når man ser bort fra de tonalt justerede optaktstøner - et skalatrin højere end den første. Resultatet heraf er en hel række af sekundsammenstød på de betonede takttider: 1- og 3-slaget i takt 73 og 1-slaget i takt 74. Det første sekundsammenstød udvirker et kvartforudhold inden for dets dominantiske kontekst [$D_{4-3-2-3}^7$]. De to senere sekundsammenstød udgør noneforudhold inden for henholdsvis en tonikasekstakkord [$T_3^{9-8-7-8}$] og en subdominantparallel [$Sp_{9-8-7-8}$]. Ved alle tre sekundsammenstød er tonen på det lavere skalatrin forberedt gennem tonegentagelserne på de forudgående takttider, og straks efter sekundsammenstødet opløses dissonansen gennem den trinvis nedadgående bevægelse i den efterfølgende drejefigur.

Karakteristisk for den anden tætføring (b) omkring takt 75-76 er dux-comes-relationen mellem stemmerne, igen med en tonalt begrundet justering af optaktstønerne i den anden temaindsats. Det mest markante dissonanssammenstød mellem stemmerne bliver på denne baggrund kvartforudholdet på 3-slaget i takt 76.

Nodeeksempel 6

De sidste 12 takter af orgelfugaen i G-dur, BWV 54

VI

Undersøger man nu den polyfone håndtering af samme tema i korsatsen i kantate nr. 21, så viser det sig, at akkurat de to ovennævnte tætføringsmuligheder er bærende for hele kantatesatsen og tages i brug helt fra starten af.

Col Legno-1 1997-1

Fra den første temaindsats ved midten af takt 2 og frem til takt 20 (nedenfor er gengivet takt 2 til 9) er det tætføring af den førstnævnte type (a), der er på spil. Temaindsatserne falder parvis. Og overalt er den anden temaindsats - med tonale justeringer - placeret skalatrinet over den umiddelbart forudgående. Sopraner og tenorer tætføres på denne måde i takt 2-3, alter og basser i takt 5-6, sopraner og tenorer i takt 8-9, alter og basser i takt 10-11, tenorer og sopraner i takt 14-15 og endelig basser og alter i takt 16-17.

Nodeeksempel 7

Kantate nr. 21, korsatsen "Ich hatte viel Bekümmernis", takt 1-9.

Per Drud Nielsen - Jeg, jeg og atter jeg

First system of the musical score. It includes staves for Oboe, Fagotto, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The vocal parts have lyrics: Soprano: Ich, ich, ich, ich hat-te viel Be - küm-mer-nis, ich hat-te viel Be -; Alto: Ich, ich, ich, -; Tenore: Ich, ich, ich, ich hat-te viel Be-küm-mer-nis,ich; Basso: Ich, ich, ich, -.

Second system of the musical score. It includes staves for Oboe (Ob.), Fagotto (Fg.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenore (T.), Basso (B.), Violino I (VI. I), Violino II (VI. II), Viola (Via), and Continuo (Cont.). The vocal parts have lyrics: Soprano: küm-mer nis in mei - nem Her - zen, in mei - - nem; Alto: -; Tenore: hat - te viel Be - küm - mer - nis in mei - nem Her -; Basso: -; Continuo: 9 9 8 5 4 6 6 6 7 6 6.

Col Legno-1 1997-1

6 *tr* 7

Ob.

Fg.

S.

A. Her - zen,
küm - mer - nis, ich hat - te viel Be - küm - mer - nis in mei - nem

T.

B. zen,
hat - te viel Be - küm - mer - nis, ich hat - te viel Be - küm - mer - nis, Be -

VI. I

VI. II

Vla

Cont. 9 5 4 4 3 5 9

8 9

Ob.

Fg.

S. ich hat - te viel Be - küm - mer - nis, ich hat - te viel Be -

A. Her - zen, in mei - nem Her - zen, in mei - nem Her -

T. ich hat - te viel Be - küm - mer - nis, ich

B. küm - mer - nis in mei - nem Her - zen, in mei - nem

VI. I

VI. II *tr*

Vla

Cont. 6 5 6 5 7 4 3 6 5 7

Det er en effekt dels af de mange tætføringer af netop denne type og dels af de fortspinningslinier, der viderefører temaindsatserne, at der inden for takterne 2 til 20

indtræffer sekundsammenstød på næsten samtlige betonedede takttider. Faktisk er kun 1-slaget i takt 8, 3-slaget i takt 13 og 1-slaget i takt 19 undtaget fra denne regel.

På trods af den udprægede karakterforskel mellem korsatsen og den foranstående sinfonia, skaber denne dissonansfyldte en mærkbar fællesnævner mellem de to satser! Også sinfoniaen havde de hyppige betonedede sekundsammenstød - her mellem de to instrumentale solostemmer - som sit kontrapunktiske princip (jfr. afsnit II og nodeeksempel 1).

Den anden af de to tætføringsmuligheder, som blev demonstreret i G-dur orgelfugaen, tætføring (b), bliver bærende for de følgende takter af kantatesatsen. Temainsatserne falder igen parvis, og overalt er den anden temainsats nu placeret fire skalatrin under den umiddelbart forudgående. Sopraner og basser tætføres på denne måde i takt 20, alter og basser i takt 23, tenorer og basser i takt 26 og endelig sopranoer og basser i takt 29. Til og med sopran- og basindsatserne i takt 29 er de tætførte temainsatser - som det er fremgået - indtruffet parvis. Bach har tilsyneladende adopteret en polyfon fremgangsmåde, som er ganske hyppigt forekommende hos renaissancekomponisten Josquin des Prez, nemlig at lade stemmerne komme til orde netop to og to.

Ved satsens udprægede kulminationspunkt fra takt 30 til 33 forlader Bach imidlertid denne praksis og lader i stedet basser, tenorer og alter indgå i et koncentreret væv af tætføringer. Ikke hele temaet, men en forkortet og varieret udgave heraf, er grundlaget for dette tætføringskompleks. Til gengæld ophobes der her et antal på hele seks indsatser i indbyrdes halvtakts-afstand og i et indbyrdes trinvist stigende toneleje: Eb-Ab / F-Bb / G-C / Ab-Db / Bb-Eb / C-F.

Nodeeksempel 8

Kantate nr. 21, korsatsen "Ich hatte viel Bekümmernis", takt 30-33, alt- tenor- og basstemmerne.

De resterende få takter af første del af den toleddede korsats har en afbalancerende og symmetriskabende funktion. Bach vender tilbage til den fremgangsmåde, han valgte ved satsens start. Sopraner og tenorer gentager de temaindsatser, hvormed de åbnede satsen i takt 2-3, og endelig runder basserne af med en gentagelse af sopranneres C-mol-udgave af temaet.

De ialt 37 takters vokalpolyfone kunstfærdighed er naturligvis indiskutabel, og virkningen af det højkoncentrerede tætføringskompleks fra takt 30 til 33 er aldeles overvældende. Mest betagende, når man lytter til de 37 takter, er imidlertid forløbets koncerterende anlæg! Den klanglige kontinuitet udgøres naturligvis overalt af korstemmerne og af den basso continuo-stemme, der ledsager dem. Men Bach har - ved de harmonisk kadencerende steder undervejs - valgt at indføje ganske kortvarige orkestrale indramninger af korsatsen. Når obo, fagot og strygere på denne måde pludselig toner frem og straks efter trækker sig tilbage igen (se nodeeksempel 7, overgangen mellem takt 5 og 6 og overgangen mellem takt 8 og 9), virker det som flygtige farvelægninger, der kastes ind over klangbilledet. Især oboen, som udgør toppen af det klanglige landskab, tilfører et klangligt lysskær, som netop i kraft af dets sparsomme anvendelse skaber variation og nuancering i det klingende forløb.

VII

"Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen" lyder den tyske bibeltekst.⁽¹⁰⁾ Et andet ordvalg, som siger præcis det samme, men som af indlysende grunde ikke stod til Luthers og Bachs disposition, er "I had the blues!"

Teksten er formuleret i første person, ental. Uanset dens gammeltestamentelige ophav, så tager sætningen sig ud som et kortfattet stykke bekendelseslitteratur, et jeg, der fremviser sit inderste.⁽¹¹⁾ Taget for pålydende fremstår udsagnet "Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen" som en tysk 'cante hondo', en 'Weimar-blues'.

Det udgør imidlertid en latent svækkelse af tekstens bekendende karakter, at Bach har valgt at tonesætte den polyfont. Teksten kastes frem og tilbage mellem korstemmerne, bekendelsen lyder på skiftende tidspunkter og fra skiftende verdenshjørner, og det er en nærliggende oplevelse af denne korpolyfoni, at tekstens "jeg" så at sige bliver mangfoldiggjort. Teksten står i fare for at høres som et "[auch] ich hatte viel Bekümmernis". Den polyfone satsteknik bøjer tekstens "jeg" i retningen af et stort og fælles "vi".⁽¹²⁾

Denne fare har Bach øjensynligt været opmærksom på. Og med et enkelt kunstgreb har han - ganske effektivt - taget højde for den: Umiddelbart foran den første af de ikke færre end 29 temaindsatser på "Ich hatte viel Bekümmernis" har Bach anbragt tre gravitetiske, homofone korklange på det lille ord "Ich" (se nodeeksempel 7, takt 1-2). Og virkningen af dette "Jeg, jeg, jeg" er netop, at entalsformen bliver grundigt cementeret, at der så at sige forlods vaccineres mod den mangfoldiggørende effekt af tekstens efterfølgende polyfone håndtering.

Det udgør en mere vidtgående mulighed, at Bach med sin tredobbelte gentagelse ikke blot - som fremstillet ovenfor - har villet understrege det lyriske "jeg", men sågar har villet signalere et personligt "jeg", at han med andre ord har taget bolig på afsenderadressen bag bibeltekstens bekendelse: "[genau] Ich hatte viel Bekümmernis". Den hypotese, at kantatens tilblivelse og opførelse i Weimar var ment som Bachs afskedsgestus forud for den sygdomsramte prins Johann Ernst's afrejse til et kurophold, peger i sig selv på en mulig personlig indlevelse i tekstforlæggets bekymringshærgede "Ich". Og måske har også andre sorger end vennens svære sygdom muliggjort en relativ identifikation hos Bach med jeg'et i den udvalgte bibeltekst. Om personlige motiver og bevæggrunde kan vi imidlertid kun gætte, og hvad der konkret, i 1714, har rørt sig bag Bachs tekstvalg og bag hans bemærkelsesværdige, trefoldige "Ich, ich, ich", det ved selvfølgelig kun Bach selv.

Med til billedet af de indføjede tre store korklange hører det imidlertid, at også musikalske begrundelser kan have spillet en rolle: Korklangene falder på de tunge takttider og efterfølges på de ubetonede takttider af tre ekkoklange hos strygere og træblæsere. Den forudgående sinfonia har haft C-mol som sin toneart. Harmonisk bevæger de tre korklange og deres instrumentale ekkoer sig herefter fra tonika over en subdominant-sekstakkord til dominantfunktionen, og i den forstand udgør de et springbrædt for C-mol-starten på den efterfølgende korsats. Alternativt til en mere flad bevægelse fra sinfoniaens C-mol-slutakkord og direkte ind i korsatsens indledende C-mol-tema, udgør de seks taktslag således en velanbragt, harmonisk bueformet overgang mellem satserne.

Samme harmonisk bueformede overgang mellem satserne kunne imidlertid - helt hypotetisk - være opnået instrumentalt! De tre harmoniske funktioner - T-S₃-D - kunne hypotetisk være tonesat som orkesterklange på halvnodeværdier - eller på fjerdedele i et vekselspil mellem strygere og træblæsere.

Bachs afkald på dette tekstneutrale, instrumentale alternativ til fordel for det trefoldige "Ich" har formodentlig - uanset bevæggrundene, som vi kun kan gætte om - været et valg, der er truffet med fuld viden om dets praktiske implikationer. Og dets praktiske implikationer er en kraftig understregning: Jeg, jeg og atter jeg!

VIII

Det tredobbelte "Ich" i kantate nr. 21 har i henseende til rytmisk udformning og prægnans stor lighed med den trefoldige anråbelse af "[der] Herr" i indledningskoret til den senere Johannespassion. Men sammenlignet med denne anråbelse af den almægtige, har understregningen i kantate nr. 21 af det mere ydmyge "Ich" været om ikke kontroversiel, så dog ihvertfald bemærkelsesværdig.

Blandt de, der på Bachs egen tid bed mærke i understregningen af det lille "Ich", var den i Hamburg virkende musikskribent og kritiker Johann Mattheson. Bach var i

Hamburg i efteråret 1720. Og formodentlig har det været i forbindelse med dette besøg, at den seks år gamle Weimarkantate er kommet til Matthesons kendskab.

Gennem de følgende år udgav Mattheson sin musikkritiske skriftserie "Critica Musica". Bachs værker spiller ingen større rolle i "Critica Musica", men en enkelt side er viet netop kantate nr. 21. Mattheson citerer her omstændeligt de mange tekstgentagelser hos Bach: "Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmernis, ich hatte viel Bekümmernis [...]" Og berøvet deres musikalske iklædning fremstår tekstgentagelserne på det nærmeste så tomgangsagtige, som gentagelserne i et poprefrain gør det, når de citeres uden musik. Matthesons ærinde er da også at udstille, hvad han opfatter som tomgang. Bachs trefoldige "Ich" udgør efter Matthesons opfattelse en kedsommelig og overflødig gentagelse.⁽¹³⁾

Albert Schweitzer har en interessant psykologisk udlægning af udfaldet mod Bach fra Mattheson - eller fra "Hamburgs store kunstorakel", som Schweitzer ironisk betegner ham: "Ved sit ophold i Hamburg havde mesteren [Bach] ikke tænkt på at give sig ind under den berømte kritikers protektion, hvad ikke bidrog til at stemme Mattheson gunstigere for ham, idet han [Mattheson] ikke brød sig om selvstændige karakterer og først følte sympati for mennesker, når de opsøgte hans autoritet og berømmede den."⁽¹⁴⁾

Schweitzers udlægning refererer til en magtpsykologisk mekanisme, som formodentlig alle har stiftet bekendtskab med. Hans udlægning virker for så vidt sandsynlig og troværdig, men den udgør næppe nogen udtømmende forklaring på Matthesons Bachkritik. Det spiller formodentlig en større rolle, at Bachs tre tunge korklange på det lille ord "ich" - med en nudansk vending - har været 'for meget' for Mattheson. Og i den forstand har en generel mentalitetsforskel mellem Bach og Mattheson og en forskel i hele deres musiksyn været af betydning:

Mattheson gjorde karriere som højtstående embedsmand. Han var en tid sekretær for den engelske gesandt i Hamburg, senere blev han sekretær og derefter legationsråd for hertugen af Holsten. Og billedet af en korrekt og måske lidt formel herre bekræftes gennem Matthesons musikæstetiske skrifter. Hans musiksyn blev gennem årene stadig mere præget af tidens rationalistiske filosofi. Den menneskelige forstand blev opfattet som det afgørende grundlag for enhver menneskelig erfaring. Grundlaget for kunstneriske oplevelser var en fornuftsbaseeret afkodning af de kunstneriske udtryk, selv muserne var åbenbart underlagt fornuftens love. Kravene til tonekunsten blev følgelig orden, klarhed og tydelighed, men vel at mærke også et vist mådehold i det musikalske følelsesudtryk.

Over for denne fransk-influerede og kølige fornuftstro - den menneskelige forstands selvovervurdering, om man vil - besad de fleste skabende komponister en større tiltro til tonekunstens mere umiddelbare virkekraft.

Tendensen var altså, at mens 'ratio' udgjorde universalnøglen til musikforståelsen hos de lærde musikfilosoffer, og mens klarhed, balance og udtryksmæssigt mådehold således var blandt de musikalske dyder hos Mattheson og ligesindede, så var et 'senseo' et lige så uomgængeligt fundament for de komponister, der overhovedet besad skaberkraft og havde noget på hjerte.

"Ikke alle indtryk, som musikken gør, kan beskrives. Sproget [med dets fornuftsbaseerede kategoriseringer] har ikke overalt kunnet følge de mangfoldige udtryk i følelsens næsten umærkelige afskygninger," sagde komponisten Johann Adam Hiller i 1768.⁽¹⁵⁾

IX

Jeg, jeg og atter jeg! Den polyfone satsdel over "Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen" høres anderledes i lyset af denne forudgribende jeg-understregning, end den ville høres foruden. Og med prædikatet jeg-understregning indfanger man iøvrigt ikke meget mere end den halve sandhed. Mellem linierne og mellem tonerne understreges også anden person, ental, altså et du! Netop ved så kraftigt at understrege tekstens afsenderadresse påkalder Bachs musik sig nemlig en adressat. Den bliver ikke kun bekendelse, men endda i høj grad også henvendelse! Den fremholder et spejl, hvor tekstens "jeg" så at sige er til låns.

Ernst Bloch sagde generaliserende om Bachs musik, at den "glanzlos tief [fremviser] das Ich und sein emotionales Inventar."⁽¹⁶⁾ Ordvalget har lige så lidt som dets ophavsmand noget musikfagligt tilsnit. Bloch var ikke fagmand, han var en altomfattende og fabulerende filosof og uden kollegaen og venen Adornos musikteoretiske indsigt. Men i samme omfang, hans karakteristik af Bachs musik har gyldighed, i samme omfang har det også gyldighed, at Bachs toneverden tilbyder et intersubjektivt spejl. Det "Ich", som Bloch hører bag tonerne hos Bach, er ikke Bachs private "Ich". Det er Bachs og Blochs, og det er dit og mit. I den forstand ligger Weimar lige om hjørnet, og 1714 er for lidt siden.

X

En meget lille rest af denne artikel skal - løseligt og helt essayistisk - omhandle det store restparti af kantate nr. 21.

Efter "Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen" følger et enkelt homofont og løfterigt "aber", og straks efter indfries i korpolyfoni de forventninger, som det lille "aber" har iscenesat: "deine Tröstungen erquicken meine Seele." Med en lidt respektløs sammenligning har den toleddede korsats således form som den toleddede reklame: før og efter! "Ich hatte viel Bekümmernis" i datid, men "deine Tröstungen erquicken meine Seele" i nutid.

Samme før-og-efter-skabelon gør sig gældende for kantaten som helhed. Efter den smukt lamenterende sopranarie "Seufzer, Tränen, Kummer, Not" og den maleriske tenorarie om "Bäche von gesalznen Zähren [og om livets] Sturm und Wellen" følger midtvejs det retoriske spørgsmål "Was betrübst du dich, meine Seele". Og straks efter høres så anbefalingen "Harre, harre, harre auf Gott".

Denne opfordring udgør oplægget til kantatens anden hoveddel, som efter endnu en bydeform - "Sei nun wieder zufrieden, denn der Herr tut dir Guts" - munder ud i lovsang: "Lob und Ehre und Preis und Gewalt [...], amen, alleluja, alleluja, alleluja, alleluja, alleluja, alleluja, amen, amen."

I 1714 har disse ord haft magt, og den monumentale Bachmusik i slutkoret i kantate nr. 21 har jo langt fra svækket deres kraft. I dag, derimod, vil mange formodentlig opleve en uoverkommelig disharmoni mellem taksigelser som de ovennævnte og barbariet og

naturedbrydningen lige uden for vores dør. Gud smiler ikke til os gennem hullerne i ozonlaget.

Bachs musik, derimod, står ved magt, og man kan kun fyldes og rystes af den brusende korpolyfoni og betages af glansen fra de tre baroktrompeter, som følger sig til i kantatens slutkor. Tonerne har vist sig mere slidstærke end ordene. De rummer måske endda en ordløs, religiøs overbevisningskraft!

Selv den gamle kirkefader, Augustin, kunne iøvrigt ha' det sådan med sin tids musik, selvom han havde svært ved at indrømme det: "[...] jeg [må] bekende mig skyldig i en stor synd, når det hænder, at jeg bliver mere bevæget over sangen end det sungne!"⁽¹⁷⁾

Noter

- 1) J.S.Bach: Kantate Nr. 21, BWV 21, "Ich hatte viel Bekümmernis", Weimar, formodentlig 1714. Bach har genanvendt og i sammenhæng hermed revideret kantaten adskillige gange. Dens seneste, bevarede udgave stammer fra Leipzig, hvor den blev opført 13. juni 1723, kort efter Bachs tiltrædelse af sit embede ved Thomaskirken.
- 2) Det drejer sig om kantaterne BWV 18 "Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt", BWV 182 "Himmelskönig, sei willkommen", BWV 12 "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" og BWV 172 "Erschallet ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten".
- 3) Kantatens fire bibelbaserede korsatser er sats nummer 2 (Salmernes Bog 94,19), sats nummer 6 (Salmernes Bog 42,12), sats nummer 9 (Salmernes Bog 116,7) og den afsluttende sats nummer 11 (Johannes Åbenbaring 5, 12-13).
- 4) Alfred Dürr: "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach", Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter-Verlag, 1985, 5. oplag, s.463.
- 5) Et meget overskueligt eksempel er det trestemmige præludium i H-mol i første bind af "Wohltemperiertes Klavier".
- 6) Figurlærens mest gængse betegnelse for en melodiføring af denne trinvis og konstant retningsskiftende type var 'circulatio'.
- 7) Doris Ottesen: "Om kærtegn - Det guddommelige i Göran Tunströms forfatterskab", forlaget Anis, 1989. Bogen beskæftiger sig for en stor del med Tunströms roman "Juleoratoriet" og med den symbolske funktion, som Bachs juleoratorium har i denne roman.
- 8) BWV-registreringsnummeret for Bachs orgeltranskription er 596.
- 9) Heinrich Bessler har i "Die Meisterzeit Bachs in Weimar" (i "Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte", Verlag Phillip Reclam jun., Leipzig 1978) opregnet flere eksempler på, at Bach - når han i Leipzigtiden genbrugte eller parafraserede temadannelser stammende fra Weimartidens kompositioner - svækkede deres oprindelige liedformede og symmetriske anlæg. At Weimartidens kompositioner ganske ofte rummede netop symmetriske strukturer og et liedagtigt melodisk åndedrag, forbinder Bessler med den intime stemning, der omgav såvel den verdslige som den kirkelige musiceren ved det lille Weimarthof.
- 10) Salmernes Bog, salme 94, vers 19.

- 11) Akkurat ordvalget "i mit Inderste" er iøvrigt den gamle, danske bibeloversættelses pendant til det tyske "in meinem Herzen".
- 12) Tonesættelsen af den bekendende tekst udgør med sit vokalpolyfone anlæg således ingen 'Weimar blues'. Den har på ingen måde det lamenterende præg, som til gengæld gennemsyrrer den efterfølgende sopranarie "Seufzer, Tränen, Kummer, Not".
- 13) Johann Mattheson (1681-1764): "Critica Musica", 1722-25, faksimiletryk, Bind II, s. 368.
- 14) Albert Schweitzer: "J. S. Bach" i Børge Friis' oversættelse, Forlaget Branner og Korch, 1953.
- 15) Johann Adam Hiller er her citeret efter Steen Frederiksen: "Musikken mellem barok og klassik", Berlingske forlag 1973.
- 16) Ernst Bloch er her citeret efter Martin Geck: "Bach und Tristan - Musik aus dem Geist der Utopie" i "Bach-interpretationen", Herausgegeben von Martin Geck, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969.
- 17) Citatet stammer fra Augustins "Bekendelser" og er her citeret efter Børge Saltoft: "Tanker om musik", Berlingske Forlag, 1975.