

# Masteroppgave i utøvende musikk

Fakultet for kunstfag  
Høgskolen i Agder - Våren 2006

## Motivisk symbolikk i Bach's tonespråk

Gina Galina Winther

**Gina Galina Winther**

**Tema:**

# **Motivisk symbolikk i Bach's tonespråk**

**Masteroppgave i interpretasjonsstudier**

Høgskolen i Agder

Fakultet for kunstfag, musikkutøving

2006

## *Sammendrag*

*Motivisk symbolikk i Bach's tonespråk* er emnet for min mastergradsoppgave. Emnet sorterer under fordypningsområdet *Interpretasjonsstudier* i mastergradsstudiet i utøvende musikk, ved Høgskolen i Agder, 2006. Oppgaven består av 81 sider og inneholder bl.a. noteeksempler og en CD innspilling av to preludier og to fuger av J.S. Bach.

Målet med å skrive oppgaven har vært å vise at det finnes et religiøst innhold i Bach's instrumental-komposisjoner, som vanligvis betraktes som "abstrakt" musikk.

*Stikkord:* Barokk, WTK, retorikk, symbolikk, figur, koral, interpretasjon, assosiasjon, begivenhet, analogi, sitat.

Den skriftlige delen består av tre deler:

I den første delen har jeg drøftet et religiøst innhold i forskjellige kunstretninger i barokken: litteratur, teater, malerkunst og instrumentalmusikk.

Den andre delen handler om symbolikk i forhold til Bach's tonespråk. Her snakker jeg om forskjellig utgangspunkt i den forskningen som har vært gjort innenfor dette området. Videre kommer jeg til anvendelse av koralmelodier i Bach's verker, og jeg prøver å klassifisere musikalske symboler ut fra retoriske prinsipper. Til slutt snakker jeg litt om tallsymbolikk som en eventuell metode for å tolke musikalsk tekst. Kunstretninger som kommer i første rekke her er retorikk, estetikk, affektlære og matematikk.

Den tredje delen inneholder analysemateriale av syv utvalgte preludier og fuger fra WTK. Her snakker jeg om de religiøse assosiasjonene tilknyttet preludier og fuger, - jeg analyserer musikalsk-retoriske figurer i forskjellige Bach verker og prøver ut fra dette å gi kommentarer til interpretasjon av utvalgte stykker.

Konklusjonen inneholder barokkens filosofiske og estetiske aspekter.

Tillegget inneholder litteraturliste, fotnoter, bilder og internettsider hvor man kan både lese koraltekstene og høre på fragmenter av dem.

CD- innspillingen inneholder preludium og fuge i f-moll og g-moll, bd II, hvor hensikten er å vise min tolkning av Bach's musikk ut fra det religiøse innholdet som kommer frem via musikalsk-retoriske figurer.

## Innholdsfortegnelse

Sammendrag	2
Innledning	4
Formål	5
Metode	6
Problemstilling	7
Kildebruk	7
I. Barokken. Bibelsk kontekst	8
II. Symbolikk	11
1) En historisk oversikt over kilder som omtaler symbolbruk hos Bach	11
2) Røttene til Bachs musikalske språk. Koral-sitater.	13
3) Musikalske symboler/ musikalsk-retoriske figurer.	14
4) Tallsymbolikk.	23
III. Assosiasjoner til bibelske begivenheter i forbindelse med tolkning av et utvalg preludier og fuger fra WTK:	25
1) Preludium og fuge i C-dur , bd I	25
2) Preludium og fuge i B-dur, bd I	31
3) ) Preludium og fuge i ciss-moll, bd I	36
4) Preludium og fuge i fiss-moll , bd II	41
5) Preludium og fuge i g-moll , bd II	47
6) Preludium og fuge i fiss-moll , bd I	49
7) Preludium og fuge i a-moll , bd II	53
Konklusjon	56
Litteraturliste	59
Tillegg	59

## *Innledning*

Etter at Bach's musikk etter nesten 100 år i glemsel ble "oppdaget på nytt" av F. Mendelssohn- Bartholdi i romantikken, opplevde man en stadig økende interesse i forbindelse med hans musikk. Hver nye generasjon av musikere prøver å tolke Bach's musikk ut fra deres bakgrunn og forestillinger.

Grunnen til at jeg har valgt dette temaet er at jeg som utøver er svært interessert i interpretasjon og fortolkning av Bach's musikalske språk.

En av de nye hypotesene jeg vil snakke om, angår Bach's instrumentalmusikk og dens religiøse innhold. Vanligvis betraktes instrumental-komposisjoner som "abstrakt" musikk. Det dypere innholdet i Bach's musikk er ikke konkret, men mange utøvere føler den åndelige substansen i musikken hans. Det er gjort en del forskning på dette området, med å finne en sammenheng mellom bruk av retoriske figurer i hans vokalmusikk (spesielt koraler) og tilsvarende retoriske figurer i hans instrumentalmusikk. Man har her funnet at det finnes distinkte, gjentatte melodiske strukturer som er til stede i alle Bach's verker, og som har spesiell betydning. Ved hjelp av disse musikalsk-retoriske figurene er det mulig å hjelpe utøveren til bedre å forstå et dypere, åndelig innhold i Bach's instrumental musikk.

Jeg takker mine lærere : professor, Per Kjetil Farstad, professor, Tor Dybo og førsteamanuensis, Trygve Trædal for stor hjelp med oppgaven, spesielt med å gi råd, veiledning og hjelp med det språklige.

## Formål

Jeg har en hypotese om at Bach var bevisst i sin bruk av motiver for å uttrykke bibelske begivenheter og sannheter. Dette er lettere å se i vokalmusikken der tekst knyttes sammen med spesielle motiver, bruk av spesielle intervaller og tonerekker. Dette kjenner man også litt til fra forskning som har vært gjort på området, først og fremst knyttet til Bach's vokalmusikk, og kanskje spesielt, koralmusikken.

Spørsmålet videre er om det samme kan sies om instrumentalmusikken. For å se på dette har jeg tatt for meg et utvalg av preludier og fuger fra Bach's "Das wohltemperierte Klavier" (heretter forkortet WTK): C-dur, B-dur, ciss-moll, fiss-moll, fra I bd ; og fiss-moll, a-moll og g-moll fra II bd.

Spørsmålet blir da: Er det ut fra dette perspektivet riktig å si at det finnes et "åndelig innhold" i instrumentalmusikken, basert på bruk av samme retoriske figurer som vi finner i Bach's vokalmusikk? Jeg vil se om det finnes en sammenheng mellom bruk av retoriske figurer i vokalmusikken og tilsvarende figurer i WTK.

Jeg har en fornemmelse av at klaverinterpreter oftest mangler forståelse for bruk av retoriske figurer i Bach's instrumentalmusikk. Dette vil etter min mening føre til feil valg av tempo, karakter, frasering, aksentbruk, agogikk, osv.

Erkjennelsen av denne metoden gir utøveren store muligheter til å styrke formidlingen av musikken til tilhøreren.

Det vil med andre ord si at en utøver som mestrer språket i Bach's bruk av motivsymbolikk, kan fylle verkene med åndelig og følelsemessig substans.

Dette tilstedeværende innholdet kan gjøre musikken mer tilgjengelig, ikke bare for spesialister, men også for uerfarne tilhørere.

Det videre spørsmål vil, ut fra dette, være om det finnes grunnlag for å si at det er et religiøst innhold i instrumentalmusikken. Ser vi på barokkestetikken, inneholder den elementer som *Musica Matematica* (kosmologisk prinsipp) , *musikalsk retorikk*, og *bruk av figurer* (retorisk prinsipp), *teologi* (teologisk prinsipp) og *det filosofiske prinsipp*. Disse områdene kan sies å være basiskunnskaper for hver utdannet komponist i barokken.

## Metode

Hovedmetoden som jeg kommer til å bruke er analyse.

Grunnen til at jeg har valgt analyse er at kilden til undersøkelsen kun finnes i form av musikalsk tekst (noter).

I Bach's musikalske tekst finnes det tonespråk som er bygd opp av melodiske strukturer. Ved å analysere disse motiviske figurasjoner, distinkte, gjentatte melodiske strukturer, som er til stede i alle Bach's verker, begynner man å tilnærme seg forståelse av et dypere innhold og kanskje finne fram til det vesentlige i hans musikk.

De fleste av disse figurasjonene har en religiøs betydning som går tilbake til koralmelodier og de tilhørende tekster.

Analysemetoden passer best til å kunne identifisere alle figurene, lokalisere de i den musikalske tekst, og å klassifisere dem på bakgrunn av bruk og form.

Et element som vanskeliggjør bruken av analysemetoden her, er at det ikke finnes noen direkte kilde som beviser at Bach bevisst brukte disse symbolene i sin instrumentalmusikk. Ved å skaffe nok indirekte kilder kan analysemetoden derimot godt brukes til å stadfeste hypotesen.

I tillegg til analysemetoden vil jeg granske tilgjengelige kilder innenfor vokallitteraturen. Denne vil kunne gi informasjon om eventuell sammenheng mellom tekst og melodi, samt være en indirekte kilde til tolkning av melodiske figurer knyttet til min problemstilling. Jeg har også brukt komparativ metode for å sammenligne religiøst innhold, brukt i barokken, både i Bach's musikk og i andre kunstretninger som malekunst, litteratur, retorikk, matematikk<sup>1</sup> osv.

---

<sup>1</sup> Se om tallsymbolikk, s. 23

## **Problemstilling:**

Ut fra ovenstående vil det være naturlig å forme følgende problemformulering:

Finnes det en sammenheng mellom bruk av retoriske figurer i Bach's vokalmusikk og retoriske figurer i hans instrumentalmusikk, her representert ved WTK, preludium og fuge i C-dur, B-dur, ciss-moll, fiss-moll fra bd I og preludium og fuge i fiss-moll, a-moll og g-moll fra bd II?

Et underliggende spørsmål i denne sammenhengen vil også kunne være:

Finnes det et "bibelsk åndelig innhold" i instrumentalmusikken, basert på bruk av samme retoriske figurer, som vi finner i Bach's vokalmusikk?

Det siste spørsmålet gjelder det utøvende området. Hvordan kan man bruke kunnskap om motivisk symbolikk i Bach's tonespråk i sitt interpretasjonsarbeid?

## **Kildebruk**

I min oppgave har jeg brukt både bøker og noter. En del av mine kilder er skrevet på russisk, og er ikke oversatt til andre språk. Her nevner jeg først og fremst ei bok av R. Berchenko "På vei til å finne den tapte betydningen" om den største russiske Bach-forskeren B. Javorskij. Han var opptatt av å finne det bibelske innholdet i Bach's instrumentalmusikk. Denne forskningen foregikk på begynnelsen av 19-hundretallet. Javorskij skrev mange artikler, bl.a. om Bach's musikalske språk. Han holdt mange seminarer om Bach for studenter og lærere i flere russiske konservatorier. Alt materiale om hans seminarer ble liggende i arkiver i mange år. På grunn av den sovjetiske politikken (strid mot den religiøse plattformen i kunsten) ble arbeidet hans aldri publisert. Den boken jeg nevnte tidligere er utgitt i 2005 og er skrevet ved hjelp av arkivmateriale, notater og erindringer av studenter til B. Javorskij. Den andre boka jeg bruker er også basert på Javorskij's arkivmateriale, men skrevet av V. Nosina: "Symbolism of J.S. Bach's musical language" (1993). Når jeg snakker om symbolikk, kommer jeg inn på et område som omhandler tallsymbolikk. I den sammenheng henviser jeg til en artikkel av en russisk musikkforsker J. Petrov "Talldialektikk i WTK" (1991).



Dette emnet, om Bach's motiviske symbolikk, ble grundig utforsket av A. Schweitzer i hans bok "J.S. Bach"(1966). Om hans bok skriver jeg litt mer i kapittelet - "Historisk oversikt". Jeg har brukt en bok av E. Bodky: "The interpretation of Bach's Keyboard Works" (1960, en russisk utgave 1989) og en bok av M. Bukofzer: "Music in the Baroque Era" (1948).

Når det gjelder bruk av noter, så bruker jeg ikke primære kilder. Jeg brukte en del ulike utgaver av WTK. Dersom jeg ikke snakker spesielt om interpretasjonsproblemene, så er det irrelevant om jeg henter eksemplene mine fra urtext utgave. Her er det notebildet som er viktig for min analyse.

I tillegg bruker jeg bibelen. Da tar jeg utgangspunkt i to utgaver. Den ene finnes i papirutgave (1988) og den andre finnes på nettet.<sup>2</sup>

## **I. Barokken. Bibelsk kontekst.**

I barokken var mange profane sjangre forbundet med bibelsk tematikk. Vi snakker om poetiske sykluser, bilder (malerier) og gravyrer, instrumentale stykker av forskjellige karakter, sangbøker, kalendere osv. Hele barokkeperioden var preget av det guddommelige.

I barokken ble det populært å trykke kirkelige kalendere for hjemmebruk. Innholdet i slike kalendere ble historier og dikt om bibelske begivenheter og sannheter. I tillegg ble kalendere pyntet med bilder, malerier og gravyrer. Til å lage slike kalendere ble det brukt de beste tyske kunstneriske krefter i barokken: forfatter Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, dikterne Johann Rist og Andreas Gryphius, malerne Johann Heinrich Schenfeld, Mattias Scheits og andre.

Like stor popularitet hadde bøker med liknende innhold som kalendere. De som var med å lage bøkene var igjen dikter Johann Rist<sup>3</sup>, forfatter Johannes Scheffer og kjente malere som Johann Jakob von Sandrart og Michael Wilman.

Fra midten av 17- hundretallet begynner spredningen av sangbøker til daglig bruk. Den første utgaven var "Praxis Pietatis Melika"(1653) av Johann Crüger. Etter den kom

---

<sup>2</sup> [www.bibelen.no](http://www.bibelen.no)

<sup>3</sup> J. Rist ble kjent ved å skrive tekster til koraler. Hans tekst til koralen "O, Ewigkeit, du Donnerwort" ble brukt av Bach i hans kantater BWV 60 og BWV 20.

”Geistreiches Gesangbuch”(1704) av J.A. Freylinghausen og ”Psalmodia Sacra”(1715) av C.F. Witte.

Vi kan tolke det, slik på den tiden ble det født en ny sjanger – ”affektfull hymne” med akkompagnement. Det er kjent at Bach også deltok i arbeidet på å lage sangbøker:

In this matter Bach too was subject to the laws of this epoch. When in 1736 Schemelli, cantor at the castle of Zeitz, published through Breitkopf a large hymn-book, containing nine hundred and fifty-four numbers, he approached the famous cantor of St. Thomas's church to beg his co-operation. Bach undertook, we are told in the preface to the book, not only to revise figured basses, but to compose melodies for the hymns that lacked them. Since in the hymn-book, as in the others, the names of the composers are not given, we cannot be perfectly sure which or how many tunes are by Bach. Those, however, which we can ascribe to him with some certainty, since they cannot be traced to an earlier date, are rather sacred arias than chorales.”<sup>4</sup>

Samme type sanger kan vi finne i andre bind av Anna Magdalenes notebok (1725). Ut fra disse kildene kan vi konkludere at Bach var med på å innføre kirkelig, sakral musikk til dagligbruk.

Blant de profane sjangre som suget oppi i seg den bibelske tematikken, var litteraturen (spesielt poesi og drama), malekunst og instrumentalmusikken.

Repertoaret til skoleteatre var tradisjonelt oppsatt med stykker som omhandler bibelske episoder. Her kan jeg nevne dramaturger fra tidlig barokk som var populære i teaterlivet: Paul Rebhun og Philipp Frischlin.

Blant kjente diktere som brukte bibelsk tematikk i sine verker var Johannes Scheffer, Friedrich Klopstock, Paul Gerhardt<sup>5</sup> m fl.

Tradisjonen med å lage sykluser basert på bibelske begivenheter ble mye brukt i malekunsten. Jeg nevner her noen store malere som laget bilder og gravyrer med bibelsk tematikk, samlet i sykluser: Albrecht Dürer, Johann Schenfeld, Michael Willman, Aert de Gelder, Franz Beich. Disse malerne skapte sykluser med temaer som: Jesu liv, Jesu lidelse (korsfestelse), Marias liv, disiplenes lidelser etc.

Innen sjangren instrumentalmusikk spilte *sonata da chiesa* (”kirkelig” sonate) en viktig rolle i utviklingen av den musikalske kunsten. Den østerrikske violinist og komponist, Heinrich Ignaz Biber komponerte ”15 misterier i Maries liv” (1675) for violin og bass. Den første utgaven hadde tillegg av bibelske tekster og gravyrer som omhandlet det musikalske

---

<sup>4</sup> A. Schweitzer: *J.S. Bach*, s. 22

<sup>5</sup> Paul Gerhardt skrev tekst til koral ”O Haup voll Blut und Wunden” som ble brukt av Bach i Matteus-pasjonen.

innholdet. Den andre komponisten Johann Kunau skrev 6 sonater for klaver med bibelsk handling. Hver sonate har sitt navn, og i noen sonater kan man finne koralsitater. De samme koralsitatene blir senere brukt av Bach i hans musikk.<sup>6</sup>

I barokken var henvisningen til bibelske begivenheter og bruk av koralmelodier i instrumentalmusikken ikke et nytt fenomen. Det vil si at Bach's WTK er basert på daværende tradisjon.

Videre vil jeg trekke fram følgende viktige punkter når det gjelder vitenskapelig argumentasjon i forhold til kontekster i barokken:

1. I barokken var mange profane sjangre: malekunst, teater, litteratur, instrumentalmusikk forbundet med bibelsk tematikk. Dermed er det nærliggende å stadfeste at det eksisterer en sammenheng mellom Bach's WTK og et religiøst innhold, ut fra de eksisterende tradisjoner i tiden.
2. De fleste preludier og fuger i WTK er basert på protestantiske koralmelodier, godt kjent i Tyskland på 16- og 17-hundretallet. Koralen, med den korresponderende religiøse betydning, var kjent for alle i vest-europeisk musikkliv.
3. For bedre å forstå Bach's klaversykluser, må man studere nærmere de musikalsk-retoriske symboler som ble brukt i barokken.
4. WTK har en rekke likhetstrekk med andre av Bach's verker, spesielt med kantater, pasjoner, messer, koralpreludier og orgelpreludier. Ved å finne direkte sitater (der Bach siterer koralmelodier, fragmenter av dem, eller bearbeider koralmotiver) og indirekte sitater (her mener jeg sitater som kan knyttes sammen ved hjelp av assosiasjoner ut fra felles åndelig innhold), og synonymbruk av melodiske strukturer, kan vi belyse innholdet i instrumentalmusikken.
5. Preludiene og fugene kan samles og deles i grupper, som korresponderer med de viktigste bibelske begivenheter.

---

<sup>6</sup> I den første sonate av Kunau finnes koralmelodien "Aus tiefer Not schrei` ich zu dir", som er i Bach's kantate BWV 38; BWV-686, 687 –for orgel. I den fjerde sonaten finnes koralmelodien "Ach Herr, mich armen Sünder", som er i Bach's kantate BWV 135.

## II. Symbolikk

### *1) Historisk oversikt*

Temaet om symbolikk i Bach's musikk har vært utforsket av mange. A. Schweitzer var den som først rettet oppmerksomhet mot dette området i sin doktrine om at det eksisterer en musikalsk-symbolisk "ordbok" for Bach's "poetiske" språk. Hans bok ble publisert i 1911 og ble oppfattet som Bach's musikalske bibel. I boka beskriver Schweitzer musikalske figurer som har "absolutt" betydning :

"the motives of joy, grief, of beatific peace, "step"motives" osv. Som sagt, interessen var vekket, og denne retningen som fokuserte på oppfatningen av Bach's musikalske språk, begynte å utvikle seg.

Neste musikkforsker som arbeidet videre med dette temaet var A. Pirro, med avhandlingen "L' Esthetique de J.S. Bach" (Paris, 1907). Hans poeng var at det symbolske språket via musikalske figurer eksisterte lenge før Bach og ble brukt av en rekke komponister.

Blant etterfølgerne innen samme forskningsområde var A. Schering. Han skrev mange artikler som ble samlet etter hans død og utgitt i en bok "Das Symbol in der Musik" (1941). Han understreker at forskning på motivsymbolikk må videreføres og fordypes, og ikke minst foreslår han at symbollære skal være en del av musikkteorien. Hans bok vakte stor oppmerksomhet og skapte en del polemikk.

Schering klarte å bevise at Bach's musikk i vesentlig grad har et symbolsk innhold. For å demonstrere sitt poeng brukte han eksempel fra kantate 77, "Du sollst Gott Deinen Herrn lieben". I begynnelsen av det første koret oppstår samtidig syv forskjellige symboler.<sup>7</sup>

I sin bok snakker han mye om barokkens tenkemåte. På denne tiden var det ikke vanlig å snakke om genialitet, dype følelser, eller originalitet i eget kunstspråk.

Genialitetens kjerne besto i å finne analogier og assosiasjoner til ting, fenomener eller gjenstander. Ifølge Schering hadde Bach uuttømmelig evne til å skape musikalske

---

<sup>7</sup> «Bach-Gesellschaft», B. XVIII, s.235. ; analyse av symbolikken i kantate 77 er her: Schering A. , « Das symbol in der Musik» s.39.

symboler. Denne evnen er umulig å lære seg, det er en Guds gave. Bach forsto det sentrale i denne problematikken, han kunne føle de skjulte og mystikkpregede sammenhengene og klarte å uttrykke forståelsen for dette gjennom sin bruk av musikalske symboler. Schering mener at Bach anså denne evnen som en gave fra Gud og lagde sin musikk til Hans ære: ”Jesu juva! Soli Deo gloria”.

Ph. Spitta betrakter Bach’s musikk fra en annen synsvinkel. Ifølge E. Bodky<sup>8</sup>, mener Spitta at musikken til Bach er ”abstrakt” og at den har ingenting med symbolikk å gjøre.

M. Bukofzer uttrykker seg også kritisk til A.Schweitzer’s metode:

”It must be strongly emphasized that the musical figures were in themselves necessarily ambiguous, and took on a definite meaning only in a musical context and by means of a text or title. Since they did not „express“ but merely „presented“ or „signified“ the affection, musically identical figures lent themselves to numerous and often highly divergent meanings. It is therefore misleading to isolate certain figures and classify them in a system of absolute meanings as motives of joy, steps, beatitude, and so forth. Nor should these procedures be misrepresented as emotional program music or as the psychological expression of feelings. The affections were non-psychological, static attitudes and were therefore peculiarly fitted for musical representation. Not by any means does the presence of metaphorical figures distinguish the music of Bach from the other baroque composers, nor does it make any music automatically good. It is the masterly and highly refined integration of musical structure and metaphorical meaning that bestows on Bach’s music its unique intensity.<sup>9</sup>

Jeg er delvis enig med Bukofzer. Det som jeg prøver å trekke fram i min oppgave, er at musikalsk-retoriske figurer kan fylles opp med emosjonelt program og de kan uttrykke følelser og føre til en estetisk opplevelse, i motsetning til de statiske, uemosjonelle, ”døde” affect-figurer hos Bukofzer.

---

<sup>8</sup> Erwin Bodky: *The interpretation of Bach’s Keyboard Works*, 1976

<sup>9</sup> Manfred F. Bukofzer: *Music in the baroque era*, s 389

## 2) Røtter til Bach's musikalsk språk. Koral-sitater.

A.Schweitzer sier i sin bok: "Bach /.../ makes the chorale the foundation of his work; /.../his music at the same time reproduces the tekst".<sup>10</sup>

Ifølge B.Javorskij har påvirkningen fra koral-melodier ytret seg i to retninger.

Den første vil være direkte koralsitater, hentet fra koralbøker.

Den andre er innflytelse fra Bach's egne arrangementer av koralmelodier i oratorier, pasjoner, kantater osv. Bach brukte enten sine bearbejdede koralfragmenter åpenbart, eller han gjorde det skjult, ved bruk av allusjoner eller reminisenser.

I WTK brukte Bach som regel koraler og deres fragmenter som tilhører den lutherske gudstjenesten (analogier til de protestantiske Gloria , Credo, Sanctus, Magnificat, Da Pacem og koraler som "Vater unser", "Ein's feste Burg ist unser Gott", "Christ lag in Todesbanden").

Koralsitater i Bach's preludier og fuger kan, betinget, deles i to grupper.

Den første gruppen består av koraler som finnes i WTK - uten endringer, og hvor han til og med beholder samme toneart. Det er viktig å poengtere at tonearten i dette tilfelle kan bli oppfattet som en ekstra semantisk karakteristikk av koralene. I noen tilfeller er det mulig å plassere teksten fra koralen i åpningen av enkelte preludier eller fuger for bedre å forstå det åndelige innholdet, eller finne den riktig atmosfæren, og ikke minst bestemme seg for en tilsvarende artikulasjon.

Den andre gruppen inneholder modifiserte varianter (utgaver) av koralmelodier. Som regel blir disse melodiene utsmykket med gjennomgangstoner og dreietoner, men det er mulig å gjenkjenne koralmelodiene, og evt. fragmenter av dem.

Det er to koraler vi oftest treffer i WTK : "Allen Gott in der Höh` sei Ehr`" (analogi til den katolske hymnen "Gloria"), og "Aus tiefer Not schrei` ich zu dir" (som har sine røtter i salme nr.129, en protestantsk variant av den katolske salmen "De Profundis").

Når vi undersøker koralsitater i WTK , må vi ta hensyn til disse to omstendigheter :  
1. I barokken eksisterte det betydelig flere koraler enn vi har i dag. I den moderne kirken brukes det i praksis ca. 800 koraler, men ut fra Bach's nedtegnelser vet vi at han hadde en åtte-binds koralbok som inneholdt 5000 koraler :

" We know from the inventory that has been preserved that the eight volumes of the Leipzig hymn-book were in the possession of Bach. What became of the

<sup>10</sup> A. Schweitzer: *J.S.Bach*, 1966, s 2

volumes, the leaves of which he must so often turned over, is not known.”<sup>11</sup>

2. Koralttekster og koralmelodier var i mange tilfeller tilpasset hverandre. Mange koraleksemples stammer fra latinske og greske salmer som var oversatt til tysk, med rytmiske og strukturmessige modifiseringer. I tillegg var det en historisk grunn : Tyskland var territorielt oppstykket, noe som førte til at det eksisterte mange forskjellige varianter av koraler i forskjellige kirker. Enten var det en melodi med flere tilhørende tekster, eller en tekst som hadde flere melodiske versjoner.

Det er interessant å se litt på hvordan folk på Bach's tid opplevde musikk som inneholdt koralmelodier. På den tiden ble musikken ikke oppfattet emosjonelt, som nå, men det var vanlige, dagligdagse melodier som folk kunne utenat . Koralen med den korresponderende religiøse betydning var kjent for alle. Slik kunne utøvere og tilhørere lett verdsette sammenhengen mellom koralene og de spesifikke bibelske begivenheter, så vel som mellom kirkelige høytidsdager og ritualene som hver koral var knyttet til.

### **3) *Musikalske symboler/ musikalsk-retoriske figurer.***

Fra 16-hundretallet begynner retorikken å påvirke musikken. Denne tendensen oppstår i forbindelse med økende oppmerksomhet rettet mot de kommunikasjonsmessige mulighetene i musikken: bestrebelses på å maksimalisere påvirkningen på tilhøreren for å vekke bestemte følelser, tanker og affekter.

Musikken ble mer og mer preget av affektlæren, „*musica reservata*“. Komponistene strevde etter å finne musikalsk uttrykk for affekter eller sjelstilstander som raseri, opphisselse, stolthet, heltemot, stille betraktning, forundring eller mystisk eksaltasjon. Musikken skulle ikke først og fremst uttrykke komponistens egne følelser, men bare representere en bestemt affekt.

I uttrykkssammenheng spiller barokkens figurlære en viss rolle:

„The doctrine of affections was based on the ancient analogy between music and rhetorics and elaborated it by figures in a peculiar manner. The innovation of the recitative especially gave the theorists ample occasion to observe the parallelism between music and speech, and theorists of the monodi, especially Doni, began to evolve concrete musical figures for such „figures of speech“ as question, affirmation, emphatic repetition, and others. Towards the middle of the century Bernhard could already state that „because of the multitude of figures music

---

<sup>11</sup> A. Schweitzer: *J.S.Bach*, 1966, s 13

nowadays has risen to such height that it may well be likened to a *rhetorica*.”  
 Mattheson also held forth that music was a form of „sound speech.“ According to him the two outstanding *loci topici* were the *locus notationis* and the *locus descriptionis*, designated respectively as „the richest“ and „the most essential“ vehicles of invention and composition. The first *locus* dealt with such abstract musical figures as imitation, inversion, repetition, and other means of musical organization. They are particularly arresting because they demonstrate how intimately the doctrine of affections and figures was bound up with the technical aspects of the musical craft. The *locus descriptionis* depicted extra-musical ideas by means of metaphorical and allegorical figures and similes which, according to baroque thinking, were as essential to music as they were to the emblems, in which pictorial and figurative meaning were inseparable.“<sup>12</sup>

Egenskaper knyttet til musikalske figurer er mest åpenbare i vokalmusikken. Det er mye lettere å forstå det musikalske innholdet - definere affekt - ved hjelp av tekst. Derfor var det i instrumentalmusikken svært viktig for barokkens komponister å kunne lage uttrykksfulle musikalske figurer som kunne betraktes på samme måte som i vokalmusikken.

La oss se litt nærmere på figurbruk i Bach's tonespråk:

1. Figurer som beskriver bevegelse eller retning: oppadgående –*anabasis*, nedadgående – *catabasis* (trinnvise bevegelser), rotasjonsfigur – *circulatio*, raske opp- eller nedadgående skala- passasjer - *tirata* osv.
2. Figurer som etterlikner språklige intonasjoner : spørsmål – *interrogatio* (oppadgående sekundintervall), utrop – *exclamatio* (oppadgående sekstintervall)
3. Figurer som etterligner affekter : sukk – *suspiratio* (*parvis nedadgående sekunder*), lidelse – *passus duriusculus* (en kromatisk bevegelse)

Visse kombinasjoner av lyd er også synonyme med bestemte semantiske betydninger. De er egnet til å uttrykke åndelige impulser, affekter eller ideer.

*Anabasis*, oppadgående bevegelser/ linjer er forbundet med symbolet på Oppstandelsen, Kristi himmelfart.

*Catabasis* uttrykker sorg, tilnærmelse til dødsriket, begravelse. Dersom slike motiver er forbundet parvis, symboliserer de sukk og sorg.

---

<sup>12</sup> Manfred F. Bukofzer: *Music in the baroque era*, s 388



*Circulatio* beskriver Kristi lidelses beger.

*Tirata* (figur som ”pil”) symboliserer pisking.

*Passus duriusculus* innenfor et kvartintervall symboliserer sorg og lidelse.

.

Pauser i alle stemmer – *aposiopesis*, - beskriver død; pauser som skjærer gjennom melodien – *tnesis* - uttrykker frykt og redsel.

Av alle musikalske figurer Bach bruker, er det en figur som er veldig lett å identifisere; symbolet på korset.

Symbolet på korset er overalt i Bach’s verker brukt synonymt med Kristi lidelse . Dette symbolet består av fire noter som anvendes i forskjellige posisjoner. Dersom vi forbinder den første noten med den tredje, og den andre med den fjerde, da danner disse formen til et kors – ”X”.

Etternavnet Bach tilsvare notene – B, A, C, H, som også danner kors-symbolet. Dette fant Bach selv som et forbausende sammentreff.

Dette symbolet er flertydig på grunn av kombinasjonen av flere lydbilde-nivåer:

- 1) forminskede intervaller som er veldig anspente og intense ;
- 2) kromatiske bevegelser, såkalte sukk-motiver.

Noen ganger kan motivet bestå av diatoniske intervaller (uten kromatikk ), men grafisk sett symboliserer det likevel et kors. Grafisk symbolikk (”utseende”) er tett knyttet til emosjonelt uttrykk.

Kors-symbolet kan ha forskjellig ”utseende”, dvs at intervallbruk inne i figuren kan variere, og selve figuren kan være i omvendning..

Symbolet på et kors kan vi lett se i Matteus-pasjonen nr.54 og nr.59 hvor koret synger ”Korsfest Ham!”:

Two musical staves showing vocal parts for Tenor (T.) and Bass (B.). The top staff is in G major and the bottom staff is in F major. Both staves show the lyrics "Laß ihn kreu..." with a melodic line that features a specific intervallic pattern.

I h-moll-messen, "Kyrie eleison"-satsen, finner vi kors-motivet i en tett intervallisk variant, i omvendning:

A single musical staff in F major showing the lyrics "Ky - ri - e e - lei - son" with a melodic line that features a specific intervallic pattern.

I en omvendt variant finner vi kors-symbolet også i koralpreludiet "Christ lag in Todesbanden", 6, 15 –WBV 718 :

A musical score for a keyboard instrument (piano) showing a prelude in F major with a specific intervallic pattern.

Bach brukte også dette motivet til å beskrive musikalsk ordet "Kreuz" ("kors")<sup>13</sup>

Den andre figuren jeg vil snakke om, er *circulatio* (rotasjon), symbolet på Jesu lidelsesbeger (jfr Eukaristi). Det er en flytende, sammenflettende bevegelse av små noterverdier som vanligvis sekvenseres. Dette temaet har flere betydninger: avskjed, fredfylthet, medlidenhet, beroligelse.

Her er noen eksempler på dette symbolet:

1. *Duett* for sopran og alt "So ist mein Jesus nun gefangen", nr.33:

<sup>13</sup> Mer om dette kan man lese her: <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/pubs/circ/circulatio.html>

V-ni I. II

*un poco P*

2. Resitativ N57 og arie nr.58, "Aus Liebe":

Ob. da caccia I. II

3. Arie "Benedictus", nr.22, fra h-moll-messen:

Den tredje figuren jeg vil nevne er symbol på Oppstandelsen. Den består av trinnvis oppadgående motiver (hvert motiv er begrenset av et ters-intervall) som sekvenseres. Dette symbolet er en av flere varianter av den retoriske figuren – *anabasis*. Dette symbolet finnes over alt i Bach's produksjon, og jeg vil ta frem noen eksempler.

1. Matteus-pasjonen , i koret fra nr.76, med følgende ord " Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen" ( "Jeg oppstår på den tredje dag"):

S. Ich will nach drei - en Ta -

A. Ich will nach drei-en Ta - gen wie-der auf - er - ste - hen

T. Ich will nach drei-en Ta - gen wie-der auf - er - ste - hen, nach drei - en Ta -

B. Ich will nach drei-en Ta - gen wie-der auf - er - ste - hen, ich will nach drei-en

2. Matteus-pasjonen, i resitativ fra nr.17, hvor Jesus under Nattverden, i samtale med disiplene sine, forutsier sin oppstandelse :”Bis an der Tag, da ich`s neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich” ( ”Jeg sier dere: Fra nå av skal jeg ikke drikke av denne vintreets frukt før den dagen jeg drikker den ny sammen med dere i min Fars rike.” , Matteus ` evangelium 26, 29 ). Her sekvenseres motivet tre ganger (se i kapittel om bibelsk tallsymbolikk, s. 23) :

Jesus

bis an den Tag, da ich`s neu trin - ken wer - de mit euch in meines Va - ters Reich

3. H-moll-messen, i kor ”Confiteor” fra nr.19 , med følgende ord ”Et expecto resurrectionem mortuorum” ( ”Og forventer oppstandelsen fra de døde”), her består selve motivet av fire noter:

A. re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o -

En annen variant av figuren – *anabasis*, som symboliserer Jesu oppstandelse , kan vi finne i den protestantiske hymnen ”Gen Himmel aufgefahen ist”, hvor denne retoriske figuren er basert på en oppadgående skala:

Gen Him - mel auf - ge - fah - ren ist

Symbolet på Oppstandelsen brukt i omvending, dvs. nedadgående, er en variant av den retoriske figuren – *katabasis*, og symboliserer død.

Røttene til dette nedadgående motivet ligger i flere koraler som har tekster om Jesu korsfestelse, lidelse, død og evige liv : ”Christus, der uns selig macht”, ”Jesu Kreuz, Leiden und Pein” , ”Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt” (se noteeksempel bak <sup>1</sup>)

”Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt”:

Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt, hilf mir in meinem Leiden;  
 ruf ich dich an, ver - sag mir's nicht: Wenn sich mein Seel will schei - den, so  
 nimm sie, Herr, in dei - ne Händ; ist al - les gut, wenn gut das End.

Motivet på døden finnes i duetten for alt og bass, nr.3, fra kantate BWV 106: ”Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit”, med følgende tekst som sies av Jesus til en av forbryterne som ble korsfestet sammen med han: ”Heute wirst du mit mir im Paradies”, -  
 «Sannelig, jeg sier deg: i dag skal du være med meg i Paradis.» (Lukas evangelium 23,43):

Basso  
 Heu - te, heu - te wirst du mit mir, heu - te, heu - te wirst du mit mir, mit mir

Bach bruker dette symbolet på døden i mange av sine verker for orgel.<sup>14</sup> Jeg nevner her et eksempel, en koral omskrevet for orgel, ”Christ lag in Todesbanden” VI, 15 – BWV 718:

<sup>14</sup> Koral-preludier for orgel: ”Da Jesus an dem Kreuze stund` ” (”Da Jesus hang på korset”), V, 9 – BWV 621, ”Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf” (” Gud, åp himmelen” ) V, 24 – BWV 617, ”Mit Fried` und Freud` ich fahr` dahin” , V, 41 – BWV 616



Til slutt vil jeg nevne noen figurer som brukes til analyse av preludier og fuger i kap. III. Det er symbolet på nedstigningen i graven, tilnærming til døden, hvor melodien består av flere nedadgående ”sukk” - motiver. (se s.48, fiss-moll, bd I)

Schweitzer kaller dette motivet ”exhaustion and weakness” :

” A weary, dragging walk is depicted in the kantata *Ich steh mit einem Fuss im Grabe* (nr. 156), where Bach lays the earthly pilgrim in the grave, at the end of his pilgrimage, in this fashion:”<sup>15</sup>



Bodky beskriver dette motivet som ”tåredråper” (dråper av tårer).<sup>16</sup>

En nedadgående kromatisk bevegelse, den retoriske figuren – *passus duriusculus*, er symbol på Kristi lidelse. Dette symbolet finner vi i h-moll-messen, i kor, nr.16, ”Crucifixus”:



Nedadgående septim-, none-, og andre dissonerende intervall-sprang uttrykker svakhet

<sup>15</sup> A. Schweitzer: *J.S. Bach*, s 92 (bd II)

<sup>16</sup> E. Bodky: *The interpretation of Bach's Keyboard Works*, s 228

og venting på døden, Disse symbolene finnes i :

1. kantate "Aus tiefer Non schrei` ich zu dir", BWV 38, hvor ordene "schwach" og "schwachheit" illustreres musikalsk ved hjelp av retoriske figurer :

Soprano

Ach! Daß mein Glau - be noch so schwach

Soprano

scheint, eh dei - ne Schwach - heit es

2. kantate, BWV 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort", i resitativ, nr.2, hvor det sies om dødsangst ( "Die Todes angst, der letzte Schmerz"):

Die Furcht (Alto)

Die To - des - angst, der letz - te Schmerz

3. den samme kantaten, i resitativ nr.3 og 4 , med følgende ord "Grab" (grav) ,"Der Tod" (død) og "ich /.../ sterbe" ( "jeg dør"):

Die Furcht (Alto)

off - ne Grab

Die Furcht (Alto)

Der Tod



I denne oversikten har jeg prøvd å vise noen av de musikalsk-retoriske figurer. I barokkens estetikk var den musikalske retorikken en viktig del av kunsten. Alle motiver og figurer hadde betydning. Mens komponisten i den klassiske epoken presenterte sine tematiske ideer over en lengre periode (f. Eks. 8 eller 16 takter, eller mer), var det ikke slik i barokken. I en fuge samles kjerneideen i selve temaet (som kunne bestå bare av et motiv), og ut fra denne kvintessensen skjer den motiviske utviklingen videre. Dermed er det viktig å snakke om en annen type tenkning: et svært lite motiv kan ha enorm betydning.

A. Schweitzer uttrykker følgende:<sup>17</sup>

"The understanding of Bach's musical language is also valuable for the interpretation of the purely instrumental works. Many pieces in the *Well-tempered Clavichord*, in the violin sonatas, or in the Brandenburg concertos speak quite definitely to us, as it were, when the meaning of their themes is explained by the text that accompanies similar themes in the cantatas."

#### **4) Tallsymbolikk**

Bruk av koder og tallsymbolikk i Bach's musikalske språk er et svært komplisert område. Det er gjort en del forskning omkring dette av F. Smend, W. Werker, H. Kellner og J. Petrov. Den russiske granskeren legger merke til at Bach beskriver sakrale tall med tilsvarende intervaller og tonerekker som i sin rekke uttrykker de viktigste bibelske begrepene.

Tradisjonen om å gi forskjellige symbolske betydninger til bestemte tall, stammer fra antikken. Denne tradisjonen ble brukt i alle kunstretninger.

Her vil jeg beskrive kort de viktigste tallene i forbindelse med kristen numerologi. En måte å telle på er å summere flersifrede tall til ensifret tall, for eks.,  $444=12=3$  (i

<sup>17</sup> A. Schweitzer: *J.S. Bach*, s 52 (bd II)



matematikken brukes denne regelen med benevnelsen ”modul-9”)

En annen tradisjon er basert på tallalfabet der hver bokstav i det latinske alfabetet ble erstattet med et tall. (A=1, B=2, C=3 osv). Ifølge denne metoden får Kristi navn 4 forskjellige tall: *I. CHR* -37, *IESUS* -70, *CHRISTE* -79, *CHRIST* -112.

Ifølge Schweitzer inneholder Bach’s manuskripter disse monogrammene : *SDG* (Soli Deo Gloria) - tall 29; *I.I* ( Iesu Iuva) – tall 18.

Bach visste selvfølgelig om sitt tall : 14 (*BACH*), og *I.S. BACH* – 41 ( inversjon av 14).

Hvis man skriver fullt navn og etternavn , så blir dette tallet 158 , hvor  $1+5+8= 14!$

Monogrammet *I.S.B-* 29 får samme tall som *SDG* (Soli Deo Gloria).

Kristen numerologilære overtok en rekke symbolske tall fra bysantinske grekere:

Tallet 1 – er symbol på Gud, skaperen.

Tallet 2 – er symbol på antitese, motsetning, i vårt tilfelle, dualis, den tosidige Kristi natur: den guddommelige og den menneskelige.

Tallet 3 –er symbol på treenigheten, Kristi oppstandelse. Sammen med tall 1 symboliserer det ideen om treenighet (13, 31, 131) –*TRI-UNITAS*.

Tallet 6 symboliserer seks dager av Guds skapervirksomhet, det perfekte tallet (  $2 \times 3$ ).

Tallet 6 har sin grafiske tvilling – 9, som symboliserer en universets harmoni ( treklangen har dette tallet i seg selv  $1+3+5=9$ ). I kristen tradisjon forbindes dette tallet med symbolet på forutbestemmelse ( predestinasjon).

Tallene 3, 6, 9 brukes ofte i sammenheng. I Markus evangelium 15, 25 og 33 står det at Jesus ble korsfestet i den tredje time, og ”Da den sjette time kom, falt det et mørke over hele landet helt til den niende time.”

Tallet 8 symboliserer død. Grafisk sett oppfattes dette tallet som en vridd sirkel , som er et matematisk tegn på uendelighet.

Tallet 7 – er symbol på syv gaver fra Guds Hellige Ånd, - tro, og det symboliserer også kirken.

Formelen  $4+3=7$  er til stede i alle Bach’s fuger som omhandler Kristi lidelse. Tallet 7 er det mest sakrale tall.

Jeg vil gjerne vise et eksempel på hvordan tallsymbolikk brukes i analyse av fuge fismoll, bd I.

Fugen er 4-stemmig, og i løpet av hele stykket er det kun enten 4- eller 3-stemmig tekstur. Toneartene som er brukt i fugen er fismoll (3 #) og cismoll (4 #), og den har ikke modulasjoner. Den metriske pulsen i takten er  $\frac{3}{4}$ . Temaet består av elementer som trekord

(3 toner) og tetrakord (4 toner) og spilles på 3 hvite og 4 svarte tangenter. Temaet i første presentasjonen går over 3 takter, det andre 4 (til det kommer tema i bassen), altså blir takt-tall-strukturen, hvor hvert neste tema er presentert 3+4. Eksposisjonen (for modulasjonen i dominanten kommer) tar 34 halvtakter. I manuskriptet står det 7 pauser som omslutter temaet ( 3 pauser på den øverste linjen, og 4 – på den nederste). *Keystroke* ( antall trykk på tangenter) er 808 (=7) osv.

Petrov finner i sin bok om tallsymbolikk matematiske tall som har tilsvarende abbreviatur og til og med binder de sammen og finner skjulte religiøse fraser og navn på verker, tid og steder hvor musikken ble skrevet.

Til slutt vil jeg nevne de sakrale tallene 777 – kors, 144 –Golgata, 444 – Eukaristi (Nattverden), Interessant nok at tallet  $444 = 37 (I.CHR.) \times 12$  (kromatisk skala).

### **III. Assosiasjoner til bibelske begivenheter i forbindelse med tolkning av noen preludier og fuger fra WTK**

#### **Preludium og fuge, C-dur, bd I**

Ved å høre Preludium og fuge, C-dur, bd I, får vi en rekke assosiasjoner knyttet til bibelteksten Marias budskapsdag fra Lukas Evangelium:1, 26-38

Engelen Gabriel ble sendt av Gud til jomfru Maria for å bringe budskapet om at hun skulle føde Guds Sønn, Jesus.

Preludiets klangbilde skaper assosiasjoner om "engelens lys, klarhet, håp". Måten preludiet er skrevet på minner om lutt-tekstur (se noteeksempel<sup>ii</sup>) Det finnes mange malerier med religiøst innhold hvor man kan se engler med musikkinstrumenter i hendene, bl a lutt. Notebildet er differensiert og består av tre nivåer: bass-, mellomstemme og arpeggio-figuren (sopran som fremstår som brutte akkorder)

Denne trefoldige strukturen kan betegnes symbolsk med følgende rekke: jord – menneske - himmel, hvor bass representerer jord, mellomstemme - mennesket, og arpeggio-figuren framstiller englevingebevegelser, som i en eterisk, overjordisk sfære.

Det er viktig å høre og ikke minst klare å differensiere tonedannelse i forhold til de tre

nivåene, hvor hvert lag skal ha sin timbre (klangfarge).

I dette tilfellet spiller mellomstemmen en viktig rolle med ansvar for å gi en bestemt rytmisk puls til hele stykket.

Det anbefales å understrekke de melodiske toppene i den andre og den fjerde taktdelen med en liten aksent, for å få frem en uavhengig melodisk topp-stemme. For å uttrykke den opphissede skjelving hos Maria, brukes det et lite crescendo til de melodiske toppene .

W.Werker og H.Keller mener at temaet i fugen allerede er til stede, men chiffret i teksturen og består av de nevnte melodiske toppene. <sup>18</sup>

Resitativet på slutten av preludiet kan tolkes som "ordet fra Herren" eller "budskap".

Dette preludiet har også likheter med musikken fra preludiet i Ciss-dur, bd II:

## Fuge

Temaet i denne fugen (se noteeksempelet <sup>iii</sup>) kan illustrere et dikt fra Lukas Evangelium 1, 38 :

*"Da sa Maria: «Se, jeg er en tjener for Herren. La det skje med meg som du har sagt."*

Kilden til dette temaet kan finnes i den første strofen av koralen, "Was Gott tut, das ist wohlgetan", og den tredje strofen, "Er ist mein Gott, der in der Not..." :

<sup>18</sup> W. Werker: *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und fugen des Wohl. Klaviers von J.S. Bach*, s 4  
H. Keller: *Das Wohltemperierte Klavier von J.S. Bach* 2. Auflage. Kassel-Basel-London, 1981. S.41.

«Was Gott tut, das ist wohlgetan»

Was Gott tut, das ist wohlge-tan, es bleibt ge-recht sein  
wie er fängt sei-ne Sa-chen an, will ich ihm hal-ten  
Wil-le; Er ist mein Gott, der in der Not  
stil-le.

Temaet ligner også på "Der Lobgesang der Maria", koral (Das Magnifikat):

Antiphon

Christus, unsern Heiland, ewigen Gott, Marien  
Sohn, preisen wir in Ewigkeit. Amen.

Det samme temaet kan vi finne i begynnelsen i kantate BWV 77 "Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzen Herzen":

102

V-ni I  
V-ni II  
V-le, B. c.

Jeg vil henvise til flere eksempler hvor dette temaet kan gjenkjennes på grunn av den musikalske likheten:

1) - i fugen for orgel, "Magnifikat" fra koral "Mein Seel, o Herr, muss loben dich" VII, 41- BWV 733:



2) - i koralen for orgel "Allein Gott in der Höh´sei Ehr" VI, 5 –BWV 675:



3) – i andre delen i preludiet , Ciss-dur :



4) – i fugen for orgel, C-dur, 1 –BWV 545:



5) –i invensjon, C-dur, BWV 772: <sup>19</sup>



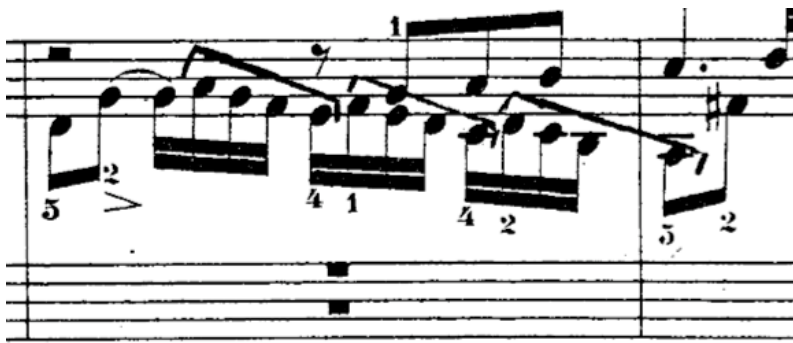
<sup>19</sup> Disse to siste eksemplene i forbindelse med likheter med temaet i fuge, C-dur, ble oppdaget av H. Keller, i sin bok *Die Klavierwerke Bach's*, s 134 og i *Das Wohltemperierte Klavier von J.S. Bach*, 2. Auflage, s 42

Det stigende tetrakordet ( anabasis-figuren) representerer Kristi sjel ( forståelse av Guds vilje).

Det stigende kvartintervallet har vært brukt lenge for å representere mot, støtte, fasthet. I mange koraler og kantater brukes motiver med et kvartintervall hvor korresponderende tekst har nøkkelord som representerer Guds vilje, håp, trygghet, fast tro.

Et nedadgående motiv som består av tre grupper med fire sekstendelsnoter, representerer Eukaristi (Nattverden).

Ut fra kristen tallsymbolikk (nattverd-sakramentene – 444), her i fugen, C-dur, er dette motivet representert i andre takt:



Kristendommen hadde hatt en tradisjon med tallsymbolikk hvor hellige navn, begreper og ord hadde sine talluttrykk. Alle alfabetiske bokstaver hadde sine respektive tall, f.eks. A-4, B-2, C-3 etc.

Paulus' første brev til korinterne 10,16, inneholder sakrale uttrykk om "Kristi blod og Kristi legeme" (eukaristi). Ved å summere alle de greske bokstavene i dette ordet får man det sakrale tall 444.

Til sammen illustrerer temaet i C-dur fugen følgende ideer:

1. Forståelse av Guds vilje
2. Fast tro
3. Nattverd ( sakrament, eukaristi)

Disse ideene er hos Bach smeltet sammen til ett tema. Dette bearbeides gjennom forskjellige tonearter uten noe mellomspill. Dette viser at fugen ble skrevet i veldig streng

form for å beholde konsentrasjon om den opphøyde ideen om forståelse av Guds vilje. Slutten av fugen har en oppadgående skala, som kan sammenlignes med en retorisk figur, anabasis, og den kan knyttes til Lukas Evangelium (1, 38) "...og engelen forlot henne". B.Javorskij skriver: "Engelen forsvinner idet den snur seg mot Maria to ganger":



Jeg vil utdype betraktninger om symbolet "forståelse av Guds vilje".

Dette symbolet finnes i invensjon i C-dur, som åpner samlingen med invensjoner og symfoniaer:

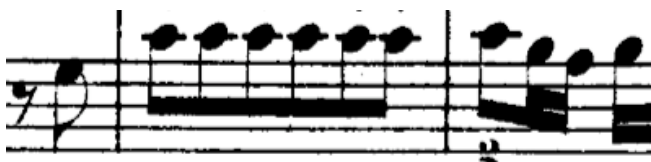


Kvartspranget med den lille sekund-dreibevegelsen er symbol på predestinasjon (guddommelig forutbestemmelse av menneskets skjebne; her: Jesu skjebne)

Dette symbolet finnes i alle Bachs sykluser som handler om Kristi lidelse.

I fuge , g-moll, bd II, beskrives hvordan Jesus ble pisket og korsfestet på Golgata.

Følgende motiv uttrykker raseri:



Dette motivet er også tilstede i fuge, ciss-moll, bd I, hvor tredje tema er basert på symbolet " La viljen din skje":



Denne fugen handler om Kristi bønn i Getsemane ( Markus Evangelium 14,36):

"Han sa: «Abba, Far! Alt er mulig for deg. Ta dette begeret fra meg! Men ikke som jeg vil, bare som du vil."

## Preludium og fuge, B-dur, bd I

Denne syklusen er basert på Lukas evangelium , 2,8-15 for preludiet, og 2,15-20 for fugen:

” 8 Det var noen gjeterne der i nærheten som var ute på markene og holdt nattevakt over flokken sin. Med ett sto en Herrens engel foran dem, og Herrens herlighet lyste om dem. De ble overveldet av redsel. Men engelen sa til dem: «Frykt ikke! Se, jeg forkynner dere en stor glede, en glede for hele folket: I dag er det født dere en frelser i Davids by; han er Messias, Herren. Og dette skal dere ha til tegn: Dere skal finne et barn som er svøpt og ligger i en krybbe.» Med ett var engelen omgitt av en himmelsk hærske, som lovpriste Gud og sang: «Ære være Gud i det høyeste, og fred på jorden blant mennesker som Gud har glede i!»

15 Da englene hadde forlatt dem og vendt tilbake til himmelen, sa gjeterne til hverandre: «La oss gå inn til Betlehem for å se dette som har hendt, og som Herren har kunngjort for oss.» Og de skyndte seg av sted og fant Maria og Josef og det lille barnet som lå i krybben. Da de fikk se ham, fortalte de alt som var blitt sagt dem om dette barnet. Alle som hørte på, undret seg over det gjeterne fortalte. Men Maria tok vare på alt som ble sagt, og grunnet på det i sitt hjerte. Gjeterne dro tilbake. De lovet og priste Gud for alt de hadde hørt og sett; alt var slik som det var sagt dem.”

Denne hendelsen har vært brukt som motiv i barokkens malerkunst. Det var en tradisjon å fremstille et barn liggende i krybben midt på bildet. Oppe i høyre hjørne, eller midt på, plasseres et kor med syngende engler som holder et banner med innskriften "Gloria in



exelsis Deo". Mellom himmelen, med kor, - og jorda, svever engler med musikkinstrumenter i hendene ( i tysk malekunst var det fiolin og lutt, mens i italiensk malerkunst ble det brukt blåseinstrumenter, som f. eks fløyte ). Og i tillegg nærmer hyrdene seg stallen hvor barnet ligger. (vedlegg <sup>iv</sup> )

Både preludiet og fugen beretter om denne episoden . Men musikk som kunst har mulighet til å gjenspeile denne historien i tid og rom. Som eksempel kan vi ta en engels flukt: oppover, nedover - fra jorden til himmelen og motsatt. Dette lydbildet av engelens flukt ble brukt som grunnlag i preludiet.

Preludiet består av to deler. Den første delen reflekterer engelens flukt som fyller opp rommet med himmels musikk. Flukt ble beskrevet med sammenflettede passasjer.<sup>20</sup>

I det dype registeret ( i basstemmen) går en kromatisk linje som beskriver engler som nærmer seg jorden. Dette korresponderer med ordene "Og de ble meget forferdet"(Lukas evangelium 2,9), og uttrykkes ved hjelp av figuren "*passus duriusculus*", her brukt oppadgående variant, takt 6-7 (noteeksempel <sup>v</sup> ).

Den første delen av preludiet slutter med en brutt noneakkord med et stort sprang til basstonen d, som illustrerer himmelåpningen, figur "*saltus duriusculus*" , (takt 11, se noteeksempelen under))

Samme type beskrivelse brukte Bach i Matteus pasjonen, i nr.73, som handler om himmelhvelvet som åpner seg etter Jesu død.

Den andre delen av preludiet har til hensikt å berømme Gud. B.Javorskij foreslår å bruke koralteksten "*Gloria in exelsis Deo et in terra pax*" <sup>vi</sup> som hjelper til å belyse det religiøse innholdet ved denne bruken av akkorder :

- i takt 11 og 13 – "*Gloria*"

---

<sup>20</sup> V. Nosina i sin bok *Symbolism of J.S. Bach* påpeker at det finnes samme type passasjer (flytende, lette oppganger og nedganger) i koralpreludier som omhandler analoge begivenheter: "Von Himmel kam der Engel Schar", V, 50 - BWV 607, "Vom Himmel hoch , da komm ich her".

Glo - ri - a!

Glo - ri - a!

- i takt 15 -" in excelsis Deo":

in ex.cel - sis De - o

- i takt 17 - "Et in terra pax":

et in ter - ra - pax.

Passasjene i disse eksemplene beskriver englenes flukt.

I takt 17 (se eksempel øverst) finner vi symbolet på frelse, som her illustrerer Kristi frelse, motivet er omvendt: c-dess-a-b-e-f .

Slik var det forutbestemt, Matteus` evangelium 1, 21 :” Hun skal føde en sønn, og du skal gi han navnet Jesus, for han skal frelse sitt folk fra deres synder” .

### Råd i tilknytning til fremførelse.

Denne figuren er et forvarsel om Jesus og hans frelse for å befri mennesker fra deres synder. I dette tilfelle, ut fra den innholdsmessige sammenhengen, foreslår B. Javorskij en spesiell type dynamikk.

Brutte akkorder symboliserer englene som spiller på instrumenter og bør spilles lett og gjennomsiktig.

Passasjenes dynamikk er avhengig av retning: retning mot jorden - crescendo, som er mer synlig og virkelig (reell), og retning mot himmelen - diminuendo. Første koralvers skal spilles nærmest pianissimo, som om den kommer fra himmelhvelvet.

Ifølge B.Javorskij brukte Bach *piano*-dynamikk i sin musikk som hadde tekster fra messeleddene ”Gloria og Sanktus”. Det stemmer med at englenes kor kommer fra en fjern himmel.

Hver av de neste strofene låter mer og mer fyldig, jo nærmere jorden englene kommer, og har sitt klimaks i takt 17-18. (noteeksempel <sup>vii</sup>)

På slutten av preludiet – ”da englene var faret opp fra dem til himmelen” (Lukas` evangelium 2,15), angir Javorskij diminuendo og *leggiero*.<sup>21</sup>

## Fuge

Fugen overtar fortellingen fra preludiet (Lukas evangelium 2,15-20).

Temaet består av to deler. Den første delen er bygd på fire motiver- retoriske ”hilse” - bevegelser (gester). Disse gestene beskriver møtet mellom hyrdene og Maria og Josef :

1. ”Hilse” - symbolet
2. ”Bukke ”- symbolet
3. ”Hilse” - gest med håndbevegelse oppover
4. og dernest ”bukking” igjen



<sup>21</sup> C. Czerny har i sin utgave tilføyd en ekstra B- oktav (i stor- og kontra-oktav). Javorskij kommenterte dette på en ironisk måte: ”hos Czerny endrer englene sin flukt til helvete”.

Disse motivene ligner på koralmelodien, ”Nun komm, der heiden Heiland”, BWV 699:<sup>22</sup>



Den andre delen av temaet illustrerer et naivt, pastoralt bilde. Melodien kunne hyrdene spille på fløyte for å lovprise Jesus som var født.

Liknende imitasjoner av melodier spilt på hyrdefløyter finnes i disse koralene:

- I ”Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn”, BWV 601.<sup>23</sup>

- og i ”In Dulci Jubilo”, BWV 608<sup>24</sup>, i takt 3,4,7,8 finner vi en av tonika-treklangens toner som gjentas i samme rytmemønster 6 ganger på rad, akkurat som en fløytetone.

Andre kontrapunkt (takt 9-10) beskriver et utrop av glede og forundring. På mange bilder som illustrerer Jesu fødsel, kan vi se tre hyrder, hvor en av hyrdene står bak de to andre og kikker over skuldrene deres for å se Jesus. Disse motivene ”kikker over” de to andre temaene.

I fugen finnes det mange steder hvor temaer og motiver dobles i terser eller sekster. Terser og sekster symboliserer glede, tilfredshet og indre, sjelelig harmoni.

Slutten av fugen flytter seg til det dype registeret, som kan symbolisere hyrdenes forsvinning: ”Hyrdene vendte så tilbake, og de priste og lovet Gud”

Derfor anbefaler B. Javorskij å avslutte fugen i piano med et lite ritardando.

#### Forslag til utøvende interpretasjon:

B. Javorskij anbefaler denne varianten for frasering i preludiet, i venstre hånd som her tilsvarer en fiolinstemme:



<sup>22</sup> Her finnes tekst til denne koralen <http://www.virtuallybaroque.com/track107.htm>

<sup>23</sup> Her kan man både lese tekst og høre på koralen <http://www.virtuallybaroque.com/track125.htm>

<sup>24</sup> Teksten og musikken til denne koralen kan man finne her <http://www.virtuallybaroque.com/track118.htm>

Denne varianten skal spilles legato og smidig; flytende og lett. Det kan her nevnes at F. Busoni mente at preludiet har toccata karakter og i sin utgave angir han staccato i venstre hånd.

I C. Czerny's og B. Bartok's utgaver, står følgende dynamiske angivelser : passasjer ("englenes flukt")- piano, akkordisk tekstur – *forte*. Javorskij anbefaler motsatt dynamikk: akkorder som symboliserer englenes kor "Gloria" fra himmelen – *piano*, fordi koret er hørbart bare for hyrdene, lydkarakteren er øm, stille og dempet.

I fugen bør den andre delen av temaet, som imiterer hyrdefløytenes melodi, spilles *legato*. Slutten av fugen, som kan symbolisere hyrdenes forsvinning, *piano*, i motsetning til C. Czerny's tolkning: *ff*.

## Preludium og fuge, ciss-moll , bd I

Assosiasjonen til preludiet og fugen er "Kristi bønn om begeret i Getsemane-hagen" :  
 " Han gikk fram et lite stykke, kastet seg ned med ansiktet mot jorden og ba: «Min Far! Er det mulig, så la dette begeret gå meg forbi. Men ikke som jeg vil, bare som du vil.»  
 (Matteus evangelium 26,39; Markus evangelium 14, 35-36; Lukas evangelium 22, 41-42 )

Preludiet viser seg å være en sørgelig arioso om kommende lidelser og venting på døden. Musikken er fylt av sorg og melankoli. Tilsvarende bilde illustrerer Jesus som strekker sine hender (i takt 1-2, oktavsprang), og senker dem i håpløshet (påfølgende fallende bevegelse). I takt 5 ber han en bønn til Gud ( oppadgående sekstakkord),  
 (noteeksempel <sup>viii</sup>)

Begynnelsen av preludiet rommer motivet «Dies irae» og har likheter med en av de viktigste episodene i Matteus-pasjonen – «Anholdelsen av Jesus i Getsemanehagen», sopran- og alt-duetten «So ist mein Jesus nun gefangen» (nr.33, motivet med ordet «gebunden»):

Preludiet:
Duett:

205

S. ihu. er ist ge - bun -

A.

I tillegg kan vi finne det første motivet i temaet i de tostemmige invensjonene i e-moll :

- og f-moll :

Dette viser at både preludiet og de to invensjonene har samme innhold, nemlig konsentrasjon og fordypelse i bønn.

Begge symbolene , ”Dies irae” og kors-symbolet er til stede i følgende koraler med liknende innhold:

-”Herr Gott, Nun Schleuss den Himmel Auf”, BWV 617. <sup>25</sup>

-”Alle Menschen müssen sterben”, BWV 643 <sup>26</sup>

Det finnes mange figurer , *catabasis*, i dette preludiet (*catabasis* er tegn på sorg og består av nedadgående linjer).

Symbolene, ” La viljen din skje” ( takt 9, diss- giss- fiss- giss) og ”forståelse av Guds vilje” (takt 24, a- h- ciss- d) er også til stede.

I takt 26 et motiv som senere blir til et tema i fugen , kors-temaet , som symboliserer sorg, lidelse og martyrdød. Symbolet på korset går her baklengs: diss- e- hiss- ciss.

## Fuge

Fugen har tre temaer (noteeksempel <sup>ix</sup>):

Det første representerer et av de viktigste symbolene vi finner i hele Bach’s produksjon, symbolet på et kors eller krusifiks.

Dette symbolet har sine røtter i koralene:

1. ”Nun komm, der Heiden Heiland” (g- f- h- a):



2. ”Was mein Gott will, das g`scheh allzeit” ( a- g- c- h):



Koralen, ”Nun komm, der Heiden Heiland”, var en middelaldersk , latinsk hymne, som var

<sup>25</sup> <http://www.virtuallybaroque.com/track149.htm>

<sup>26</sup> [http://www.virtuallybaroque.com/audio/bwv643\\_ss4ch.mp3](http://www.virtuallybaroque.com/audio/bwv643_ss4ch.mp3)

oversatt til tysk av M.Luther til bruk i den lutherske gudstjenesten. Dette motivet, som symboliserer kommende Kristi lidelser, har vært brukt av mange barokkomponister i verker for orgel: preludier, fantasier, partitaer etc.

Her er et eksempel fra første del av kantate BWV 611 som er basert på denne koralen, og som er stort sett lik temaet fra fugen:

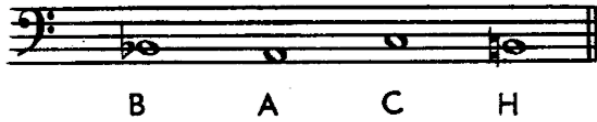
The image shows a musical score for the first part of Cantata BWV 611. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (S.) and a keyboard accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "Nun komm, der Hei -". The second system continues the vocal line and keyboard accompaniment, with lyrics: "-den Hei - land". A trill (tr) is indicated above the second "Hei".

Dette koralmotivet var veldig godt kjent for alle på denne tiden, derfor brukte Bach og andre komponister det for å uttrykke lidelse generelt, og Kristi lidelse som en religiøs følelse i særdeleshet.

Symbolet på korset ser vi over alt i Bach's verker. Vi finner det enten tydelig i teksten ; eller andre steder i satsen delvis skjult, dvs. i mange forskjellige intervalliske og rytmiske varianter.



Kors-temaet i begynnelsen av fugen kan ha enda en betydning. Dette symbolet avbilder ikke bare et kors, men kan også representere en skjult allusjon av en musikalsk konfigurasjon som tilsvarer navnet BACH, dannet av noter:



Det andre temaet i denne fugen er "Kristi lidelsesbeger".

Malerier fra barokken, som anskueliggjør Jesu bønn i Getsemane, hadde ofte et gyldent beger, plassert i høyre hjørne av bildet (når man ser på det begeret, får man følelsen av at det svever i luften).

Figuren *circulatio* (rotasjons-bevegelse) illustrerer både det svevende begeret i maleriet og også Nattverden, hvor begeret ble sendt rundt til alle disiplene. Begeret gjenspeiler flere betydninger, som avskjed, medlidenhet, fredfylthet og beroligelse.

Dette temaet finnes i fiss-moll fugen, bd II (tredje tema):



Vi kan også finne dette temaet i tenor- arien fra kantate BWV 213 "Lasst uns sorgen, lasst uns wachen":



Det tredje temaet er symbol på predestinasjon, "La viljen din skje".

Dette motivet finnes i mange koraler hvor korresponderende tekster uttrykker Kristi forståelse av Guds vilje: "Was mein Gott will, das gscheh allzeit", "Christ lag i Todesbanden", "Es ist gewiss lich an der Zait" etc.

Her tar jeg fram et eksempel fra fugen for orgel. Den er basert på koralen, BWV 705, VI, 21, "Durch Adam`s Fall ist ganz verderbt" som omhandler syndefall og frelse:



Alle tre temaer forklarer innholdet i fugen:

- venting på Kristi lidelser, som skal komme
- bønn om begeret ( ” «*Min Far! Kan ikke dette begeret gå meg forbi, men må jeg drikke det, så la viljen din skje.*» Matteus Evangelium 26,42)
- og det uunngåelige, forbundet med lidelsen.

Den etiske betydning i hendelsen om Kristi ”bønn om begeret”, består i å akseptere sin skjebne og være ydmyk over for Guds vilje.

Derfor forsvinner ”beger-temaet” fra den siste delen av fugen (i takt 94) og i stedet kommer en besluttosom stretto , bestående av det første og det tredje temaet om Crusifixus (kors) og predestinasjon (guddommelig forutbestemmelse).

Hele denne rekkefølgen betyr at Kristus aksepterte ”begeret med lidelsen” som ventes : ”La din vilje skje”.

## **Preludium og fuge, fisis-moll, bd II**

Assosiasjonen til preludiet og fugen er ”Nattverden” (Jesu siste måltid med disiplene).

Preludiet (arioso) beskriver Jesu tanker om lidelser som skal komme.

Mest sannsynlig gjenspeiler dette preludiet episoden fra Matteus evangelium 26,6-12 :

”*Da kom en kvinne til ham med en alabastkrukke full av kostbar salve. Den helte hun over hans hode mens han satt til bords*”. Da disiplene begynte å klage på grunn av misbruket av den kostbare salven , sa Jesus: ” *Da hun helte denne salven ut over min kropp, salvet hun meg til min gravferd.*”.

Preludiet begynner med oppadgående sekstakkord, fulgt av den lille sekund

dreiebevegelsen (i tenorstemmen, 1. takt). Denne sekstakkorden symboliserer predestinasjon ("La din vilje skje") og "det uunngåelige endelikt". Sammen med basstonen danner sekstakkorden oppadgående molltreklang, med den lille sekund dreiebevegelsen på slutten:



Denne varianten av motivet var også brukt i andre Bachs` verker:

- i preludiet, f-moll ,bd II, assosiasjonen er "Sørgende jomfru Maria"<sup>27</sup>:

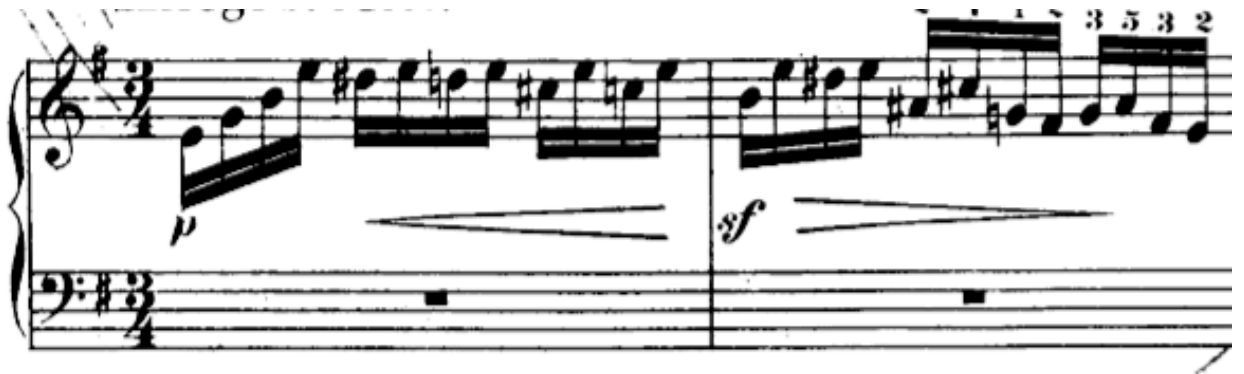


- i preludiet, ciss-moll, bd II, temaet i basslinjen, der assosiasjonen er "Kristi faste i ørkenen":



<sup>27</sup> her og videre bruker jeg assosiasjonene av Javorskij.

- i fuge, e-moll, bd I, begynnelsen av temaet : assosiasjonen er ”En dal av tårer”, som Maria gikk gjennom:



-i fransk suite, h-moll, i sarabanden :



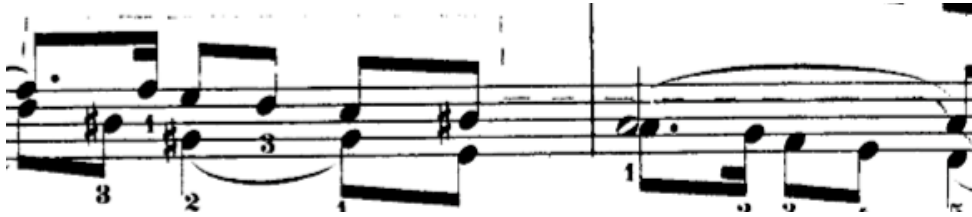
Disse eksemplene sannsynliggjør at denne varianten av motivet kan tolkes som et symbol på medfølelse (medlidenhet, sorg).

I takt 2 i fisis-moll preludiet, i sopran-stemmen, kan vi finne en oppadgående kvartsekstakkord som symboliserer offervilje. Samme kvartsekstakkorden finner vi videre i fugen, i mellomspillet (takt 57-58, 63-64), (noteeksempel <sup>x</sup>)

Triol-motiver kan illustrere salvingen av Jesus (Matteus evangelium 26,7)

Sekstendedelsnote-mønsteret rommer kors-symbolet (takt 4,5 ; 9-11 osv). Kors-motivet går gjennom tenor- stemmen i femte takt.

En nedadgående linje , ”*catabasis*”-figur finner vi i takt 9-10, og den symboliserer tilnærmingen til døden, Kristi gravlegging :



En rekke nedadgående septimer og det siste none-spranget illustrerer venting på døden med pinefull spenning.

Preludiet avsluttes med symbolet på predestinasjon, forutbestemmelse av Jesu skjebne (ciss- fiss- eiss- fiss).

## Fuge

Det første temaet i denne tre-stemmige fugen har en rekke likheter med andre verker av Bach. Dette temaet (noteeksempel <sup>xi</sup>) kan illustrere forutbestemmelsen om Judas forræderi mot Jesus, og har likheter med temaet i h-moll fugen, bd I, assosiasjonen er ”korsfestelsen av Jesus”:



Det første motivet finner vi i h-moll-messen, med ordene ”Qui tollis peccata mundi” ( ”Den som tok alle verdens synder”):

I Messe , h-moll

The image shows a musical staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation features a series of descending intervals: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. A slur covers the final three notes, which are a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The final note is a half note. The staff is numbered 1 through 5, indicating the sequence of notes. The vocal line (A.) and the instrumental line (T.) are shown. The lyrics are: "Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di" for the vocal line and "Qui tol - lis pec - ca - ta" for the instrumental line.

2. I koret, i begynnelsen av kantaten BWV 46 "Schauet doch und sehet":

A. Schau . et doch und se . het, ob ir . gend ein Schmerz sei wie mein

T. Schau . et doch und se . het, ob ir . gend ein Schmerz sei

Symbol på utrop ( stigende sekstintervall) og triste nedadgående linjer av predestinasjon skaper assosiasjoner til en trist bønn.

Kontrapunktet bygges på et komprimert symbol av Kristi Himmelfart (oppadgående femnoters linje) og symbol på et kors, delt med pauser (figur "tmesis") , som symboliserer sorg og sukk:

Mellospillet inneholder oppadgående kvartintervaller – symbol på tro og skjebne (predestinasjon) , takt 15-16 (se noteeksempel <sup>xiii</sup>)

Det andre temaet har forbindelse med Matteus-pasjonen nr.35, "Den Toten er das Leben gab", som ender episoden med Judas` forræderi og tilfangetakelse av Jesus:

B. O Mensch, be . wein` dein`

B. den'n To . ten er das Le .

Dette temaet fra fugen inneholder disiplenes klare, deklamerende utrop:

”Bin ich`s” (”Det er vel ikke meg, Herre?”), som forråder Jesus).<sup>28</sup>

Hvis vi tar den nedadgående tetrakord (fire noter) av temaet, så kan vi se at det kommer tolv ganger før det første temaet vender tilbake. Temaet gjentas tolv ganger (lik antallet disipler), hvor motivet går elleve ganger nedad (”er sann”) og en gang – stigende, i omvendning (”er falsk”), slik som Judas forræderi (takt 27).

Det tredje temaet er basert på en figur *circulatio* (rotasjon), som symboliserer et beger fra Eukaristi (Nattverd).

I den åndelige planen symboliserer begeret frelse fra både synd, fortapelse og lidelse.

Temaet kommer tolv ganger (lik antallet disipler) og korresponderer også med spørsmålet ”Bin ich`s?”. Den niende gangen kommer temaet i omvendning (Judas forræderi), sammen med en kromatisk linje i bass og tenor. Kromatiske bevegelser symboliserer Jesu lidelse. Som svar til Judas fra Jesus : ”Du sa, du forræder!”, kommer symbolet på predestinasjon, takt 51, ”La din vilje skje” (sekstakkord med den lille sekund-dreiebevegelsen).

Dette understreker en viktig overgang hvor fugen når sitt klimaks, før siste delen begynner.

To store mellomspill er basert på et materiale (en oppadgående kvartsekstakkord, det samme motivet finner vi i den andre takten i preludiet) som symboliserer ofringen, og figuren *catabasis*, plasseringen av Jesu legeme i gravkammeret:



Slutten av fugen er bygget på et symbol av predestinasjon, ”La din vilje skje!” –  
ciss- fiss- eiss- fiss.

<sup>28</sup> M. Druskin i sin bok ”Bach`s pasjoner” (1972), s. 38 sier: ” I Matteus-pasjonen, nr.15, spør Jesus disiplene sine om hvem som forråder han. Disiplene svarer ifølge tradisjonen i kanon. Tema gjentas 11 ganger (lik antall trofaste disipler), mens Judas tier. ”

## Preludium og fuge, g-moll , bd. II

Assosiasjonen til preludiet er piskingen av Jesus (Johannes evangelium 19, 1-5).

Både Javorskij og Bodky beskriver denne musikken som symbolsk bilde av Jesu pisking og Keller understreker at g-moll tonearten ble brukt i barokken synonymt med menneskelig lidelse.<sup>29</sup>

Preludiet er basert på punkterte rytmefigurer, i musikkretorikken uttrykker slike rytmer en patetisk og tragisk karakter:



En del likheter med tanke på rytmen, tonearten og tematikken , finner vi i alt-arie, nr. 61 fra Matteus-pasjonen, hvor det snakkes om Jesu pisking og lidelser:

Et annet eksempel finner vi i samme pasjonen , i alt-arie, nr.60, hvor Pilat sier at Jesus skal piskes og korsfestes - "Geisseln" ("pisking"). Musikken beskriver pryl, mens alten synger:" Erbarm es Gott! Hier steht der Heiland angebunden ("Forbarm deg, Gud! Her står frelseren, bundet fast."):

<sup>29</sup> Bodky, E "The interpretation of Bach's Keyboard Works", s.232  
Keller, H "Die Klavierwerke Bachs", s.238



MP № 60

Er - barm' es Gott! hier steht der Hei - land an - ge -

Hele preludiet rommer kors-symboler i forskjellige intervallkombinasjoner:

i takt 1 (g- d- f- ess), i takt 13 (a- b- f- g), i takt 16 (d- ess- g- f- g), i takt 17 (f- g- d- ess) osv. I tillegg er det kromatiske bevegelser i bass-linjen (takt 8, 18) som forbindes med lidelse. (noteeksempel<sup>xiii</sup>)

## Fuge

Assosiasjonen til fugen er Marias sorg ("– ja, også gjennom din egen sjel skal det gå et sverd. Slik skal de tanker mange bærer i hjertet, komme for dagen.", Lukas evangelium, 2, 35).

Temaet er skrevet som en *sarabande*. Den oppsto i Spania som en kirkelig prosesjon med kors (*sacra banda*).

Javorskij "fant opp" et symbol på Maria. I mellomspill, takter 24-27, 40-44, 49-51, 56-58, kan man trekke linjer mellom alle sekstendedelsnotene og få en bokstaven *M* – Maria, (noteeksempel<sup>xiv</sup>)

Dobling av temaet (i taktene 45-49, 51-55, 59-63) og pauser mellom akkordene (i takter 73, 74, 78, 79) understreker fugens patetiske og opphøyde karakter.

Råd i tilknytning til fremførelse.

I fugen bør man lage cesur etter hver første kvartnote slag, dvs at motivet begynner på andre slag og deles slik: d- b- ess; c- a- d; b- g- c. Denne delingen av temaet beholder pausen inne i selve motivet og dermed fyller dermed frasen med energi.

## Preludium og fuge, fiss-moll, bd I

Assosiasjonen til preludiet og fugen er korsbæringen.

Preludiet og fugen representerer to forskjellige sider av samme handling: en ondskapsfull folkemengde som følger etter Jesus (preludiet), og Jesus selv som bærer sitt kors til Golgata (fugen).

Det henvises til følgende bibelsitater : ” *Da overga han Jesus til dem for at han skulle korsfestes. Jesus blir korsfestet og dør Så tok de Jesus med seg. Han bar selv korset sitt og gikk ut til det stedet som heter Hodeskallen, på hebraisk Golgata.*” (Johannes evangelium 19,16-17; Matteus evangelium - 27,30-32; Markus evangelium - 15,19-21; Lukas evangelium - 23,26-32. )

Preludiet illustrerer den malisiøse folkemengden. Menneskemassen koker av hat til Jesus, og det gjenspeiles i musikken ved hjelp av figuren *circulatio*, rotasjonsmotivet. Dette får også betydning som bespottelse og hån. Sekstendedelsnoter som danner treklangsmotiver går trinnvis ned og symboliserer ”tilnærming til døden” . Dette er nøyaktig omvendning av symbolet på oppstandelse:



Åttendedels sprang-figurer, i takt 2-3, 8-9 osv (se noteeksempel <sup>xv</sup>) kan illustrere pisking av Jesus : ” De slo ham i hodet med en stokk, spyttet på ham og la seg på kne og hyllet ham” (Markus evangelium -15,19).

I takt 14-15 danner de øverste tonene i akkordrekkene en melodisk linje, symbolet på Kristi lidelse : ”ciss-d-aiss-h”. I takt 8 symboliserer de synkoperte åttendedels-sprangene folkets rasende utrop. Sekst-, septim-, desimsprang kan beskrive de ikke-troende.

Hovedtemaet i fiss-moll preludiet, bind I, er helt identisk med orkesterakkompagnementet i kantate BWV 113, ”Herr Jesu Christ, du hochstes Gut”:

Basso

Je - doch dein heil - sam Wort, das macht

Begynnelsen av preludiet har også likheter med musikken fra preludiet i c-moll, bind II, som gir liknende assosiasjoner til folkets larm, pisking og Kristi lidelser:

## Fuge

Temaet i denne fugen skaper bildet av Jesus gående til Golgata. Jesus gikk vaklende og falt fordi korset var så tungt å bære. Temaet går rytmisk ustabil, akkurat som Jesu gange, med anstrengelse, fysisk og psykisk smerte.

Temaet inneholder symbolet på Oppstandelsen, trinnvis oppadgående motiver som her blir gjentatt tre ganger (hvert motiv er begrenset av ters-intervall), - og symbol på lidelse, kromatiske bevegelser. (se note eksempel <sup>xvi</sup>)

B. Javorskij mener at denne fugen uttrykker Jesu sjelelige kamp: forståelsen av uunngåelig korsfestelse, som er Guds vilje, - og et menneskelig ønske om å leve. Dette temaet har en del likheter med bass-arien "Komm, susses Kreuz", nr. 66, fra Matteus-pasjonen, som handler om Jesu vandring med korset til Golgata:

Basso

komm, sü - Bes Kreuz, komm, sü - Bes Kreuz

Det samme temaet kan vi finne i orkesterstemmen i begynnelsen av kor-partiet i kantate BWV 105 "Herr, gehe nicht ins Gericht":

tutti

Dette temaet finnes dessuten i orgelkoralen "Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit" nr.7, 39a BWV 669 :

Kontrapunktet er basert på et av de viktigste av Bachs symboler, nedstigningen i graven, tilnærming til døden ( retningen er ciss- h- aiss- a- giss)

Dette symbolet, som uttrykker sorg og sukk (lamento; en retorisk figur - *suspiratio*), består av flere nedadgående sekunder som er forbundet parvis. Dette motivet stammer fra koralmelodiene:

"Christus, der uns selig macht"

Chri - stus, der uns se - lig macht

*"Von Gott will ich nicht lassen"*

Er reicht mir sei - ne Hand

*"Befiehl du deine Wege"*

Be - fiehl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze kränkt  
der al - ler - treu - sten Pflö - ge des, der den Him - mel lenkt.  
Der Wol - ken, Luft und Win - den gibt We - ge, Lauf und Bahn

*"O wir armen Sünder"*

O wir ar - men Sün - der! Uns - re Mis - se - tat, dar - in wir emp - fan - gen und ge - bo - r  
sind, hat ge - bracht uns al - le in sol - che gro - ße Not, daß wir un - ter - wor - fen sind dem e - wi - gen To

Dette symbolet kan vi finne i andre delen av temaet i fugen i B-dur, bind II:

"Tilnærmelse til døden" -symbolet finnes i alt-stemmen i arien fra kantate BWV 161,

"Komm, du süsse Todesstunde":

Alto  
Komm, du sü - ße To - des - stun - de, da mein Geist Ho - nig

På slutten av kontrapunktet ser vi symbolet på predestinasjon (giss-ciss-hiss-ciss).

Mellomspillet er basert på følgende symboler:

1. Forståelse av guds vilje- det stigende tetrakordet ( anabasis-figuren)
2. Tilnærmelse til døden, gravlegging - nedadgående linjer (catabasis-figuren)
3. Sorg, sukk og gråt- sekundforholdninger i mellomstemmene.

To ganger brukes temaet i omvendning. Symbolet på Oppstandelsen, som har motsatt retning (omvendning), betyr død. I takt 20-23, i det høye registeret, illustrerer temaet forutbestemmelse av Jesu død, det som allerede er bestemt i himmelen. I takt 32-35 beveger temaet seg i det dypeste registeret, som kan beskrive Jesu død på jorda.

Symbolet på Kristi lidelse (kors-symbolet) kan vi finne i takt 18-19, i alt-temmen (e-diss-giss-fiss), i takt 25, i alt-stemmen (a-giss-ciss-h), i takt 37, og i tenor-stemmen (fiss-eiss-h-a).

Dobling av stemmer (i takt 7, 9-11, 15-19, 26, 28, 31-38) er tegn på opphøyet og patetisk karakter.

Hele fugen er basert på en symbolsk motsigelse av livet (oppadgående motiver) og død (nedadgående linjer).

## **Preludium og fuge, a-moll , bd II**

Assosiasjonen til preludiet og fugen er Kristi smerte.

Etter at Jesus ble tatt i Getsemane, ble han ført fra en yppersteprest til en annen. Mens han gikk, ble han fulgt av folkemengden som hånte han og viste forakt.

Preludiets karakter kan sees og forstås ut fra de musikalske figurene og symbolene det består av (noteeksempel <sup>xvii</sup>)

1. Figuren "Passus duriusculus" – en kromatisk bevegelse innenfor et kvartintervall, symboliserer dyp sorg, dødelig smerte.
2. Sekstendelsnotene lager et mønster som inneholder korsets motiv ( c- h- diss- e; b- a- ciss- d) Dette mønsteret med sekstendelsnoter tvinner seg rundt en sorgfull bassmelodi og fremkaller assosiasjoner til Jesu likklede som var brukt under

begravelsesritualet.

Dette mønsteret inneholder også en skjult kromatisk bevegelse, symbol på lidelse (c- h- b- a- giss). På slutten av første og andre takt finner vi korsets motiv, framstilt som ”frelse”-symbol (dvs. korsets motiv som er omvendt, giss- a- h- e) som henspeler på korsfestelsen og folkets frelse fra deres synder.

Den tredje takten inneholder figuren *exclamatio* som illustrerer lamentasjon. Dette vises ved et stigende sekstintervall.

Alle disse bevegelsene bestemmer hvilken type artikulasjon som bør brukes.

Jeg vil vise et eksempel på en artikulasjonsmåte, der B.Mugellini<sup>30</sup> bryter med barokkens retoriske prinsipper, og hvor Bach’s melodier derfor tolkes på feil måte:

Mugellini



De foreslåtte buene bryter med en naturlig motivisk sammenheng. Ifølge Nosina bør melodiske linjer deles slik:

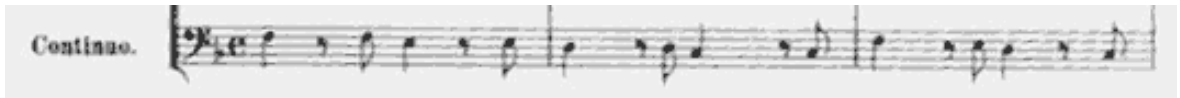


I dette tilfelle beholder vi den retoriske figuren, *exclamatio*. Første delen av preludiet avsluttes både med en nedadgående rask skala bevegelse – *tirata*, og en oktav-sprang (takt 16). Disse symboliserer Jesu fall.

<sup>30</sup> B. Mugellini (1871-1912) var en kjent italiensk pianist, komponist og pedagog, som studerte hos F. Busoni. Mugellini er kjent med sine utgaver av Bach, Mozart, Klementi, Czerny.

Andre del av preludiet inneholder motiviske omvendinger. Dette symboliserer håp om frelse gjennom lidelse og død.

På slutten av preludiet (i fjerde siste takt) uttrykker musikken hulking og gråting, Basslinjen har nedadgående sekunder som symboliserer ”gråte-rituale”. Samme type bassfigurer finnes i kantate BWV 156, ”Ich steh mit einem Fuß im Grabe” :



## Fuge

Fugen kan bringe assosiasjoner til fortellingen om torturen av Jesus og korsfestelsen (Matteus evangelium 27, 27-30).

Temaet inneholder sprang (*di salto*) og er basert på kors symbolet, hvor intervallbruken er utvidet. (noteeksempel <sup>xviii</sup>) Kontrapunktet (takt 3-5) beskriver pisking (*tirata*) av Jesus og hans fall.

Temaet har likheter med fugen, i f-moll, bd II, og resitativ, nr.22 fra Matteus-pasjonen, hvor Jesus forutsier at Peter vil fornekte ham tre ganger:

1 / 0 Jesus  
wirst du mich drei mal ver leug nen.

Musical notation showing the 'Jesus' motif in the bass line, with the lyrics: wirst du mich drei mal ver leug nen.

Piskingen av Jesus finner vi i koret fra kantate BWV 102, ”Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben”, med følgende ord: ”Du schlägest” ( ”Du slo”):

A. Du - schlä - gest sie

Musical notation showing the chorus part with the lyrics: Du - schlä - gest sie.



### Råd i tilknytning til fremførelse.

Javorskij anbefaler å spille preludiet *f* og skarpt i motsetning til Czerny's tolkning *-pp* og *legatissimo sempre*.

Fugen inneholder syv "kiler", *staccato*, i takt 2-3, og elleve – i takt 4-5. Den spilles bryskt, slående, skarpt og voldsomt.

Fugen, a-moll (takt 28), og fugen, A-dur, bd II, inneholder tonen A, som ligger i kontra-oktav, som ikke fantes på cembalo, og dermed har Bach ment et annet instrument.

## **Konklusjon.**

I min mastergradsoppgave har jeg prøvd å svare på spørsmålet om det finnes et "åndelig innhold" i instrumentalmusikken (WTK) til Bach. Ved bruk av formell analyse har jeg forsøkt å identifisere musikalsk- retoriske figurer, som finnes i vokalmusikk med tilhørende bibelske tekster, - med retoriske figurer i hans instrumentalmusikk.

Til å begynne med har jeg begrunnet hvorfor det kan være sammenheng mellom disse figurene.

De punktene jeg har dvelt ved videre ligger i sfæren av barokkens estetikk og filosofi.

Det første angår hvordan vi betrakter Bach's musikk. Vår bakgrunn for å skille vokalmusikk med religiøst innhold (pga tilhørende tekster) og instrumentalmusikk, som "abstrakt" og profan, stammer fra slutten av 18 - og begynnelsen av 19 -hundretallet.

I denne perioden hadde man en stor tendens til å segmentere kunst og andre vitenskapelig områder. Musikken til Bach ble ubegrunnet delt i to sfærer: det opphøyde og det jordiske. Men i barokken ble tematikken og innholdet i musikken konsentrert om det guddommelige, uansett hvilke sjangre det ble skrevet i. Bach's vokal- eller instrumental-, kirkelige eller verdslige verker er skrevet med samme språk og omhandler det samme, - bibelske begivenheter. Det er kjent at Bach var en gudfryktig mann. Hans kunst ble et offer til skaperen. Senere i tiden ble han kalt som «den femte evangelisten». Ut fra dette kan jeg konkludere med at instrumentalmusikken til Bach trolig har et åndelig innhold.

Det andre punktet jeg vil diskutere er Bach's musikalske språk i forhold til symbolbruk og interpretasjon.

La oss se litt nærmere på begrepet – symbol. Det kan tolkes ut fra dialektikken. På den ene siden henviser symbolet til det bevisste, men på den andre, vender det seg mot det ubevisste. Et symbolsk språk er et levende språk, som uttrykker en mengde musikalske betydninger; hvor barokkens idealer er integrert i Bach's musikalske språk. For å forstå betydningen av symbolet må man ”gå inn” i barokkens kontekst.

Et symbol inkluderer både et logisk plan, det synlige, - og et irrasjonelt plan, metafor og spontanitet. Det åndelige, som er ukonkret i sin natur, kan gjennom symbolet levendegjøres. Det åndelige, det abstrakte, eller det sakrale, kan kommunisere med oss gjennom det konkrete – gjennom symbolet.

Symbolet er ikke entydig i seg selv, men det har særpreg av en fold. Slike begreper som symbol, fold, labyrint, monade, ble oppfattet og undersøkt i barokken, både filosofisk, vitenskapelig og kunstnerisk. G.W. Leibniz bruker fold-begrepet som bildet på materiens eller kroppens innfoldede kraft, energi, uro; sjelens streben etter klarhet. Sjelen er universets eller verdens speil og inneholder som sådan verdens mangfoldighet virtuelt, men uttrykker bare en del av den klart. ”Universets skjønnhet kunne man erkjenne i hver enkelt sjel dersom vi kunne utfolde (deplier) alle dens innfoldninger (replis), noe som bare skjer i tiden”.<sup>31</sup>

Med tanke på at musikk som fenomen skjer i tiden, dvs. representerer en prosess, som uttrykkes gjennom den melodiske, rytmiske og harmoniske bevegelse, så kommer vi til spørsmålet om hvordan musikken oppfattes av lytteren.

Musikk oppfattes som et språk, strukturert syntaktisk og ved hjelp av andre strukturmessige elementer (her mener jeg en kinestetisk- syntaktisk dynamisk prosess som ”spenning”, ”hvile”, ”stabilitet”, ”ustabilitet”, ”tvetydighet”, ”klarhet” osv ).

Denne oppfatningen oppstår på grunn av vår persepsjonsevne. En slik evne er avhengig av hvert enkelt individs indre verden, og dermed snakker vi om oppfatningsfunksjon som indirekte, intuitiv forståelse.

Det musikalske språket kan sammenlignes med et ”medium” som er med på å formidle mening. Ord, notasjon og lyd har mening bare når de beskriver ting. Sammenligningen mellom ord, notasjon og lyd på en side, og ting de beskriver, på en annen, er som regel symbolsk, men disse symbolene er med på å rekonstruere virkeligheten, framfor å

---

<sup>31</sup> G.W. Leibniz ”Principes de la Nature et de la Grace, fordes en raison” (1714)

reflektere den.

Hver tegn er på en måte en myte som trenger sin tolker.

Min hypotese om at Bach i sin instrumentalmusikk var bevisst i sin bruk av motiviske symboler for å uttrykke bibelske begivenheter, er basert på arbeidet til følgende musikkforskere : A. Schweitzer, A. Pirro, E. Kurth, H. Keller, E. Bodky, B. Javorskij.

I tillegg vil jeg nevne følgende musikkforskere, som er opptatt av samme tema i vår tid: tyskerne H. Hahn, H. Nissen, I. Tröster, japaneren Y. Tomita, østerrikeren Chr. Overstolz og en finsk musiker J. Tolonen.<sup>32</sup>

Det er meget nærliggende å hevde at denne hypotesen kan oppfattes som en interpretasjonsteori. Med denne teorien vil man erverve bedre forståelse for Bach's "musikkpråklige" intensjoner, særlig gjennom hans instrumentalmusikk. Teorien kan dessuten være nyttig i undervisning og interpretasjonsstudier.

Det som kanskje likevel er av størst betydning er den enorm følelsemessig estetiske opplevelse man får ved å trenge dypere inn i Bach's musikk som et menneskelig og kosmisk fenomen.

---

<sup>32</sup> Hahn H. "Symbol und Glaube im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers von J.S. Bach /.../" (1973).

Nissen H. "Der Sinn des WTK II. Teil" (1953)

Tröster I. "J.S. Bach"

Tomita Y. "Psalm and WTC II /.../" (2001)

Overstolz, Chr. "Ein Stilles Credo J.S. Bach /.../" (2000)

Tolonen, J "Protestanttinen koraali ja Bachin fuugateemat. Teoksessa Das WTK" (1971)

## Litteraturliste

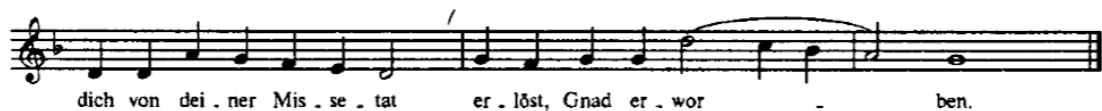
1. Berchenko, Roman. (2005) *På vei til å finne den tapte betydningen*. Moskva
  2. Bukofzer, Manfred F. (1948) *Music in the Baroque Era*. London
  3. Bodky, E. (1989) *The interpretation of Bach`s Keyboard Works* (en russisk utgave)
  4. Druskin, M. (1972) *Bach`s pasjoner*. Leningrad
  5. Hindemith, Paul. (1954) *J.S. Bach*. Oslo
  6. Nosina, Vera. (1993) *Symbolism of J.S. Bach`s musikal language*.
  7. Nagelhus, Lorents Aage. (2004) *Musikkens epoker*. Trondheim
  8. Oversand, Kjell. (1990) *Barokkens fold. Deleuze, Leibniz og Bach*.  
(Studia musicologica norvegica nr.16).
  9. Petrov, J. (1991) *Talldialektikk i WTK*.
  10. Schweitzer, Albert. (1966) *J.S. Bach*. New York
- <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/pubs/circ/circulatio.html>  
<http://www.virtuallybaroque.com/list3.htm>  
[www.bibelen.no](http://www.bibelen.no)

## Tillegg

---

i

”Christus, der uns selig macht”,



## "Jesu Kreuz, Leiden und Pein"

Chri - stus, der uns se - lig macht, kein Bös's hat be - gan - gen,  
 ward für uns zur Mit - ter - nacht als ein Dieb ge - fan - gen.  
 ge - führt vor gott - lo - se Leut und fälsch - lich ver - kla - get,  
 ver - lacht, ver - höhnt und ver - speit, wie denn die Schrift sa - get.

## ii Begynnelsen av preludiet C-dur

Allegro. M.M.  $\text{♩} = 122.$  J. S. Bach.

PRELUDIO I.

*p* *legato* *cresc.*

To siste takter ( recitativ):

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a 7/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and slurs. There are accents and dynamic markings throughout.

iii Begynnelsen på fugen, C-dur:

**FUGA I.**  
4 Voci.

Moderato e maestoso.  $\text{♩} = 116.$

*p* sempre legato

*cresc.*

The score is for four voices in C major, 3/4 time. It begins with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. Fingerings and dynamics like *p* sempre legato and *cresc.* are indicated.

---

<sup>iv</sup> El Greco , ”Marias Budskapsdag” :



V Preludium, i B-dur

50

**PRELUDIO XXI.**

*Vivace*  $\text{♩} = 84$ .

*più leggiermente*

*cresc.*

*f* *dimin.*

*p*

*f*

*dimin.*

*p*



---

<sup>vi</sup> ”Christian scriptures detail a world of spirits and nine choirs of Angels who were sent by God into the lives of humankind. Legend tells that in Bethlehem, people heard the Angels sing one time in unison to announce the birth of the Christ Child. The words thought to ring out at that moment were: *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. Therefore, this is considered to be the first Christmas carol.”  
<http://www.novareinna.com/festive/xmascarols.html>

4.11

81

1 2 3 4 5  
*cresc.*  
*p*

*p* *cresc.* *ff*

*p* *cresc.* *ff*

*p* *cresc.* *poco ritard.* *ff*  
 17

18  
*a tempo* *p* *cresc.* *f* *dimin.*

*dimin.* *p* *rallent.* *pp* Cztery

viii Preludium, ciss-moll

Andante con moto.  $\text{♩} = 92.$

PRELUDIO IV.  
*p sempre legato*

5 *cresc.* *dimin.*

9 *cresc.* *f* *dimin.*

*p* *dolce* *cresc.* *f* *dimin.*

*p* *cresc.*

24 *cresc.*

(26) 17

dimin. p cresc.

f

dimin. p

f dimin. p<sup>1</sup> dimin e rallent.

ix Fuge, ciss-moll,  
Det første temaet:

p

3 4 1 2

T

Det andre temaet:

Musical score for the second theme, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system includes a piano staff with a *dimin.* marking and a bass staff with a *p* marking. The second system includes a piano staff with a *cresc.* marking and a bass staff. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Det tredje temaet:

Musical score for the third theme, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system includes a piano staff with a *dimin.* marking and a bass staff. The second system includes a piano staff with a *dimin.* marking and a bass staff. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

x Prelidium, fess-moll, bd :ii

74 *Andante espressivo* ( $\text{♩} = 60$ ). **Preludio XIV.**

The musical score for Preludio XIV is written for a single bassoon. It is in the key of F# major (two sharps) and 3/4 time, with a tempo of *Andante espressivo* (♩ = 60). The score is divided into four systems, each with a circled measure number: 2, 5, 9, and 10. The first system begins with a *mf* dynamic and an *espress.* marking. The second system features a *p* dynamic. The third system includes a *mf* dynamic and an *espress.* marking. The fourth system starts with a *p* dynamic and includes a *mf* dynamic and an *espress.* marking. The score is heavily annotated with fingering numbers and articulation marks.

xi Fuge, fess-moll, bd II:

*Andante; sostenuto e severo* ( $\text{♩} = 72$ ). (4)

The musical score for Fuge, fess-moll, bd II is written for a single bassoon. It is in the key of F# major (two sharps) and 3/4 time, with a tempo of *Andante; sostenuto e severo* (♩ = 72). The score consists of two staves. It begins with a *p* dynamic and includes a *mf* dynamic and an *espress.* marking. A circled '4' is placed above the treble clef. The score includes various articulation marks.

9) Связующая интермедия.

b) Periodo di transizione.

28

11

23

36

40

*f*

*cresc.*

*legatissimo*

*pma marc. e legatissimo*

*stacc. poco*

*stacc. poco*

*un poco cresc.*

*ma marc.*

*stacc. poco*

*mf*

*p*

*cresc.*

*III*



51

79

57

58

63

64

*molto marc.*

*mf*

*T. marc.*

*cresc.*

*rit.*

17

xiii Preludium g-moll, bd II.

**PRELUDIO XVI**

Largo.  $\text{♩} = 80.$

*f* sempre legato *f* e ben marcato

*dim.*

*dim.* *cresc.*

13

16

17

Edition Peters.

7838

18 63

*dim.* *cresc.*

xiv Fuge, g-moll

**FUGA XVI.**  
a 4 Voel.

Andante con moto.  $\text{♩} = 83.$

*f pesante*

*dim.* *p* *cresc.* *dim.*

24

Edition Peters. 2826

This page of musical notation consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 51, 56, and 58 are clearly visible. Dynamic markings include *cresc.*, *p*, and *dim.*. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

64 67 65

64 67 65

73

*cresc.*

*cresc.*

*dim.* *p* *rallent.*

This musical score consists of four systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system covers measures 64 to 65, with measure numbers 64, 67, and 65 written above the staff. The second system covers measures 66 to 73, with measure numbers 66, 69, 72, and 73 written above the staff. The third system covers measures 74 to 78, with measure numbers 74, 77, 80, 83, and 86 written above the staff. The fourth system covers measures 79 to 84, with measure numbers 79, 82, 85, and 88 written above the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamic markings include *cresc.* (crescendo) in the second and third systems, *dim.* (diminuendo) in the fourth system, and *p* (piano) and *rallent.* (rallentando) in the final system.

## xv Preludium, fisis-moll, bd I:

ALLEGRO MODERATO. ♩ = 100.

**PRELUDIO XIV.**

The musical score for Preludio XIV is presented in seven systems, each with a treble and bass staff. The piece is in the key of F#m (one sharp, one flat) and common time. It begins with a tempo marking of 'ALLEGRO MODERATO' and a metronome indication of 100. The score is filled with intricate piano textures, including sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings such as *cresc.*, *dimin.*, *fr*, *p*, and *ff* are used throughout to guide the performer's volume. Fingering numbers are clearly indicated for many of the notes. The piece concludes with a final cadence.

xv Fuge, fiss-moll, bd I :

**FUGA XIV.**  
a 4 Voci.

Andante maestoso.  $\text{♩} = 88.$

*mf legato ed espressivo* *sf dimin.* *tr* *mf*

*sf* *dimin.* *tr* *1 3 2 3* *2 1* *3 2 1* *cresc.*

*f* *sf* *tr*

*dimin.*

*cresc.*

*dimin.* *p*

20

21 22 22

*cresc.* *dimin.* *p*

This system contains measures 21 and 22. Measure 21 is marked with a circled '21'. Measure 22 is marked with a circled '22' and contains a triplet. The music features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns. Dynamics include *cresc.*, *dimin.*, and *p*.

*cresc.* *f* *dimin.* *fr*

This system contains measures 23 and 24. Measure 23 is marked with a circled '23'. Measure 24 is marked with a circled '24' and contains a triplet. The music continues with complex rhythmic patterns in both hands. Dynamics include *cresc.*, *f*, *dimin.*, and *fr*.

*p*

This system contains measures 25 and 26. Measure 25 is marked with a circled '25'. Measure 26 is marked with a circled '26'. The music features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns. Dynamics include *p*.

32 33

*cresc.*

This system contains measures 27 and 28. Measure 27 is marked with a circled '27'. Measure 28 is marked with a circled '28'. The music continues with complex rhythmic patterns in both hands. Dynamics include *cresc.*.

34 35

*f* *dimin.*

This system contains measures 29 and 30. Measure 29 is marked with a circled '29'. Measure 30 is marked with a circled '30'. The music continues with complex rhythmic patterns in both hands. Dynamics include *f* and *dimin.*.

*cresc.* *f* *dimin.* *p* *roll.* *pp*

This system contains measures 31 and 32. Measure 31 is marked with a circled '31'. Measure 32 is marked with a circled '32'. The music concludes with a *roll.* and *pp* dynamic. Dynamics include *cresc.*, *f*, *dimin.*, *p*, *roll.*, and *pp*.



xvii Preludiet a-moll, bd II:

PRELUDIO XX.

Andante molto espressivo.  $\text{♩} = 92$ .

*pp* *legatissimo sempre*

*cresc.* *pp* *f* *p* *f* *pp* *cresc.* *dim.* *pp* *tr*

The musical score consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The dynamics and articulations are as follows:

- System 1: *pp* (pianissimo) in both staves. The right hand has fingerings 1, 4, 2, 1, 4. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.
- System 2: *cresc.* (crescendo) in the right hand. The left hand has fingerings 3, 2, 5, 2, 5.
- System 3: *f* (forte) in the right hand, *p* (piano) in the left hand.
- System 4: *pp* (pianissimo) in the right hand.
- System 5: *cresc.* (crescendo) in the right hand, *f* (forte) in the left hand, *dim.* (diminuendo) in the right hand.
- System 6: *pp* (pianissimo) in the right hand, *cresc.* (crescendo) in the left hand, *p* (piano) in the right hand.
- System 7: *dim.* (diminuendo) in the right hand, *p* (piano) in the left hand, *dim.* (diminuendo) in the right hand, *pp* (pianissimo) in the left hand.

xviii Fuge, a-moll, bd II:

Audante maestoso ed energico.  $\text{♩} = 60.$

FUGA XX.  
a 3 Viol.

*pesante*

5

*ff* *ff* *sf*

*ff* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf*

*p* *cresc.*

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a complex style with many slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a *ritard.* (ritardando) and a final *sf* (sforzando) dynamic. The number 28 is written above the final system.

System 1: Treble staff has a long slur over the first two measures. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *f*, *sf*, *sf*.

System 2: Treble staff has a slur over the first measure. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *piu f*, *sf*, *sf*.

System 3: Treble staff has a slur over the first measure. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *sf*, *sf*.

System 4: Treble staff has a slur over the first measure. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *sf*.

System 5: Treble staff has a slur over the first measure. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *sf*.

System 6: Treble staff has a slur over the first measure. Bass staff has a continuous eighth-note pattern. Dynamics: *sf*, *ritard.*, *sf*.