



MUSIK-  
HÖGSKOLAN  
I MALMÖ



# Predika utan ord

*Teologiska budskap i J.S. Bachs orgelmusik*

**Lucas Stålhammar**

2023

**Reflekterande del av examensarbete**  
Konstnärligt kandidatprogram i musik

Musiker- och kyrkomusikerutbildningarna  
Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet

Handledare: Ann-Sofi Härstedt

## Predika utan ord (Abstract)

Kan man gestalta teologi i musik? Vi som kyrkomusiker spelar ofta musik som ska frambära ett teologiskt budskap i form av psalmer. Våldigt ofta spelar vi bara det som står i koralboken. Det är funktionellt, men jag tror att vi kan göra så mycket mer. I denna essä kommer jag undersöka hur man kan ta inspiration från J. S. Bachs orgelmusik och använda teologiska motiv i sitt eget liturgiska orgelspel och därigenom styrka det teologiska budskapet. Jag kommer först göra en noggrann analys av Bachs *Preludium och Fuga i D-dur (BWV 532)* genom att koppla ihop musiken med bibeltexter, känslor och litteratur om Bachs musik och retoriska grepp som han använder. Detta leder fram till att jag nämner några förslag på var och hur man kan använda motiv från Bachs musik på olika platser i gudstjänsten. Det är något som är lätt att få in i förspel till psalmer eller olika typer av improvisationer.

## Nyckelord

*Musik, Teologi, Psalmer, Bach, Orgel*

## Preaching without words (Abstract)

Is it possible to portray theology through music? Church musicians often play music with a theological message, the hymns. Most of the times we play what is written in the hymnbook. It works fine, but I think we can do much more. In this essay I will investigate how you can be inspired by the organ music of J. S. Bach and use theological motives in the liturgical playing and through this strengthen the theological message. Firstly, I will do an in-depth analysis of Bach's *Prelude and Fugue in D-major (BWV 532)*. Secondly, I will connect the musical passages with emotions, verses from the Bible and literature about Bach's music. To conclude. I will suggest a few possibilities as to how and when you can use motives from Bach's music in the service. These can easily be used in preludes to the hymns or in improvisations.

## Keywords

*Music, Theology, Hymns, Bach, Organ*

## Innehåll

<b>Bakgrund</b> .....	<b>4</b>
Syfte.....	5
Frågeställning.....	5
Metoder .....	5
Symbolik hos Bach.....	5
<b>Analys</b> .....	<b>6</b>
Preludiet .....	6
<i>Inledningen</i> .....	7
<i>Alla breve</i> .....	9
<i>Avslutningen</i> .....	9
Fugan.....	10
Diskussion .....	11
<i>Hur kan man använda teologiska motiv i liturgiskt orgelspel?</i> .....	12
<i>Vad är fördelen med att använda teologiska motiv i musiken?</i> .....	13
<b>Sammanfattning</b> .....	<b>13</b>

## Bakgrund

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

Musik med text gör det ofta mycket lättare att ha ett mer tydligt budskap i musiken än instrumentalmusik, för att man kan uttrycka budskapet i texten. En text i musik kan användas som ett medel för att sprida utbildning, något som Martin Luther var medveten om under sin reformation av kyrkan på 1500-talet. Han skrev därför många texter och psalmer där han undervisade om den kristna läran. Många av dessa psalmer finns kvar i vår svenska psalmbok idag och är ett arv som vi kyrkomusiker har möjlighet att sprida vidare. Även om det idag skrivs mycket ny musik som används i kyrkan så är det inte bra att slänga ut de äldre, det finns mycket bra att lära sig från våra rötter.

I våra kyrkor idag kombineras musik och text varje söndag, där människor samlas för att höra undervisning om bibeln och dess budskap. ”Undervisningen står väl främst prästen för i sin predikan?” kanske man tänker. Jag tror att prästen har en viktig del i undervisningen, men att musiken kan stärka budskapet som prästen vill förmedla. Att lyssna är ett bra sätt att lära sig, men att själv berätta och sjunga om sin tro gör den starkare. Här kommer psalmerna in i bilden. Därför är det så bra när präster och kyrkomusiker samarbetar för att bestämma psalmer till söndagen som passar med budskapet som man vill förmedla. De starkaste upplevelser jag har varit med om, är när text och musik samarbetar i en vacker harmoni i gudstjänster. Man känner att det är genomtänkt och det talar mer direkt till mig då. Detta är något som har fått mig att stanna i kyrkan och fått min kristna tro att växa. Det har också gjort att jag började intressera mig för orgel och därefter också bestämma mig för att vilja utbilda mig till kyrkomusiker. Ett exempel på när musiken får livet att ta en väg som jag aldrig räknat med.

När man går i kyrkan och hör psalmer på söndagarna börjar de oftast med ett förspel av något slag. Detta är ett tillfälle då det ges rum för organisten att improvisera med psalmmelodin som grund. Målet med förspelen är att församlingen ska få en känsla för tempot, tonarten och höra vilken psalm det är. Den typ av orgelspel som används i gudstjänster kallas för *liturgiskt orgelspel*. Denna term innefattar både själva psalmspelet med sång till men även förspelen och den improvisatoriska delen i gudstjänsten. Det finns olika sätt att göra dessa förspel och jag vill utforska hur man skulle kunna använda teologiska motiv i förspelen. Dessa förspel kan då också ge en känsla åt församlingen vilken känsla psalmen förmedlar.

## Syfte

Jag tror att vi kyrkomusiker har en viktig roll att försöka undervisa församlingen genom musiken. Detta genom att gestalta texten i psalmen, något som man kan se stora orgelkompositörer göra. Titta på koralförspel av t.ex. Johann Sebastian Bach. Han använder ofta olika typer av knep för att gestalta texten i dessa koralbearbetningar. Använder Bach även specifika figurer i sina fria orgelverk? Detta vill jag undersöka. Om man märker att kompositörer använder teologiska figurer i musiken för att gestalta olika teologiska budskap, har inte vi som kyrkomusiker då en skyldighet att försöka se det och använda det både i improvisationer, psalmspel och kanske välja tematiskt passande stycken som postludium? Vi har en väldigt stor möjlighet att sprida ett budskap. På ett helt annat sätt än att tala; genom musiken som kan tala på ett speciellt sätt till oss människor. Denna kommunikation som finns med oss under hela livet.

## Frågeställning

Jag ska undersöka vilka teologiska motiv J. S. Bach använder i sin musik, med utgångspunkt i Preludium och fuga i D-dur (BWV 532).

1. Hur kan jag hitta teologiska motiv i mitt examensstycke av Johann Sebastian Bach?
2. Hur kan jag använda teologiska motiv i liturgiskt orgelspel?

## Metoder

Undersökningen kommer genomföras genom att leta efter mycket information i litterära källor, då det finns mängder av fantastisk litteratur om Bachs musik. Jag kommer även noggrant studera noterna av Preludium och fuga i D-dur och leta efter bibeltexter som passar med motiv jag hittar. Samtal och diskussioner med min orgellärare Anders Johnsson.

## Symbolik hos Bach

Johann Sebastian Bach var en kompositör som använde sig i stor utsträckning av symbolik i sin musik. Det finns små underliggande budskap i nästan alla hans verk. Detta var inte något unikt för just Bachs musik. Under hela 1600-talet var det av stor vikt att man skulle förmedla texten i musiken; man talar om *klangrede* – klangtal. Tanken var att åhöraren skulle kunna tyda musiken och se ett konkret innehåll i den (Fagius, 2018, sid. 49). För att åstadkomma detta klangtal använde sig tidens kompositörer av retoriken och dess regler för hur ett bra tal ska vara uppbyggt. ”Genom att bygga upp sina musikstycken i kontrasterande avsnitt enligt dessa regler kunde organisten i kyrkan få en ställning som var jämförbar med prästens, därigenom att musiken som framfördes på orgel kunde ses som en predikan i toner.” (Fagius, 2018, sid. 50). Det finns olika typer av symbolik som täcker in mycket av Bachs musik. Hans Fagius nämner följande fyra kategorier som ett urval som kan täcka in det mesta (2018, sid. 51):

1. Enkel symbolik, där man kan få olika känslor och karaktärer genom att välja tonart, taktart och tempo. Speciellt valet av tonart kunde göra stora skillnader i vilken affekt man ville beskriva med verket (Fagius, 2018, sid. 52). Exempelvis ansågs C-dur och

D-dur vara strålande och glada tonarter som ofta valdes för att beskriva uppståndelse och seger.

2. Tonmåleri är något som kompositörer började använda under 1500-talet i sina madrigaler och kompositörer har använt i alla tider efter det. Något som man kan se i romantikens symfoniska dikter och programmusik. Bachs koralbearbetning av *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (BWV 637) är ett verk som ofta används för att visa på Bachs tonmåleri (Grout, Burkholder & Palisca, 2019, s. 431).
3. Konkret symbolik. Detta är något som man ofta hittar i noterna till Bachs musik. Det kan vara korsmotiv, alltså när man kan dra ett streck mellan den första och den sista noterna i en grupp av fyra toner och ett streck mellan de två mittersta och då få bilden av ett kors. För att betona något speciellt ord eller någon händelse så kan han göra en plötslig förändring från dur till moll, en kromatisk rörelse eller en dissonant samklang. Ibland kan även namnschiffer förekomma i musiken. Just detta passar Bach väldigt bra då hans fyra bokstäver i efternamnet motsvarar en ton (om man följer de tyska tonnamnen).
4. Gömda, hemliga budskap. Denna form av symbolik är den svåraste att upptäcka men också något som är så fascinerande. Här är talsymboliken den absolut vanligaste formen av gömda budskap. På olika sätt kan han visa på budskap genom att upprepa saker ett visst antal gånger, betona något taktslag eller göra ett specifikt antal variationer. Hans musik är fyllda av små sådana budskap, vad betyder alla dessa? Detta är något som man kan spekulera mycket om, ofta gjorde han nog dem medvetet men ibland kanske det bara var tillfälligheter.

## Analys

### Preludiet

Johann Sebastian Bachs verk *Praeludium et Fuga D-dur* (BWV 532) är ett av hans fria orgelverk. Det är ett verk skrivet tidigt i hans liv, under det första decenniet av 1700-talet, kanske redan tidigt under hans tid i Arnstadt där han började jobba 1703. Annars under början av hans tid i Weimar (Fagius, 2018, s. 116). Han fick tjänsten som slottsorganist i Weimar 1708 (Grout, Burkholder & Palisca, 2019, s. 428). Han bör ha varit omkring 18-25 år vid verkets komponerande. Det är ett virtuost verk, i stil med en nordtysk toccataform, där vissa delar är i *stylus phantasticus* och andra i en mer italiensk stil. *Stylus phantasticus* var en vanlig kompositionsstil under hela barocken. Denna stil har inte några begränsningar varken gällande melodi eller text (Miethe, 2011, sid. 1). Det öppnar upp för mycket spännande dissonanser men också för mycket tonmåleri och beskrivande gester.

## Inledningen

Preludiet inleds med ”en bland organister fruktad uppåtgående pedalskala i D-dur” (Fagius, 2018, s. 116). Pedalskalan är en retorisk figur som kallas *tirata* (Fagius, 2018, s. 56). Det är

88

**PRAELUDIUM ET FUGA II.**

Praeludium.

Manuale.

Pedale.

Figur 1: Inledningen på preludiet. Gesten markerad med en svart klammer är figuren *tirata*. Även fanfarerna syns i manualerna.

(Fagius, 2018, s. 81). Denna fruktade pedalskala upprepas flera gånger med manualspelet emellan. I manualen spelas det upprepade D-dur ackord som ger ett intryck av en fanfar. Denna fanfar kopplar jag till något som Paulus skriver om i sitt första brev till församlingen i Korinth, när han pratar om uppståndelse och basuners ljud.

Vad jag nu säger är ett mysterium: vi skall inte alla dö, men vi skall alla förvandlas, i ett nu, på ett ögonblick, vid den sista basunens ljud. Ty den kommer att ljuda, och då uppstår de döda i oförgänglig gestalt och vi förvandlas. (Bibel 2000, Första Korinthiebrevet 15:51-53)

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

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

Därefter sker det ibland flera gånger under gudstjänsten. Något som det även gör i orgelverket, med återkommande fanfarliknande motiv.

I andra halvan av takt 5 kommer ett nytt motiv. Det är en sextondelsrörelse som bildar en liten kanon med sig själv. Det är två fraser som börjar samtidigt, en i varje stämma. Dessa två



Figur 2: I andra halvan av takt 5 syns den sextondelsrörelse som "jagar" varandra. Det är två rörelser som varieras, en markerat med blått och en med rött.

fraser vandrar sedan mellan stämmorna och jagar varandra lite. Detta kan man tolka som att det är bindlarna som jagar varandra. De bindlar som Jesus var insvept i när han låg i graven, men nu ligger på marken eftersom han har uppstått. Den kommande delen i orgelstycket är en del

som nästan enbart bygger på dim-ackord och dissonanta klanger. Detta är i takterna 10-15. Det är punkterade rytmer so ger en känsla av en fransk Ouvertyr. En fransk Ouvertyr spelades som en inledning på operor i Frankrike under barocken. Det var under Ouvertyrer som kungen kom in i salen och gick till sin plats innan själva operan började. Takterna 10-15 kan också vara en kort tillbakablick till dagarna innan, lidandet på korset och djävulens makt, med tanke på de väldigt dissonanta klanger och tritonusintervallen – djävulens intervall – som spelas. Jag tror att det kan vara i formen av en fransk Ouvertyr eftersom Jesus är på väg till korset. Korset som blir vägen till att Jesus ska visa sin fulla härlighet.

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

Detta är en händelse som finns i liknande varianter i flera av evangelierna. Det handlar om två av Jesus lärjungar som vill sitta bredvid Jesus i hans härlighet. Den här texten kan tolkas på flera sätt. En tolkning jag har hört i ett bibelstudium, är att platserna till höger och vänster om Jesus är till dem som blir korsfästa tillsammans med honom (Fredin Silverkors & Westermark, 2023). "Tillsammans med honom korsfäste de två rövare, den ene till höger och den andre till vänster om honom" (Bibel 2000, Markusevangeliet 15:27). Alltså blir Jesus först upphöjd på ett kors innan den fulla härligheten visas. Jag tänker att Bach vill förmedla känslan av att Jesus var på väg till sin tron, trots att det var under fruktansvärda plågor, i



denna franska ouvertyr. Därför kombinationen av dissonanser och punkterade rytmer. Denna del slutar med en ny D-durskala uppåt över två oktaver i manualen, vilket jag ser som en återkoppling till början av verket och uppståndelsen på den tredje dagen. Skalan börjar på tredje slaget i takt 15. Kanske är det en symbol för den tredje dagen eller så är det bara en tillfällighet då det stora D-durackordet – som denna uppgång leder till – vill Bach ska komma på första slaget i nästa takt.

## Alla breve

Först nu kommer huvuddelen av preludiet. Det är en del som går i *Alla breve*. Delen är fylld av glädje. Den bygger mycket på sekvensbildningar av olika slag, dels en fallande rörelse med åttondelar som bildar treklanger och en rörelse med två halvnoter som rör sig omlott med varandra,

stegvis neråt och bildar förberedda dissonanser på varje betonat taktslag.

Dissonanserna löser sedan upp sig på det efterföljande obetonade taktslaget.

Dessa två sekvenser förekommer

ofta samtidigt i de olika stämmorna. Något som också är värt att notera här är att dessa figurer ofta förekommer i grupper om tre. Ibland bara tre slag (halvnoter) eller ibland upprepas hela figuren (om tre halvnoter) tre gånger, där den sista har lite mer kraft än de två tidigare. Detta är en retorisk figur som kallas *anaphora* (Fagius, 2018, s. 117). Självklart är alla dessa trefaldiga upprepningar en symbol för uppståndelsen på just den tredje dagen, men också inte helt osannolikt för treenigheten. Detta trots att treenigheten inte var en etablerad teori bland apostlarna vid uppståndelsen. Det var nog ytterst svårt för Bach att inte ha med Gud som treenig i tanken när han skrev detta verk, nästan 1700 år efter att påskhistorien utspelade sig och han hade facit i hand.

Figur 3: Sekvensbildningar i alla breve-delen. Rött markerar den fallande åttondelsrörelsen och blått markerar halvnoterna som faller omlott.

## Avslutningen

Preludiet avslutas med en del i adagio. Denna del är harmoniskt väldigt utmanande och den nordtyska toccataformen är åter i centrum; dissonanta klanger varieras med snabba skallöppningar. Dessa dissonanta klanger kan även här kopplas till lidandet. Man märker också av hans ungdomliga tendenser i denna del då han lägger in en till stämman i pedalen, vilket han inte gjorde i sina verk senare i livet. Detta bidrar till en tung klang som kan visa på tyngden under dessa dagar. Storformen på detta preludium är uppdelad i tre tydliga delar, den

virtuosa inledningen och den djärva avslutningen som båda är i en form av *stylus phantasticus* inspirerade av den nordtyska toccataformen. Både början och slutet innehåller dessa kraftiga dissonanser som också kan syfta på tvivlet och lidandet i påskens dramatiska händelser. Emellan dessa två delar kommer delen i *alla breve*, som har lite italienska stildrag. Den är fylld av mycket glädje, som ändå är huvudtemat i påskens dramatik. Denna tredelning i preludiet syftar troligtvis även denna gång på uppståndelsen på den tredje dagen.

## Fugan

Temat i fugan är uppbyggt av två delar, en *cirkulatio*-figur som är en cirklande rörelse



Figur 4: Fugatemat. Cirkulatio-figuren markerat med blått och rött markerar den nedåtgående sekvensen i fugatemat, som påminner om *alla breve*-delen.

(Fagius, 2018, s. 55). Den skapar en känsla av en virvlande glädje, troligtvis för att representera lärjungarnas glädje när de verkligen börjar förstå att deras mästare – Jesus Kristus – har uppstått. Den andra delen av temat består av en nedåtgående sekvens som liknar den fallande sekvensen i *alla breve*-delen i preludiet. Hela fugan blir som en konfirmation av att

Jesus faktiskt har uppstått och vi ska glädjas tillsammans med lärjungarna. Kontrasubjektet som kommer in i den sjunde takten i fugan påminner mig om fanfarerna i den inledande delen i preludiet. Det bygger både här och i preludiet på en upptakt. Det andra kontrasubjektet som kommer in i upptakt till takt 16 är fortfarande samma rytm som det första men det bildar dissonanser på samma sätt som halvnoterna i *alla breve*-delen i preludiet. Skillnaden är här att det är pauser i linjerna. Det gör att det blir både en känsla av fanfarer och den fallande sekvensen. Även efter sista temainsatsen i expositionen kommer ett sista kontrasubjekt. Detta har samma rytm som de två tidigare men gör nu tressprång neråt. Det fortsätter alltså vara fanfarer som blir en fallande sekvens tillsammans med den fallande sekvensen i temat.

Som en fuga ska vara så återkommer temat och dess kontrasubjekt gång på gång. Ibland kommer det några avvikelser och små motiv som jag kopplar tillbaka till preludiet. I takt 60 i fugan kommer ett litet avsnitt i h-moll som jag tycker påminner mycket om det som hände i takt 5-9 i preludiet. Det var där jag fick en känsla av att bindlarna jagar varandra. Jag får samma känsla här när det är samma motiv som upprepas i oktaver i två takter och i den tredje takten fortsätter med ett lite annorlunda, mer rytmiskt motiv i lite andra tonarter och melodiska mönster. Dessa mönster där motiven nästan jagar varandra förekommer i mellanspel tidigare i fugan, exempelvis mellan *comes*-insatsen och den andra *dux*-insatsen (takt 11-13). Dock tycker jag först i takt 60 som det gör en väldigt tydlig entré. Detta förekommer också i takt 101. Där kombineras den också med den retoriska *gradiatio* där stämmorna följer varandra stegvis uppåt och ökar spänningen. (Fagius, 2018, s. 58). Detta

bygger upp till ett klimax med ett jublande mellanspel fyllt av den virvlande glädje som vi mött genom hela stycket, som sedan leder tillbaka till den sista temainsatsen, som går i D-dur i pedalen. Denna temainsats får ett ackompanjemang av dessa fanfarer som vi mött genomgående genom fugan, men denna gång med sexstämmiga ackord i manualen. I takt 127 så får vi en tillbakablick till preludiets inledning med växelspel mellan manual och pedal,

The image shows three systems of musical notation for measures 127, 131, and an unlabeled system. The first system is labeled '127' and shows a transition from manual to pedal. The second system is labeled '131' and shows a return to manual. The third system shows further manual and pedal interaction. Blue brackets in the bass clef of the second and third systems highlight specific passages. The signature 'B.W. 565.' is visible at the bottom of the third system.

Figur 5: Växelspelet mellan manual och pedal både i takt 127 och precis på slutet. Från 131 syns det uppåtgående pedalsolot där det som är markerat med blått är första slaget av fugatemat, som återkommer i olika tonarter.

denna gång med brutna treklanger som övergår till ett pedalsolo i takt 131. Detta pedalsolo är en uppåtgående – enligt Fagius – nästan hisnade passage, där den virvlande glädjen från temat är väldigt närvarande (2018, s. 118). Vid pedalsolots slut blir det återigen ett kort litet växelspel mellan manual och pedal som går till ett nästan abrupt slut, enligt mig. Jag tänker att detta abrupta slut kombinerat med det stigande pedalsolot skulle kunna representera att Jesus tas upp till himlen, men trots detta är med oss än idag. Även om han inte är med oss i mänsklig gestalt längre så tar livet med Jesus inte slut här.

## Diskussion

Hur kan man då hitta dessa teologiska motiv i J. S. Bachs musik? Först måste man vara öppen och fundera över den övergripande känslan av verket, titta om det finns någon enkel symbolik, som till exempel tonarten visar på. Man kan också lyssna och läsa vad andra personer har sett när de har analyserat samma verk. När man nu har skaffat sig en övergripande känsla om verket så kan man börja titta på detaljer. För att hitta dessa detaljer bör man lyssna på verket och analysera noterna och försöka se vad olika figurer kan kopplas till. Då får man använda sina kunskaper i teologi och genom detta dra slutsatser och motivera dem. Denna typ av analys gör att man får koppla ihop sina kunskaper från olika områden där det ena ämnet berikar det andra; musiken får ett större syfte och mening när man analyserar budskapet.

Preludiet i D-dur är tydligt influerat av 1600-talets tradition där kompositörer använde sig av retorik för att sätta åhöraren i bestämda affekter och sinnestillstånd. Arvet från den antika talekonstens regler syns tydligt i de kontrasterande avsnitt som preludiet innehåller. Detta förekom också mycket i musik av nordtyska tonsättare, exempelvis Vincent Lübeck och Dieterich Buxtehude. Buxtehude var en av Bachs stora förebilder, vilken Bach kom att besöka under tiden han arbetade i Arnstadt. Bach fick tillåtelse av sin arbetsgivare i Arnstadt att resa till Lübeck (där Buxtehude arbetade i Mariakyrkan) för att fördjupa sig inom sin konst (Fagius, 2018, sid. 26). Alla tonsättare inom den nordtyska orgelkonsten använde olika retoriska figurer för att symbolisera olika företeelser i musiken. Är dessa retoriska figurer relevanta än idag, drygt 300 år senare? Kanske finns det idag andra motiv som speglar dagens teologi.

### **Hur kan man använda teologiska motiv i liturgiskt orgelspel?**

Bach använde, som vi sett i analysen av hans Preludium och fuga i D-dur, många små motiv för att visa på olika känslor och karaktärer. Något han gjorde mycket var att upprepa motiv trefaldigt på olika sätt. Att upprepa saker trefaldigt kan ibland vara svårt om man ska ackompanjera en psalm i gudstjänsten, då psalmen redan har en given form som församlingen ska kunna sjunga till. Då kan man i förspelet använda motiv som man upprepar trefaldigt eftersom förspelen inte har samma begränsning. För att kunna göra förspel med teologiska motiv måste man först sätta sig in i psalmtexten. Man behöver gå igenom hela texten, inte bara en enskild vers. Detta för att få en överblick över temat på psalmen och vad den vill förmedla. När man kommit fram till det kan man först börja tänka på motiv som skulle passa psalmen. Om det är en positiv psalm kan man alltid använda sig av en uppåtgående durskala, *tirata*. Man ska absolut inte vara rädd att ta lite inspiration från repertoar som finns, man kan alltid använda små motiv från den. I inledningen i preludiet i D-dur ger Bach oss en försmak på vad som kommer under resten av verket, något som man också skulle kunna göra i sina egna psalmförspel. Något som också är snyggt är att man kan få in något motiv från förspelet in i psalmverserna senare. Kanske lägga någon melodisk slinga i vänsterhanden eller fanfarliknande rytmer som Bach gör i sin Fuga i D-dur. Detta för att belysa vissa viktiga saker i texten. Man kan också använda liknande tankar vid improvisationer under gudstjänsten. Skillnaden då är att man kan vara lite friare, eftersom man inte har en församling som ska sjunga med. Då kan man göra som Bach och upprepa ett viktigt motiv tre gånger för att betona den tredje dagen eller treenigheten till exempel.

För att med enkelhet kunna använda teologiska motiv i sitt liturgiska spel, är det en stor fördel – om inte ett måste – att man har några ofta förekommande motiv i ryggmärgen; i alla tonarter. Detta för att lätt kunna ta upp dem när man märker att något av dem kan användas. För att komma till den punkten krävs mycket övning men också mycket studier av repertoar. En bra början är att man tittar igenom de verk man spelar solistiskt och ser om det finns motiv som förmedlar något. Om man spelar koralbunden musik – musik som bygger på psalmer – så förekommer det med stor sannolikhet motiv som beskriver texten. Spelar man musik av Bach så är det också stor sannolikhet att det finns motiv som beskriver en känsla eller sinnesstämning. Detta tar såklart mycket tid, men man får en mycket bättre förståelse för

den musik man spelar om man studerar sin musik så noggrant. Genom den förståelsen kan man därefter förmedla musiken, enligt mig, på ett bättre sätt till åhörarna.

### **Vad är fördelen med att använda teologiska motiv i musiken?**

Inom kristna traditioner har det skrivna och talade ordet haft en viktig och självklar plats i gudstjänsten (Adrian, 2019, s. 93). Man läser bibeltexter som sedan prästen utlägger i sin predikan. Detta var länge den främsta formen av undervisning i kyrkan. Under reformationen såg Martin Luther till att skriva texter till psalmer som handlade om den kristna läran. På så sätt såg han till att undervisa i kristendom. Luther förstod att musiken har en fantastisk förmåga att uppväcka och dämpa känslor. Även på Bachs tid såg man att samspelet mellan ord och musik var viktigt för att förmedla känslor (Adrian, 2019, s. 94). När man hör Bachs musik märker man hur han verkligen gestaltar texten i musiken. Om han gjorde det under 1700-talet, varför ska vi då inte göra det idag? Vi har många förebilder som vi kan inspireras och lära oss av. Då tycker jag att vi har en skyldighet att försöka bevara och förvalta kyrkomusikens fantastiska arv. Därför kan vi se till att både gestalta texten i psalmspelet och välja postludier som vi tycker gestaltar dagens tema och texter. På så sätt kan man göra gudstjänsten till en sammanhängande helhet.

## **Sammanfattning**

Genom att analysera den musik jag spelar får jag som musiker en bättre bild av musikens budskap. Denna analys av teologiska motiven i Johann Sebastian Bachs orgelverk Preludium och Fuga i D-dur har gett mig en mycket djupare förståelse och fascination för detta verk. Det har också gett mig en fascination för symboliken som Bach använder i nästan all sin musik, något som jag framöver kommer vara mycket mer uppmärksam på, både när jag lyssnar på och spelar hans musik. Att få denna djupa förståelse för musiken är något som kommer att göra att jag vet vad jag vill förmedla till åhöraren. Jag har också lärt mig små motiv som Bach använder i sin musik som jag vill försöka använda i mitt liturgiska orgelspel. Genom dessa vill jag försöka förmedla psalmers budskap genom musiken, inte endast genom psalmens text. Detta kan jag göra i förspelen och under psalmverserna. I kyrkan måste vi försöka anpassa oss till dagens tema och texter i vår evangeliebok. Jag vill inte se det som en begränsning utan som en möjlighet att predika genom musik. Jag vill försöka förstärka budskapet genom att se till att ord och musik samarbetar. I analysen av Bachs orgelverk Preludium och fuga i D-dur (BWV 532) har jag kommit fram till att det handlar om påskens och uppståndelsens mysterium och glädje. Det är ett verk som gett mig en bra bild och inspiration hur man kan använda teologiska motiv; hur man kan predika utan ord. Det finns inget som berör så starkt som när det talade ordet och musikens toner samverkar och styrker varandra. Då är gudstjänsten så nära fulländad som den kan bli.

## Referenser

Fagius, H. (2018). *Johann Sebastian Bachs orgelverk: En handbok* (2:a bearbetade upplagan). Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Fredin Silverkors, D., & Westermark, P. (2023). *Nådens år* (Fastlagssöndagen-Korset och kronan).

Griepenkerl, F. C., Roitzsch, F., & Keller, H. (1951). *J. S. Bach orgelwerke band IV*. Leipzig: Edition Peters. (Första utgåvan utgiven 1845)

Grout, D. J., Burkholder, J. P., & Palisca, C. V. (2019). *A history of western music* (Tenth edition). New York: W. W. Norton.

Lejon, K. O. U. (Red.). (2019). *Musik & teologi: Reflektioner, tillämpningar och kommentarer* (Första upplagan). EFS Budbäraren.

Miethe, B. (2011). *Stylus phantasticus (Baroque history—Spring 2011 at usm)*.  
[https://www.academia.edu/3274746/Stylus\\_Phantasticus\\_Baroque\\_History\\_Spring\\_2011\\_at\\_USM\\_](https://www.academia.edu/3274746/Stylus_Phantasticus_Baroque_History_Spring_2011_at_USM_)

*Missale för Svenska kyrkan*. (2018). Stockholm: Verbum AB.

Reftel, K. (Red.). (2014). *Bibeln: Bibelkommissionens översättning*. Varberg: Argument.