



Karl Aage Rasmussen

**BACH, GUD, LUTHER
OG PÅSKEMORDET**

PubliMus

En skriftserie om musik

Karl Aage Rasmussen
Bach, Gud, Luther og påskemordet

PubliMus nr. 54-20

Århus, april 2020

Skriftserien PubliMus
v/ redaktør Carl Erik Kühl
Klintevej 24
8240 Risskov
Tlf: +45 300707830 · e-mail: kontakt@publimus.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl, ansvarshavende redaktør.
Christina Holm Dahl
Finn Jespersen
Valdemar Lønsted
Henrik Marstal
Henrik Nebelong
Rasmus Rex Pedersen
Kristine Ringsager
Søren Schou
Karsten Aaholm

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]

Karl Aage Rasmussen

BACH, GUD, LUTHER OG PÅSKEMORDET

Et af de mange fængslende musikhistoriske spørgsmål vi næppe nogensinde får svar på, er hvordan menigheden i Leipzigs Nikolaikirke reagerede langfredag 1724, da den første af Johann Sebastian Bachs passioner, Johannes-passionen, blev opført for første gang. Hvad hørte de, hvad tænkte de, hvad gik gennem hovedet på dem i løbet af de omkring to timer en opførelse varer?

For desværre, til dato er absolut ingen øjen- eller ørevidne-beretninger om begivenheden dukket op, eller blot beskrivelser af den, hverken fra dengang eller i senere erindringsbøger og skrifter. Og derfor spørgsmålet: Noget så storslået og lidenskabelig udtryksstærkt, noget tilsvarende voldsomt, næsten brutalt, havde en Leipzig-menighed aldrig nogensinde været udsat for i en kirke. Og dog er historien helt tavs om virkningen på dem. Gik det dem hen over hovedet? Skræmte det dem? Var de bare ligeglade?

“Herre - Herre - Herre, vor hersker, hvor herligt er dit navn overalt på jord.” Linjen fra den ottende Davidssalme udgør al tekst i første led af det vældige firstemmige kor som indleder passionen, og på papiret ligner den et væld af andre lovsange opfyldt af lyssyn og taknemlighed over troens mirakel. Men det indtryk efterlader Bachs musikalisering bestemt ikke, musikken er i tung, dyster mol, mørk og ildevarslende. Violinerne vrider og vender sig omkring g-mols treklangstoner, mens grundtonen dunker i bassen som et ophidset hjerteslag. Ovenover denne skælven intonerer to oboer støttet af fløjter en række pinefuldt skærende dissonanser, skingre melodier hvor halvtoner

skurrer mod hinanden. Spillet på nogle af orkestrets mest gennemtrængende instrumenter resulterer det i en anspændt stemning hvis tilbageholdt aggressive karakter kun øges med stadig flere sammenstød af dissonerende halvtoner, *es* mod *d*, *g* mod *fis*, *b* mod *a* etc. Efter en kort modulation vender g-mol tilbage, og forløbet begynder forfra, nu med korets flere gange gentagne *Herr* intoneret som var det et råb.

At dette er andet og mere end lovprisning, kan ingen overheøre. Og det anes umiddelbart – hvad langfredags-menigheden i kirken naturligvis på forhånd vidste alt om – at vi er vidne til en skildring af den kristne tros allermest dramatiske og ikoniske sceneri: korsfæstelsen på Golgata. Hviskende stemmer, en mumlende menneskemængde, spidse spiger som ét efter ét slås gennem kød og knogler, kors der rejses til lodret stilling med radbrækkede menneskekroppe naglet fast, og pøbelen, hvis reaktioner svinger mellem stum rædsel og fascination. Det fortsætter i adskillige minutter, som en besværgende heksedans, en kæmpemæssig musikalsk organisme i bevægelse, en dødsfuga der på samme tid klinger som lovsang og som et skrig om hjælp.

Den 39-årige komponist havde året før overtaget stillingen som degn og kantor ved Thomasskolen og som *Musikdirektor* for Leipzigs fire protestantiske kirker. Egentlig havde konsistoriet valgt Bachs nære bekendte og kollega Georg Philipp Telemann, en berømt, erfaren, berejst verdensmand vant til store offentlige poster, senest i Frankfurt og nu i Hamburg. Men Telemann blev lokket af en klækkelig lønforhøjelse i Hamburg og takkede nej. Favorit var derefter Christoph Graupner, selv tidligere elev på Thomasskolen og nu kapelmester ved hoffet i Darmstadt. Og dertil akademiker – alle tidligere thomaskantorer havde haft en universitetsgrad. Men fyrsten af Hesse-Darmstadt nægtede pludselig uden begrundelse at acceptere Graupners opsigelse. Flere medlemmer af konsistoriet foretrak derfor en kantor primært underlagt skolesystemet, og de fandt derfor at kvalifikationer som lærer var mindst lige så vigtige som musikerskab. Efter endeløse forviklinger enedes man til slut om kompromis-kandidaten Johann Sebastian Bach, kapelmester ved det calvinske hof i Köthen. Han måtte se sig valgt ”på afbud”, og et rådsmedlem

sammenfattede det månedlange, akavede forløb således: “Når den bedste ikke er til rådighed, må en middelmådig accepteres.”

Uenighederne havde til dels at gøre med Bachs ry som en kantet, besværlig, selvrådig mand, et ry han selv havde gjort sit til at bestyrke. Og allerede få måneder efter hans tiltrædelse i slutningen af maj 1723 begyndte de vedvarende mundhuggerier med diverse foresatte der kom til at præge hans ansættelse den næste snes år. Bach udfærdigede ordrige klagebreve på 15-20 tætskrevne sider, og fik han ikke medhold, klagede han straks videre til regenten i Dresden. Førsteopførelsen af Johannes-passionen planlagde han egensindigt som langfredagsvesper i Thomaskirken, og han fik på eget initiativ trykt tekster til arierne i et lille program som på forsiden meddelte hvornår og hvor begivenheden fandt sted. Bach var naturligvis udmærket klar over at langfredagsvesper hvert år gik på skift mellem byens to største kirker, og at det i 1724 var St. Nikolais tur, men han foretrak Thomaskirkens akustik. På rådhuset forlangte man at han fik trykt en berigtigende løbeseddel, dog på byrådets regning, men komponisten ordvalg var her så selvhævdende at han indkasserede en skarpt formuleret reprimande. Den slags tvister opstod igen og igen helt indtil han i 1740'erne, nu med tilstrækkeligt mange kantater bag sig til at dække kirkeårets behov i flere hele årgange, efterhånden fokuserede på verdslig instrumentalmusik, kontrapunktiske mesterstykker og en omfattende kapelmestervirksomhed.

Helt fra sin ungdom som organist i mindre byer som Arnstadt og Mühlhausen havde han haft ry for en hang til "sære variationer" og "mange underlige toner" i sine koral-udsættelser og salmeforspil, og det forlød at hans musik ofte fremkaldte mere frygt og ubehag end sjælens hellige ro. I en stor orgelfantasi og fuga i samme mol-toneart som passionens åbningskor, formentlig komponeret få år før, havde Bach præsteret en harmonik så dissonant at den ifølge den amerikanske musikkritiker Alex Ross får karakter af “lydterror – akustiske skrig for fuld hals”. (Ross, 2015) Men at Bach skrev denne musik med “diabolisk skadefryd” (som Ross skriver), er usandsynligt. Når det gjaldt musik, var forstillelse og ikke-musikalske overvejelser ham næppe en mulighed.

Det aktualiserer imidlertid et af de meget få aspekter af Bach-legenden der har forbindelse til Danmark. Den knap tyve år yngre leipziger, Johann Adolph Scheibe, søn af en orgelbygger der var nær ven med Bach, prægede i en lang årrække dansk musikliv og fungerede som beundret kapelmester, først ved Christian VI's hof og senere under Frederik V. I maj 1737 kritiserede Scheibe i sit Hamburg-baserede musiktidsskrift *Der Critische Musicus* Bach og hans musik for at være "svulstig (...) han bortjager al naturlighed med pedantiske, snørklede påhit og slører skønheden med overbroderede kunstfærdigheder." Han anså Bach for at være faldet "fra det naturlige til det kunstige", og fandt at hos Bach blev det ophøjede blot dunkelt og uforståeligt. (Scheibe, 1737)

I dag bliver Bachs dristige harmonier og dissonanser ofte aflæst som en profeti om langt senere tiders tonalitetsopløsende harmonik (som hos Wagner eller endog Schönberg). Men på hans egen tid har disse aspekter nok snarere virket lidt *altmodisch*, hørt på baggrund af den nye, "galante" mode som undveg alt indviklet eller yderligtgående. Bachs stil sammensmeltede idealer hentet i alverdens forskellige stilarter, hymner og koraler, kanon og fuga, operaens og madrigalens lydmalier, italienske kærlighedssange, franske ouverturer og danse, standard-karakterer som pastorale, vuggesang og polonaise. Men Scheibe plæderede for en unik tysk stil der hyldede sangbar enkelhed og gjorde op med italiensk dominans. Og var kritikken forfejlet, så ærgrede den dog Bach såre, og sin vane tro fik han en bekendt til at indgå i polemik på sine vegne; sprogligt følte Bach sig altid underlegen i skriftlig form, hvad der fik Scheibe til at stikke yderligere til ham for "aldrig at have taget sig tid til at lære at skrive et ordentligt brev." Men otte år efter – nu med Frederik V som arbejdsgiver – indrømmede Scheibe i en lovprisende omtale af Bachs *Italiensk koncert* at "jeg gjorde den store mand uret." I slutningen af 1740'erne åbnede han en musikskole i Sønderborg, for så i 1762 at vende tilbage til København, hvor han døde i 1776. Han blev en nær ven og beundrer af Holberg, om hvem han i 1764, en halv snes år efter komediedigterens død, skrev en levnedsskildring. Scheibe efterlod en enorm værkliste med flere hundrede koncerter, oratorier, operaer etc.

Johannes-passionens åbning er alt andet end *altmodisch*, den åbenbarer en forbløffende “moderne” tvetydighed. Mørke og død, den uafvendelige katastrofe synes her at rumme en underliggende triumf, den skildrer på én gang Frelserens fornædelse og hans storhed, på én gang livets store ”hvorfor?” og troens løfterige herlighed. Strygernes insisterende drejebewægelser skaber en fornemmelse af et kosmos i udvidelse, og rytmen skubber insisterende musikken fremad – at Herrens navn udbredes og fejres af alverden kan opleves som noget næsten fysisk mærkbart. Og billedet af Kristus skuende på sit kors ud over en nødstedt, fortabt menneskehed blander sig med billedet af den lidende Guds søn der på alles vegne soner med sit liv. Men hvilke billeder musikken end fremkalder hos en lytter, så er den musikskabende kraft bag dette tableau aldeles overvældende. Og det dobbeltbundede følelsesudtryk er uden ethvert sidestykke i datidens tonekunst.

Den kolossale fysisk-mentale anstrengelse der karakteriserede Bachs ufatteligt produktive første år som Thomaskantor – en rent ud overmenneskelig arbejdsindsats helt uden hensyn til kunstneriske vurderinger – blev aldrig tydeligt kvitteret for og anerkendt af hans arbejdsgivere. Til gengæld blev han nidkært skoset for enhver forsømmelse af sine pligter som underviser, og gentagne gange blev han irettesat for at blande sig i byens musikliv uden for kirken eller for at indgå i teologisk meningsudveksling med de gejstlige. Hans ambition om at skabe et grundlag for byens åndelige liv blev opfattet som stridslysten og halstarrig. Og da det gentog sig regelmæssigt, fik han ord for at være ”uforbæderlig”.

Uge efter uge måtte han komponere korsatser, arier, recitativer og koraler, tegne nodepapir og udskrive partiturer, organisere og overvåge stemmeudskrivning og korrekturlæsning, og have alt klar senest onsdag aften. Dernæst holde prøve med kordrenge, instrumenter og solister, afholde samlet prøve lørdag og på skift mellem de to hovedkirker og præsentere en ny kantate om søndagen. Dagligt måtte han desuden organisere fællessang på skolen, på fredage forestå en gudstjeneste, medvirke ved flere bryllupper og begravelser om ugen samt undervise mange privatelever, både komponister, sangere og

instrumentalister. Hver fjerde uge havde han ansvar for vækning af alle elever klokken seks vinter og klokken fem sommer, samle dem til bøn, overvåge deres opførsel ved måltiderne og sikre at alle var hjemme – og ikke berusede – når skolens porte blev lukket og låst klokken ni aften.

Afhængig af antallet af søndage og helligdage krævede kirkeåret med to tekstrækker på skift hver andet år omkring 60 kantater eller mere om året. Bach må have planlagt kantater til i hvert fald tre hele årgange, og ifølge sønnen Carl Philipp Emanuel komponerede han ikke mindre end fem fulde årgange, altså mindst 300 kantater, af hvilke omkring 200 er bevaret for eftertiden. Og hver årgang skulle afsluttes med en passion til langfredag. Med en gennemsnitlig kantate-varighed på et kvarter og sammenholdt med Bachs talrige andre tidsrøvende pligter og gøremål, forekommer hans arbejdspensum nærmest eventyrligt. Men begge de to afbudskandidater til hans job, Telemann og Graupner, skrev faktisk langt flere kantater, Telemann henvend 1200 og Graupner næsten 1500. At vægtfylden, intensiteten og den kontrapunktiske tæthed hos Bach er milevidt over deres masseproduktion, er man imidlertid klar over efter få minutters lytten. Bach selv indrømmede over for de kirkelige myndigheder at hans musik var ”langt vanskeligere og mere tætvet” end det var tidens sædvane.

Når ikke en nok så beskeden notits er bevaret på skrift om Leipzigmenighedens første møde med Johannes-passionen, kan det hænge sammen med hvor tilvant fuldtonende kirkemusik med solister, kor og instrumenter var ved højmassen i datidens store tyske kirker. Ved siden af fyrstehofferne udgjorde de langt hovedparten af de arbejdsmuligheder komponister havde til rådighed, og begge steder var de i alt væsentligt afhængige af arbejdsgiverens tilfredshed. Så muligvis kan spørgsmålet om tilhørernes reaktion på Bachs første passion i 1724 simpelthen besvares med henvisning til værkets virkningshistorie. Allerede året efter den første opførelse foretog Bach omfattende revisioner af sit partitur til brug for langfredag 1725. Det enestående nyskabende åbningskor ”Herr, unser Herrscher” fjernede han helt, dertil også andre af værkets centrale dele, blandt dem slutkoralen, og hist og her indsatte han en ny arie. Det kan ikke dokumenteres at det skete efter håndfast ydre pres,

men alt tyder på det. Svaret på det nærliggende spørgsmål: ”Hvorfor blev han dog i Leipzig?” er til gengæld ligetil: Han gjorde flere helhjertede forsøg på at finde et egnet job andetsteds, men det lykkedes aldrig. Mens kolleger som Telemann og Händel var internationale berømtheder, opnåede han først sent i sit liv et bredere ry, til dels som resultat af den status der var blevet hans højt begavede sønner til del. Og da havde han affundet sig med trakasserierne i Leipzig ved med held gradvist at gøre sig fri af tunge kirkelige pligter og umusikalske teologer.

I løbet af femten år efter langfredag 1725 reviderede han yderligere Johannes-passionen tre gange i forbindelse med nye opførelser i påsken. Men i 1739 skrinlagde han endnu en revision efter kun at være nået igennem knap en fjerdedel af værket. En kontorist overbragte uventet besked om at konsistoriet slet ikke ønskede værket opført, og Bachs tænderskærende indignation er mærkbar, da budbringeren meldte tilbage at "Herr Bach var ligeglad, for selv får han ikke noget ud af det, det er blot en byrde. Og passionen er jo opført flere gange!" Derefter lagde Bach passionen på hylden i ti år, men året før sin død førte han den - i protest? - tilbage til den oprindelige skikkelse fra 1724. Og det kan kun betyde at de mange revisioner havde haft rent teologisk-kirkepolitiske begrundelser, ikke musikalske. I 1739 opgav han så blot definitivt at gøre de tonedøve autoriteter tilpas. Men havde musikken gjort stort indtryk på menigheden ved præsentationen i 1724, var forløbet sandsynligvis blevet et andet. Tilbage står at Johannes-passionen, et af alle tiders mest storslåede og mangeledede religiøse musikværker, blev førsteopført for et uforstående, uinteresseret eller i hvert fald ikke-medlevende publikum. At menigheden ikke af den grund er hjemfalden til senere tiders foragt, siger vist sig selv; men at forlige sig med det kan være svært.

Hvad der ærgrede Leipzig-kleresiet så såre og så længe, er kilderne tavse om. Men noget tyder på at Bach ikke havde fået teksten godkendt hos sine kirkeligt foresatte, og det kan have gjort gejstlighedens repræsentanter vagtsomme endnu før de havde hørt en tone af musikken. Johannes-evangeliet nedtoner anger, bod og soning og dermed Kristusfigurens menneskelighed og lidelse. Evangelisten fremstiller her Jesus som myndigt afklaret, bevidst om sin

skæbne og vidende om den kommende genopstandelse. Men når Bach midt i katastrofen forlener sin musik med et vitalt, næsten triumferende skær, og i sidste instans lader os opleve Frelseren som sejrende, var det helt på tværs af de dystert-sorgfulde læsninger der var sædvane når kirken helligholdt langfredag: Kristus som Guds søn der for at afvende Guds vrede gør sig til offer på en syndig menneskeheds vegne. Problemet var ikke teologisk, for begge læsninger har traditioner langt tilbage i kirkehistorien, tanken om *Christus Victor*, den sejrende Kristus, går tilbage til kristendommens tidligste rødder. Problemet var at Leipzig på det tidspunkt var præget af dyb konservatisme, det religiøse og politiske liv var gennemsyret af traditioner og vanetænkning. Og for Bach var problemet at det blev begyndelsen på de årelange magtkampe, han på forhånd var dømt til at tabe.

Når de korsfæstede tages ned, og Pilatus tillader at Frelserens lig bæres bort, er passionens beretning slut, og her ville kantate-komponisten Bach normalt have indsat en slutkoral. Men han vælger at komponere en stor korsats, et modstykke til det dramatiske indledningskor. *Ruht wohl*, "Hvil i ro og lad også mig (os) få hvile," synger koret som afsked i en mildt trøstende korsats. En afsluttende koral må dog til for at understrege forskellen på den store, evige Bibelfortælling og menighedens nærvær her-og-nu i kirken. Fællesskabet i den forsamlede menighed kommer til udtryk i koralerne, her, som i det hele taget, er de et middel til at gøre nutiden præsent midt i lidelseshistoriens datid, at inddrage hin enkelte i menigheden som medvider og deltager.

I dirigenten John Eliot Gardiners store, meget læseværdige bog om Bach og hans kirkemusik, "Music in the Castle of Heaven", (Gardiner, 2013) understreger han Bachs uhyre omhu i slutkoralen med at musikalisere den fælles bekræftelse på kødets genopstandelse og det evige liv – *Væk mig af døden, så mine øjne ser dig glædesfuldt*. Han skriver: "Bach intensiverer spændingen, afstanden mellem de fire stemmer øges (...) seks af de næste syv kadencer er i dur og forlener musikken med kolossal kraft. Den eneste undtagelse i mol er viet den gentagne bøn *erhöre mich ...erhöre mich ...* (hør mig)". En så lysende optimistisk besyngelse af genopstandelsen og troens sejr over døden var måske Bachs definitive brøler i forhold til den lokale kirkelige

øvrigheds forventninger. Teologisk upåklageligt kun to dage før påske. Men nok ravende udiplomatisk.

Teologi er for teologer, ikke for musikelskere. Vi er opdraget og vænnet til at Bach måles med verdslige alen, som en frit skabende tonekunstner. ”Bach, den lærde musiker” hedder den måske mest læste nyere Bach-biografi (af den højt respekterede Bach-kender og forsker Christoph Wolff. (Wolff, 2000) Vi ser vanemæssigt Bach som musikhistoriens mest kraftfulde og uudtømmelige skabende bevidsthed, en talbegavet komponist i en aura af konstruktiv skarpsindighed, en musikteoretisk supertænder som Glenn Gould beundrede for hans ”alt-koordinerende intelligens”. Så hvordan en nutidig lytter, med eller uden trosbekendelse, kan og skal forholde sig til den vældige intensitet i Bachs religiøse følelse, hans gudhengivenhed og hans omfattende teologiske indsigt, er der ikke noget ligetil svar på. Der er skrevet vognlæs af bøger om Bach, om hans musik og hans lærde polyfone teknik. Men ikke mange om hvad der nærmere karakteriserede hans religiøse åndelighed, den tankemæssige basis for hans passioner og ikke mindst for hans kirkelige kantater, langt den største separate enhed i den bevarede del af hans livsværk. Hans forhold til Luther rakte langt ud over luthersk fromhed, hans indsigt i Luthers teologiske standpunkter var bygget på mangeårig og grundig fordybelse.

Bach var født i byen Eisenach i Thüringen, hvor Martin Luther havde gået i skole som teenager, og under byens monumentale vartegn, middelalderborgen Wartburg, hvor Luther i 1521-22 skjulte sig i ti måneder, lyst i band af paven og fredløs over hele Europa. Og Bachs skolelærdom var – foruden tysk og latin – centreret om Luthers bibeloversættelse, hans katekismus og hans salmer. I 1742 brugte Bach en månedsløn på at erhverve en luksusudgave af Luthers samlede værker i syv bind ved en auktion. Luther var en indiskutabel og vedvarende livsbaggrund, et *sine qua non*.

På den baggrund må valget af Johannes-evangeliet som grundlag for Bachs første passion nærmest have være forudbestemt for ham. I sin fortale til den oversættelse fra græsk af Det Ny Testamente som Luther udarbejdede i sit frivillige fangenskab på Wartburg, bemærker han om Johannes-evangeliet at

”da Johannes kun skriver lidt om Kristi gerning, men meget om hans prædiken, mens de andre evangelister skriver meget om hans gerning, men mindre om hans ord, er Johannes' evangelium det fine og rette hovedevangelium, langt at foretrække for de andre tre og højt hævet over dem.”

Men var Bach doktrinær lutheraner? Et svar kan måske findes i hans eksemplar af den lutherske skolastiker Abraham Calovs kommenterede trebinds-udgave af Luthers bibeloversættelse (udgivet med også Luthers egne kommentarer, kendt som Calov Bibelen, trykt i 1682). I 1733 underskrev Bach sig omhyggeligt med navn og årstal på titelbladet i hvert af sine egne bind, og ved et lykketræf dukkede hans eksemplarer op midt i 1930'erne (den registrant som ved Bachs død blev udfærdiget over hans bogsamling havde blot nævnt Calovs navn, ikke en bogtitel).

En række notater fra Bachs hånd i hans eksemplar af Calov-Bibelen vidner ikke blot om teologisk engagement, men også om personlig selvransagelse. En kommentar hvori Luther skelner mellem utilstedelige vredesudbrud i rent personlige sager og berettiget vrede i almene eller faglige spørgsmål, understreger Bach og tilføjer et stort ”NB” i margin. Og med en nodeskrivers omsorg for detaljer retter han pedantisk både trykfejl og grammatiske svipsere. Men et solidt ståsted blandt datidens teologiske strømninger fandt han næppe. Den pietistiske bevægelse var fortalere for en dybt individuel fromhed, og den så med tolerance på andre trosretninger; i sine kantater anvendte Bach i en række tilfælde tekster af repræsentanter for den pietistiske tankegang. Men pietisterne fandt at musik i kirken ofte greb forstyrrende ind i individets åndelige selvfordybelse, så på det område forblev Bach en urokkelig ortodoks lutheraner. Fra Bach selv har vi forsvindende få skriftlige vidnesbyrd af personlig art, og de få der findes, er hovedsagelig vrisne, kværlantiske eller kedsommelige klager over de uretfærdigheder, han ustandselig mente sig udsat for. Et sted klager han over andres ”nærmest konstante modstand, misundelse og forfølgelse” – livet igennem følte han sig åbenbart misforstået, uretfærdigt behandlet og ikke agtet efter fortjeneste. Hvad der i historiens lys naturligvis er ubestrideligt, i hvert fald hvad angår det sidste.

Et spørgsmål som i de senere år har været lidt af et stridens æble for teologer, er om Bachs religiøsitet kan have haft antisemitiske facetter af samme art som dem der så håndfast og voldsomt kom til udtryk hos den sene Luther. I 1543 udsendte Luther en pamflet med titlen ”Om jøderne og deres løgne” hvori han anbefaler at jødiske hjem og synagoger brændes ned (et iltert sindelag var tilsyneladende en side af hans psyke, i 1525 reagerede han som bekendt på bondeoprøret med opråbet ”Slå dem ned som gale hunde!”). På Bachs tid gav jødespørgsmålet ofte anledning til teologiske tvister; pietisterne var i flere henseender de mest tolerante, mens andre af kirkens mænd skingert tilsluttede sig anklagerne om at jøder begik rituelle mord på kristne børn.

Intet antyder i mindste måde at Bach var fundamentalistisk antisemit, og en blåstempling af vold mod jøder, som hos Luther, er der ingen antydning af hos Bach. Men elementer i hans livsværk der kan afkodes i anti-jødisk retning, er påvist flere steder. Uden direkte at nævne jøderne som fjender har kantaten ”Schauet doch und sehet” (BWV 46) fra hans første år i Leipzig ødelæggelsen af Jerusalem i år 70 før Kristus som tema, en begivenhed der traditionelt opfattes som Guds straf for jødernes afvisning af Jesus. Den romerske hær smadrede det jødiske tempel og derefter hele det gamle Jerusalem, ”Davids stad”, en krumtap i israelitisk-jødisk kult, og i 1700-tallet et alment symbol på jødisk tro. Recitativ-teksten (af en ukendt digter) i kantaten begynder:

*”Så sørg da, du ødelagte Gudsby, du arme sten- og askehob,
lad floder af tårer kun flyde, for hvad du har tabt, er uerstatteligt.
Du har mistet den allerhøjstes gunst, det må du lide for din tort.
Ilde tilredt som Gomorrah var du, omend ikke ganske udslettet.
Ak, bedst om du var helt tilintetgjort”*

Kantaten gør brug af enestående klangblandinger: to jagtoboer, to blokfløjter og en ”corno da tirarsi”, et trompetlignende instrument som kun fandtes i Leipzig – Bach benyttede det i yderligere tre kantater, men præcis hvad det var, står hen. Kan de tankemæssigt-ideologiske sider af et kunstværk synes tvivlsomme,

bortforklares det ofte med henvisning til værkets æstetisk-kunstneriske storhed. Og indiskutabelt er det at musikken i denne mørktfarvede kantate er af Bach, når han er både sindrig og gribende. Men undskyld: En kunstnerisk set gribende tolkning af en problematisk tekst gør vel et værk *mere* problematisk, ikke mindre?

Mest fokus på Bachs forhold til jødedommen har der været på den rolle jøderne spiller i de to bevarede passioner. Men Bach havde påbud fra sine foresatte om at holde sig strengt til Bibelens ordlyd, når han anvendte den som grundlag. Og at *die Juden* ofte dæmoniseres i evangelierne, er ubestrideligt, navnet Judas betyder jøde på hebraisk. Hvad der i særlig grad bringer Johannespassionen i fokus – af evangelisterne er Johannes den der omtaler jøder i de mest negative vendinger, og desuden er en del af Bachs tekstgrundlag til passionen hentet i en kolossalt populær passionstekst fra 1712 af den stenrige Hamburg-politiker Barthold Brockes. Nyskrevne bibelske oratorietekster var en yndet litterær genre, de tillod stærkt realistiske skildringer af Frelserens lidelser afbrudt af følsomt-religiøse meditationer, og Brockes tekst blev genoptrykt mere end 30 gange før 1722 og sat i musik af både Händel, Telemann og andre store navne, blandt dem Johann Mattheson og Reinhard Keiser.

Brockes havde givet sin passionstekst titlen ”Den for verdens synder martrede og døende Jesus”, og den fastholder dramaets jøder i en skurkerolle, han lader – uden belæg i bibelteksten – soldaterne der håner og piner Jesus, være jøder. Men det modificerer Bach (eller hans librettist) faktisk, hos ham er soldaterne romere der handler efter ordre fra Pilatus; og i en arietekst der kalder jøder for ”verdens udskud”, streger han resolut de stærkt negative ord ud. I de bibeltekster han anvender, må alle – i tråd med luthersk tankegang – tage Frelserens korsfæstelse og død på samvittigheden. En samtidig pietist fra Leipzig, August Francke, noterede: ”Bebrej dig selv, menneskebarn. Ikke blot Caiafas og Pontius Pilatus er mordere, det er jeg selv!” I sin førnævnte bog hævder John Eliot Gardiner at den symbolske påmindelse om kollektiv skyld er en stærkt medvirkende årsag til at Bachs passioner stadig, nu 300 år efter at de blev til, kan have en næsten sindsoprivende virkning på moderne, mere eller mindre religiøse mennesker.

Om det så også kan forklare den kolossale indvirkning som den åbenlyst konservative lutheraner J. S. Bach har haft på musiklivet i en helt anden tid med helt andre idealer og følemåder, er en anden historie. Men Gardiner tilføjer at selvom de mange lag i værkets komplicerede struktur og opbygning ikke uden videre kan hverken ses eller høres, og selvom Bachs interaktion med evangeliets mange temaer og symboler forudsætter teologisk indsigt, så ”føler man det (...) ligesom de usynlige afstivere i en gotisk kirke er afgørende for illusionen om lethed, vægtløshed og himmelsk højde.” Eller med en betragtning hentet i bogen ”Bachs dialog med moderniteten” af den skotske Bach-dirigent John Butt: ”Det er musik som synes viet til en verden af vished og dyb sammenhængskraft, og dog er dens virkning på mange lyttere fuldkommen uventet og livsændrende.” (Butt, 2010)

At Johannes-evangeliet eksponerer anti-jødiske holdninger, er ubestrideligt, næsten alle henvisninger til jøder er negative. Og at jøderne bevarer den status i Bachs Johannes-passion, er direkte hørbart i en række energisk ilende kor ofte ledsaget af summende bevægelser i strygerne, intens skingren i oboerne, kromatisk glidende linjer op eller ned, og et kontrapunkt med svar og modsvar der antyder stridbar diskussion og uenighed. Alt sammen en del af den stereotype musikalske gengivelse af et støjende, stædigt, evindeligt diskuterende folk som Richard Strauss gjorde tilsvarende brug af knap 200 år senere, da han skildrede jøder i operaen ”Salome”. I Matthäus-passionen forholder det sig ikke anderledes, folkemængdens *Lass ihn kreuzigen! – korsfæst ham! –* har Bach tonesat med en tilsvarende imiterende, om man vil ”diskuterende” polyfoni, men her udpeges mængden dog ikke som jøder. Bach var som nævnt bekendt med Luthers højlydt erklærede jødehad, og i den tyske almue, blandt jævne folk, blev jøder i almindelighed regnet for gudløse, overtroiske Kristus-mordere. Men i Bachs passioner optræder de mest som et metaforisk symbol, også musikalsk, ikke som egentligt rollehavende medspillere i dramaet. Og man bør huske at rollen som en blodtørstig hob af jøder blot er én af korets mange, stadigt skiftende roller, i passionen optræder korsangere også som soldater, apostle, præster eller blot som ræsonnerende tilskuere.

”Jødespørgsmålet” optog mange i 1700-tallets Tyskland, også Bach. Men at ville gøre ham til overbevist, aktiv antisemit er en uhyrlighed som desværre en del af menigheden i Berlins Domkirke gjorde sig skyldig i, da de før en opførelse af Johannes-passionen langfredag 2012 med held forlangte de påstået ”judeofobiske” tekstled skrevet helt om.

Måske er det et udtryk for historiens særlige ironi at Bach takket være netop jøder undgik den skæbne som i mere end et halvt århundrede efter hans død truede hans livsværk med glemsel. Et par velhavende jødefamilier i Berlin, Itzig og Mendelssohn, lod flere af deres mange børn undervise af Bachs ældste søn, Wilhelm Friedemann, eller af Bachs elev Johann Kirnberger. Lea Salomon Itzig og Abraham Mendelssohn blev forældre til Fanny og Felix Mendelssohn, og Leas forældre havde i 1805 købt en lang række Bach-manuskripter på auktion, blandt dem tilsyneladende den sirlige renskrift af Matthäus-passionen som Bach havde udfærdiget i 1736, måske i et forsøg på at sikre værket mod helt at forsvinde eller i håbe om posthum retfærdiggørelse. Denne kostelige skat overlod parret til Berliner Sing-Akademie, som Felix Mendelssohn allerede i 1819, ti år gammel, blev medlem af. Og i april 1829 dirigerede han i dette regi Matthäus-passionen for første gang siden Bachs død, og gav dermed stødet til den renæssance der sikrede Bachs udødelighed.

Men hvordan var Bachs helt private forhold til sin gudstro? Hvad betingede og udviklede den, var den hævet over tvivl? I Eisenach var Bachs skolegang og uddannelse utvivlsomt både doktrinær og reaktionær. De kristne trossætninger gav sande og tilstrækkelige svar på alt, men blandt jævne folk var djævelen faktisk en lige så aktiv medspiller i livet som Gud. Da Trediveårskrigen endelig blev afsluttet med Den westphalske Fred i 1648, havde den udviklet sig til et vidt forgrenet delta af konflikter, men det helt centrale skisma var fortsat modsætningen mellem katolicisme og protestantisme, og et halvt hundrede år senere var store dele af Det tysk-romerske Rige stadig traumatiseret af krig, religiøs splittelse og social uro. I Eisenachs skoler blev brutalitet og fysisk afstraffelse sædvane, og som det fremgår af nyere forskning, svarede

skolebørnene igen med bøllevalde og bandekriminalitet. Billedet af unge Johann Sebastian som et af Guds bedste børn er ikke blot en kimære, men et resultat af aktiv uvidenhed eller skønmaleri. Men allerede hundrede år efter sin død var Bach blevet et ukrænkeligt ikon, et idealbillede af flid, skaberkraft og gudsfrygt. Det aggressive og voldsomme reaktionsmønster, der var – eller blev – en dominerende side af hans personlighed i levende live, blev håndfast nedtonet af eftertiden; mennesket Bach blev uundgåeligt opslugt af myten Bach.

Psykologisk set er den mutation forståelig. I de bevarede kilder er Bach en pirrelig Rasmus Modsat, mistænksom og temmelig selvhøjtidelig, ofte slesk når det gælder om at sikre sig fordele eller i forhold til autoriteter som den royale familie i Dresden. Alligevel er det næsten umuligt at komme overens med tanken om Johann Sebastian Bach som noget dagligdags, en person som du og jeg, et menneske blandt andre mennesker.

I hvert fald er det aldrig rigtig lykkedes for denne skribent.

LITTERATUR

- Butt, John: *Bach's Dialogue with Modernity*, 2010
Gardiner, J.E.: *Music in the Garden of Heaven*, 2013
Ross, Alex: *Bach's Holy Dread*, 2017
Scheibe, J.A.: *Der Critische Musicus*, 1737
Wolff, Chr.: *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician*, 2000

Om forfatteren:

Karl Aage Rasmussen (f. 1947) er komponist og forfatter. Uddannet ved Det jyske Musikkonservatorium som elev af bl.a. Per Nørgård og Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Selv var han i over tyve år professor i komposition ved Det Jyske Musikkonservatorium i Aarhus. Hans værkliste omfatter operaer, orkersterværker og solokoncerter, kammermusik og klaverværker. Dertil bearbejdelser og rekonstruktioner af værker af bl.a. Schubert, Schumann og Mahler. Rasmussen har desuden en omfattende virksomhed som forfatter. Særlig hans monografier om Schumann, Mahler, Cage, Bach, Glenn Gould og Svjatoslav Richter m.fl. har opnået betydelig udbredelse. - I *PubliMus* har Rasmussen "Klinkede skår. Om en ufuldendt sonate af Robert Schumann" (nr. 24) og "Haydn og historiens luner" (nr. 49)

PubliMus

En skriftserie om musik

PubliMus udgiver artikler i form af monografier om alle emner inden for musikken og musiklivet. Mange af vore forfattere er professionelle musikfolk, men vi ser gerne, at det ikke kun er fagfolk, der skriver til os. En del af artiklerne henvender sig fortrinsvis til musikere, musiklærere etc., men de fleste vil kunne læses – og er blevet læst – af folk uden musikfaglig kompetence.

Hæfterne er almindeligvis blevet trykt i oplag på 300-500 eksemplarer. Hvert hæfte er forsynet med internationalt ISBN-nummer og kan søges på ethvert dansk bibliotek via 'www.bibliotek.dk'. Elektroniske udgaver af kan hentes på adressen: www.publimus.dk

2009-15 blev skriftserien udgivet af Syddansk Musikkonservatorium, først under navnet *PUFF*, senere under navnet *PubliMus*. Fra 2016 udgives *PubliMus* af Foreningen PubliMus. CVR-nummer: 37909246. Udgivelsen sker i samarbejde med Det jyske Musikkonservatorium.

Oversigt over udgivelser 2009-2018

1-07. Mogens Christensen: Ugler i musen

Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden satse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. Fredrik Søegaard: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

3-07. Carl Erik Kühl: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

4-07. Hans Sydow: Tonespace – mere end musik.

Tonespace er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. Tonespace er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

5-07. Charles Morrow: Lydkunst i det offentlige rum

I disse år vokser mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

6-08. Elisabeth Meyer-Topsøe: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

7-08. Niels la Cour: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelsers bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

8-08. Orla Vinther: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

9-08. Eva Fock: Du store verden!

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. Leif Ludwig Albertsen: Brahms og Magelone

Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 "Magelone-sange afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. Palle Jespersen: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen Zoltán Kodály fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. Peer Birch: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. Carl Humphries: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. Magnus Tessing Schneider: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera Don Giovanni i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. Ole Kühl: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det ikoner, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, Motown og Bebop antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. Bendt Viinholt: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. Leif Ludwig Albertsen: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen Wilhelm Meisters Lehrjahre, hvor det synges af en ung, gådefuld pige, Mignon. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. Johan Bender: Nielsens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Nielsens tid, liv og personlighed.

19-10. Mads Bille: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. Finn Jespersen: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk Carmina Burana er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. Orla Vinther: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. Søren Ryge Petersen: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. Jørgen Erichsen: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjtens Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. Karl Aage Rasmussen: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. Thomas Vilhelm og Per Wium: Frank Zappa

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. Henrik Nebelong: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008) den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i PubliMus skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. Manfred Eger: Således talte Hanslick.

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. Mogens Wenzel Andreasen: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

29-14. Valdemar Lønsted: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.

Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?

30-14. Peter Wang: Lille Lise – og andre småtterier.

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en den dynamiske foranalyse, han præsenterer.

31-14. Thomas Agerfeldt Olesen: Reaktionær og moderne.

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk Metamorphosen.

32-15. John Frandsen: Reaktionær og moderne – en messe for livet.

Anmelderne var begejstrede – og forbavsede – over John Frandsens 1½ time lange Requiem efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til PubliMus besvarer han det skriftligt.

33-15. Henrik Nebelong: Aïda – triumfmarcherende dystopi.

I 2013 fejrede PubliMus 200-året for Richard Wagners fødsel med bl.a. en artikel af Henrik Nebelong. Operaens anden gigant af samme årgang, Giuseppe Verdi, fejrer vi (forsinket!) med en artikel om komponistens måske mest elskede opera, Aïda – også denne gang af Henrik Nebelong.

34-15. Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl: Kulturradikal musik – en rundbordssamtale.

Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab.

35-15. Johan Bender: Synet af Nielsen.

Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.

36-16. Henrik Marstal: Ansigtet bag ansigtet. Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer.

Den internationalt kendte danske jazzpianist Carsten Dahl indspillede i 2014 sin unikke fortolkning af Johann Sebastian Bachs Goldberg-variationer for præpareret klaver. I den anledning lod han sig interviewe af Henrik Marstal, der sidenhen har bearbejdet interviewet til denne artikel.

37-16. Knud Sørensen. Suzanne Brøgger. Hanne Marie Svendsen. Trisse Gejl. Flere: "Mig og musikken".

Påbegyndt antologi med forfatteres beretning om musikkens betydning i deres liv og skabende arbejde. (Foreløbig kun i digital version)

38-16. Per Aage Brandt: Bellmans fødder – en metrisk meditation.

Artiklen præsenterer en ny semiotisk analyse af forholdet mellem sangens musik, metrik og prosodi og anvender den på Bellmans Fredmans Epistel nr. 12, "Gråt Fader Berg", hvor musikken og teksten samarbejder særlig tæt, så virkningen bliver oplevelsen af en art musikalsk teaterkunst. (Foreløbig kun i digital version)

39-16. Christina Dahl: Musikkens mange formål.

"Musikudøvelse styrker hukommelsen! Musikudøvelse styrker læse og regneevnerne! Musikudøvelse styrker de sociale relationer!" Ja, musik kan noget andet og mere end være musik. Men hvorledes med musikken og musikudøvelsen for dens egen skyld? Artiklen drøfter denne problemstilling såvel teoretisk som under inddragelse af eksempler fra praktisk musikundervisning. (Foreløbig kun i digital version)

40-17. Hans Henriksen: Per Nørgård – de unge år.

Første udgivelse i en antologi om markante danske komponister i 1900-tallet, som de erindres af personer, der har kendt dem personligt eller fulgt dem opmærksomt. (Foreløbig kun i digital version)

41-17. Per Vadmand: Duke Ellington og den store form.

Til forskel fra andre store jazzmusikere var Ellington i at udforske større og mere sammensatte former, der begrænser det improvisatoriske moment og derfor af mange kritikere blev betragtet som "ikke rigtig jazz". I sin artikel gennemgår Per Vadmand Ellingtons hovedværker i den store form med særlig vægt på 'Harlem-Suiten'. I web-versionen er der links til adskillige eksempler, så læseren kan lytte med! (Foreløbig kun i digital version)

42-17. Thomas Michelsen: Musikantmelderen skal invitere til debat.

Det er ikke helt nemt at forklare den professionelle musikantmeldelses berettigelse, og med de senere års strukturelle ændringer i medieverdenen er den kommet yderligere under pres. Michelsens artikel gennemgår problemstillingen historisk og systematisk, idet den argumenterer for, at musikantmeldelsen rummer et særligt potentiale, som også i dag kan komme vores fælles offentlige kulturliv til gode. (Foreløbig kun i digital version)

43-17. Niels Bille Hansen: Entusiastisk ambivalens. Om Thomas Mann og Richard Wagner.

Forfatteren Thomas Mann (1875-1955) havde et livslangt lidenskabeligt forhold til musik, der også prægede hans litterære værker. Som han selv udtrykker det: "Jeg skaber så megen musik, som man med rimelighed kan skabe uden musik." Richard Wagner er oplagt den komponist, der har betydet mest for ham. Men hans indstilling til Wagner ændrer sig hele tiden i takt med de dramatiske forandringer i Tysklands historie og udviklingen i hans eget forfatterskab. (Foreløbig kun i digital version)

44-18. Leif Balthzersen: Musikken på Shakespeares teatre. En kort introduktion.

Shakespeares tid i det elizabethanske England betegner en blomstringsperiode inden for såvel teater som kunstmusik. Men i dag ved man faktisk kun lidt om den musikalske praksis på teatrene: hvilken plads musikken havde – for slet ikke at tale om, hvordan den lød. (Foreløbig kun i digital version)

45-18. Christian Munch-Hansen: Saxfonisten med Helligåndens ild.

Den store jazzsaxofonist John Coltrane, som døde i 1967, er ikke blot musikalsk blevet en legende. Den afrikansk-ortodokse kirke i USA har kanoniseret ham som helgen, og i et lokale i Fillmore Street 1286 i San Francisco har han fået sin egen kirke, Saint John Coltrane African Orthodox Church. Her er Coltranes musik hver søndag centrum for gudstjenester, og hans eksempel har givet kirken en stærk social profil med fattighjælp, kamp imod racisme, politivold og kapitalistisk boligpolitik. (Foreløbig kun i digital version)

46-18. Thomas Teilmann Damm: Bernard Herrmanns 'Vertigo'.

Vertigo er kendt som titlen på et af Alfred Hitchcocks filmiske mesterværker, men i samarbejdet med komponisten Bernard Herrmann løftes værket op i en unik syntese mellem det filmiske og det musikalske. Thomas Damms artikel indeholder både en række generelle overvejelser om film og filmmusik og en fremstilling af samarbejdet mellem Hitchcock og Herrmann. (Foreløbig kun i digital version)

47-18. Lars Ole Bonde: Fra Høffding til Høybye.

I 1980 og 1986 skrev komponisten Finn Høffding (1899-1997) to breve til komponistkollegaen John Høybye (f. 1939). Han giver hér udtryk for sin oplevelse af et nært (ånds)slægtskab, henover generationskløften på et halvt århundrede. Er der en forbindelse mellem den kulturradikale musiktradition i mellemkrigstiden, repræsenteret ved Høffding, og Høybyes arbejde som komponist, pædagog og dirigent i den kolde krigs tid. (Foreløbig kun i digital version.)

48-18. Jørgen I. Jensen og Michael Fjeldsøe: Projekt Nielsen.

En dialog mellem forfatteren og teologen Jørgen I. Jensen og prof. Michael Fjeldsøe om Carl Nielsen som dansk komponist i en europæisk musikkultur.

(Foreløbig kun i digital version)