

Credo

Brigitte Dragsted

Indholdsfortegnelse

<i>Indholdsfortegnelse</i>	<u>1</u>
<i>Indledning</i>	<u>2</u>
<i>Messen som musikalsk genre og credosatsens stilling</i>	<u>3</u>
<i>Bach</i>	<u>8</u>
<i>Schubert</i>	<u>12</u>
<i>Pärt</i>	<u>16</u>
<i>Konklusion</i>	<u>21</u>

Indledning

Alle der som små har sunget i et kirkekor vil huske, at det i starten var lidt svært med de der latinske tekster. Efter et stykke tid fandt man heldigvis ud af, at når man først havde lært et vist antal tekster, kunne man pludselig bruge dem til en hel masse forskellige sange. Udover at være en hjælp til korsangere med begrænset latinkendskab skaber det et spændende sammenligningsgrundlag, at der gennem hele den vestlige verdens musikhistorie er blevet skrevet vidt forskellige kompositioner til nøjagtigt den samme liturgiske tekst. Man hører alle disse vidt forskellige klange og ved, at et sted inde bag ordene må komponisterne have forholdt sig til det samme indhold.

Jeg vil analysere fire kompositioner til det samme led i den katolske messe. De spænder over et tidsrum på lidt over 425 år og er hver skrevet af en komponist, hvis navn har holdt sig indtil nu. Det er credosatserne fra følgende messer:

Giovanni Pieruglia da Palestrina: Missa Papae Marcelli, 1567

Johann Sebastian Bach: H-mol Messe, BWV 232

Franz Schubert: Es-Dur Messe, D 950

Arvo Pärt: Berliner Messe, revideret udgave fra 1992

Med en så stor indbyrdes tidsmæssig afstand har komponisterne selvsagt skrevet credoerne på vidt forskellige præmisser. Hver komponist dumpede ned i musikhistorien på et nyt tidspunkt, hvor man rådede over et nyt musikalsk tonesprog og måtte forholde sig til nye traditioner. Samtidig har de forskellige perioders krav til kirkemusikkens rolle haft betydning for formålet med overhovedet at begynde på en messekomposition.

Med dette i baghovedet vil jeg analysere credoerne og undersøge, hvordan komponisterne hver især kombinerede periodens musiksprog med deres egen dialekt, og hvilket formål musikken opfylder, når den udtrykker teksten.

Jeg introducerer først messegenren og går derefter kronologisk frem med at undersøge credoerne.

Messen som musikalsk genre og credosatsens stilling

Messen er den romersk-katolske kirkes vigtigste gudstjeneste. Den består af en ydre form, som mennesker kan indrette efter tradition og ritualer, og et teologisk indhold. Ved det teologiske indhold skelnes der mellem messens faste og uforanderlige dele, *ordinarium*, og de bønner og læsninger, som hører til den enkelte dag eller højtid, *proprium*. De fem ordinariumsled *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* og *Agnus Dei* danner altså grundlaget for den katolske messegudstjeneste.

Messeleddene er blevet udtrykt musikalsk siden oldkirken, dengang med enstemmig gregoriansk sang. Omkring 1100tallet blev sangen polyfon, og efterhånden som musikkens udvikling rigtig tog fat, blev messen en særskilt musikalsk genre, som ifølge ”Kirkemusikleksikon” af Peter Ryom omfatter ”kompositioner til de fem ordinariumsled i den katolske kirkes vigtigste gudstjeneste”¹, og som har gennemløbet sin egen udvikling indenfor musikhistorien.²

Messens credotekst, den nikæansk-konstantinopolitanske trosbekendelse³, er meget lang i forhold til de øvrige ordinariumsled og enormt modsætningsfyldt, fordi den jo dækker hele spektret af den kristne bekendelse. Credoer er et godt sammenligningsgrundlag, da den modsætningsfyldte tekst giver anledning til mange musikalske kontrastvirkninger, og da den samtidig i konfessionen udtrykker essensen af den kristne tro.

Palestrina

Når man skal analysere et stykke musik, starter man for det meste med at finde ud af, hvilken toneart det står i. Faktisk får det en særlig betydning for hele min opgave, at undersøge tonearten for Marcellusmessens credosats, da svaret på dette spørgsmål samtidig præsenterer fødslen af dur-mol-tonaliteten, som vi uundgåeligt kommer til at høre mere til i de andre tre satser.

På Palestrinas tid⁴ oplevede man, hvordan de gamle kirketonearter, udviklet til gregorianske sange, ikke længere kunne rumme tidens flerstemmige musik. Flerstemmighed forudsætter en svær balancegang mellem hensynet til stemmernes selvstændige melodilinier og de harmonier, der fremkommer når man sætter dem sammen. Det 16. århundrede var en overgangsperiode, hvor man ledte efter tonearter der også kunne imødegå de nyligt opståede harmoniske krav⁵.

Marcellusmessens credosats står i den joniske kirketoneart (transponeret til B)⁶, som er den toneart, der senere skulle danne fundamentet for dur-mol-tonaliteten. Modsat tidlig polyfoni, som foretrak rene kvinter og kvarter, er satsens harmonier overvejende dur-treklange, og ved frasernes slutninger ser man den tidstypiske tendens til at lave dominant-tonika-virkninger, ”kadencer”, hvilket var starten på funktionsharmonikken. Her er grundstrukturene for hele det fundament, som Bach og Schuberts musik bygger på, men det er vigtigt at bemærke, at der med Palestrinas kadencer stadig kun er tale om en spænding/afspændings-virkning, ikke en modulation.

Denne kadence er til unisont es. Hovedsageligt er kadencerne til B-dur (der svarer til C, altså tonika) og F-dur (svarer til dominanten G) treklange, men de optræder også på andre toner, nogle gange midt i en frase:

Marcellusmessens credo lyder utrolig ”ren” i klangen. Palestrina fulgte strenge regler, som ikke tillod stemmerne at støde sammen i andet end treklange, da dissonanser blev opfattet som ubehagelige og dermed upassende⁷. Bortset fra kadence-vendinger opstår harmonierne som følge af stemmernes selvstændige melodibevægelse, dvs. sekundært.

Musikken glider fremad, og den ene frase afløser den anden uden pauser. Man kan ikke som sådan spore gennemgående temaer i satsen. Den udvikler sig jævnt som en talestrøm, hvor hver ny

sætning får en ny musikalsk ordlyd. I noderne er der ”hjælpetaktstreger” på 4/4delsform, så den nutidige korsanger kan orientere sig, men man mærker hurtigt, at satsens rytmiske forløb ikke er bestemt af en taktforførelse. Taktartsbegrebet eksisterede endnu ikke på Palestrinas tid⁸, så musikkens puls indretter sig efter den talerytme, som tekstens betoning lægger op til.

Jeg har noteret rytmen i takt 8 – 16 først med udgiverens hjælpetaktstreger og derefter som de høres:

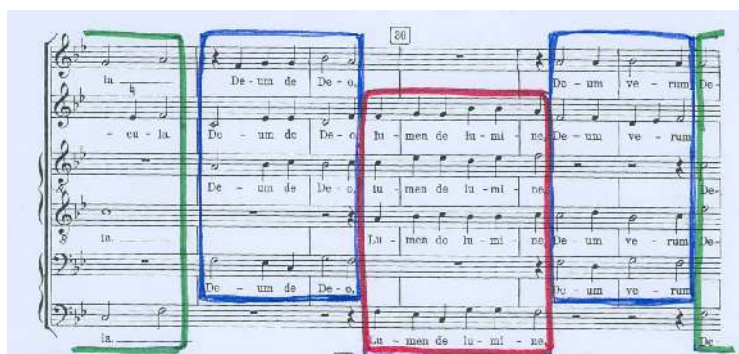


Hovedsageligt er tilhøreren aldrig i tvivl om, hvornår en tekstlinie slutter og den nye starter, og man fornemmer klart talerytmen, selvom hver stemme stadig har en selvstændig melodi. Dette opnås ved at de vigtige stavelser altid bæres samtidig af tilstrækkeligt mange stemmer. Knud Jeppesen kalder dette princip ”node mod node”⁹. Det ville være forkert at sige ”homofoni”, for stemmerne har stadig selvstændige melodilinie, de mødes bare ”lodret”(i nodebilledet) for hver stavelse.

Her er et ægte skoleeksempel på ”node mod node”, takt 38 – 43:



Når Palestrina måtte begrænse sig på det polyfoniske område, gjorde han i stedet musikken dynamisk ved at bruge noget, der minder om den meget tidstypiske dobbeltkor-stil. Hver linie er besat med en ny sammensætning af stemmer, mens en eller flere har pause. Sådan skabes en klanglig afveksling, og musikken bygger samtidig op til de vigtige passager, som bliver sunget af et fuldt kor.



Satsen er for a cappella kor, og er delt i tre.

I første del takt 1 – 73 er koret delt seksstemmigt, selvom det stort set ikke får lov at klinge i sin fulde besætning før takt 59. Herfra har jeg skilt delen i to afsnit, fordi resten af teksten ”Et incarnatus est...”¹⁰ er udtrykt meget selvstændigt.

Første afsnit indtil takt 59 holder sig meget strengt til ”node mod node” princippet, og klangen farves konstant af nye stemmesammensætninger. Rytmeformommelsen er skiftende, men overvejende 3/4, tit med en jambe-agtig betoning, hvilket igen understreger talerytmen. Teksten er så tydelig som muligt, så der ikke er tvivl om, at det altså er credoet, der starter nu¹¹.

Teksten ”Deum de Deo...”¹² takt 28 – 38 får lov at stå lidt for sig selv, fordi melodien hviler en anelse før og efter, hvor den ellers fletter linierne uophørligt sammen. De korte tekstlinier behandles her imiterende, måske fordi de lyder opremsende når de udtales, og derfor indbyder til gentagelse.

Takt 53 ved teksten ”descendit de coelis.”¹³ sker der et pludseligt brud med den før så nydelige ”node mod node”stil til fordel for tonemaleri, et andet tidstypisk træk.

Nedstigningen er vist både i melodiliniere og i rækkefølgen af betonede stavelser i stemmerne:

Melodien hviler til sidst på C-dur¹⁴, hvilket med en dominantvirkning tydeliggør, at der skal til at ske noget nyt.

Det næste afsnit ”Et incarnatus est...” starter på F-dur. Passagen har fuld seks-stemmig korbesætning, nodeværdierne er lange og rytmeformommelsen er 4/4 hele afsnittet igennem, hvilket giver en ophøjet stemning. Hvis man ikke før var klar over det, forstår man hurtigt at musikken her skal udtrykke en meget vigtig del af konfessionen.

Nu begynder anden del takt 74 – 115. Koret er firestemmigt; der er ingen trang til at fejre, for teksten handler om korsfæstelsen¹⁵. Ordene ”crucifixus”¹⁶ og ”passus et sepultus”¹⁷ har lange nodeværdier. Uden at overfortolke kan man sige, at det giver ordene eftertryk. Efter en pause i alle stemmer starter ”Et resurrexit...”¹⁸. Hvis man havde forventet jubel ved denne sætning, bliver man skuffet. Satsen skrider firestemmigt videre i samme stil, har et lille opadgående tonemaleri ved ”Et

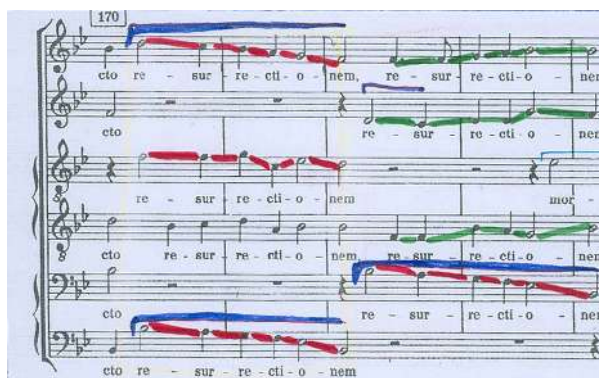
ascendit in coelum”¹⁹ og slutter med ikke rigtig at ville færdiggøre sætningen ”cujus regni non erit finis,”²⁰ før dens sidste del er gentaget for tredje gang.

Den musikalske udformning binder al teksten til dette afsnit meningsmæssigt sammen. Selvom genopstandelsen som isoleret tema kan indbyde til jubel, var det vigtigere for Palestrina at betone den nære sammenhæng mellem lidelse og genopstandelse.

Tredje del er takt 116 – 197. Teksten starter med ”Et in spiritum...”²¹, hvor de mange små opadgående skalaløb og den dansende puls giver en jublende stemning. Frasernes start- og midterdele frigør sig gradvist fra ”node mod node”-princippet, selvom alle stemmer stadig mødes i sidste stavelse.

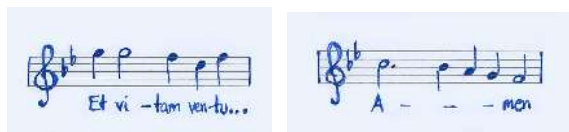
Ved ”Confiteor unum baptisma”²² takt 153 er der en kort passage i dobbeltkor-stil, hvor det rytmisk markante motiv bliver imiteret med tekstgentagelse, måske fordi der her for første gang efter en del opremsninger bliver sagt ”JEG bekender”.

I takt 170 sker noget mærkeligt. Ordet ”resurrectionem”²³ får et tonemaleri, men med nedadgående bevægelse! Straks derefter bliver ordet gentaget, hvor bas II stadig har det samme motiv, mens tre andre stemmer har skiftet til opadgående bevægelse. Det minder mest om et lille programmusikalsk indslag: stemmerne kom til at gå forkert og prøver at redde den igen i en gentagelse (hvilket bas II ikke fik fat i, så han kører videre i den forkerte retning). I en tid, hvor tonemaleriet var så anvendt, kan det ikke have været et tilfælde. Måske vil Palestrina udfordre tilhørernes forudindtagne forventning.

The image shows a musical score for takt 170. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three instrumental staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The lyrics are 'cto re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem'. The score is characterized by complex polyphony with overlapping lines and various rhythmic patterns. There are blue and red markings above the notes, possibly indicating specific melodic or rhythmic features. The text '170' is written above the first staff.

Herefter træder ”node mod node”-princippet i baggrunden til fordel for fri polyfoni. Et tema på ”Et vitam...” opstår i takt 177, springer rundt i stemmerne og forsvinder, næsten som et tilløb til den fantastiske, 11 takter lange ”Amen”-imitation i fuldt seksstemmigt kor, hvor temaet kommer ind på indsats i alt 11 gange.

Et vitam-temaet i sin hyppigste form og amen-temaet, som det kommer i sopranens første indsats:



Godt nok kan man hos Palestrina finde enkelte direkte sammenhænge mellem ord og note, men tilfældet i takt 170 tyder på, at selvom Palestrina kunne lide at lege med tonemaleri, ville han mere med sin musik end bare gengive fx en bevægelsesretning. Musikken tog klang efter ordlyden, og dens formål var at lade sangerne synge teksten med de følelser, der ligger i ordenes mening²⁴. Den musikalske udformning kæder ordenes egen klang sammen med menneskets følelsesmæssige reaktion på deres indhold.

Bach

Med Bach er vi ankommet til dur-mol-tonalitetens blomstring. 24 tonearter, 12 i dur og 12 i mol, og med den tempererede stemning kunne man pludselig modulere frit mellem dem alle!²⁵ Bachs flerstemmighed, som den kommer til udtryk i H-mol Messens credo, hviler som udgangspunkt på det harmoniske forløb, som han tilpasser sine melodier. Rytmisk holder satserne sig til deres taktarter. Skæve betoning er skaber dynamik i forhold til den faste grundpuls, men de er stadig ”bevidst skæve.”

Barokken er kendetegnet ved en trang til at systematisere, og heller ikke periodens musikteoretikere ville være helt bekendt at lade et komplet tonalt system bestå uden at sætte rammer for dets anvendelse. Således opstod affektlæren, et musikalsk retorisk system, der angiver hvilke musikalske virkemidler komponisten skal bruge for at fremkalde bestemte følelser hos tilhøreren²⁶. Foruden dur-mol-tonaliteten, taktarten, funktionsharmonikken og affektlæren blev der i barokken også tilføjet symmetri, talsymbolik og anden religiøs symbolik til musiksproget²⁷. Hvis man leder efter alle disse ting, har man mulighed for at gå meget langt ned i detaljer, når man analyserer H-mol Messens credo, især da den er meget lang. Jeg vil nævne nogle gode eksempler på alle disse nye elementer og derefter analysere den første sats.

For det første er credoens opbygning et udtryk for symmetri på flere planer. Den er delt i ni satser med ”Crucifixus...” teksten i sin midte²⁸. Rundt om denne danner så satsformerne, tonearterne og også taktarterne en symmetrisk virkning.

Nodebilledet får også lov at bære symbolik. I nr. 15 har violinerne et gennemgående tema, hvis nodebillede med lidt god vilje³² danner et liggende X, som er begyndelsesbogstavet i Kristus³³. Ved ordene ”Et homo factus est” griber continuogruppen fat i temaet og fører det ned i dybden. En sigende overgang til ”Crucifixus...” i nr. 16.



At han samtidig inspireres af traditionel kirkemusik, kan man se i sats nr. 15 i takt 71, hvor både kor og orkester har nedadgående tonemaleri på ”descendit”.



Første sats er en fuga over teksten ”Credo in unum Deum”. Temaet er en credomelodi, der også bruges i den lutherske kirke, som Bach tilhørte³⁴.



Nu kaldte jeg tonearten for A-dur i oversigten. Faktisk er satsen kun noteret med to faste krydser, hvilket burde betyde D-dur; men i dette tilfælde betyder de to krydser, at satsen starter i den mixolydiske kirketoneart (da temaet er en gregoriansk melodi) i A³⁵. Efterhånden kommer der en del løse kryds for g, så toneartfølelsen svinger mellem mixolydisk og A-dur, og i takt 45 slutter satsen med D-dur med a i bassen til A-dur, som skaber dominantvirkning, der overtages i næste sats og opløses til D-dur i tredje takt.

En ikke affekt-betonet tolkning kunne være, at Bach giver et skjult billede på, hvordan man fra at prise Gud i kirketonearterne endelig nåede frem til det perfekte tonale system.

kan man overalt finde forskellige former for religiøs symbolik. At dette er lykket ham, samtidig med at credoet stadig formår at gribe sin tilhører, viser, at han ikke var slave af tidens rammer og krav, men tværtimod var i stand til at skabe vedvarende musik inden for dem.

Schubert

Allerede starten på Schuberts credo med en dyb paukehvirvel og intense, udvidede harmonier i korets indsats gør det klart, at vi i den mellemliggende tid har passeret wienerklassikken og befinder os i romantikken.

The image shows a musical score for Schubert's Credo. It includes vocal parts (Cre - do in u - num De - um) and piano accompaniment. Handwritten annotations in blue ink are present: 'Credo' at the top left, a series of chords (Eb, D, Eb/A, Eb, Eb7, Eb, A, Eb/Bb) above the vocal line, and 'T S D' below the piano part. The piano part is marked 'pp' and 'pizz.'.

Helt i periodens ånd er orkesteret blevet udvidet med pauker og messingblæsere, så konfessionen kan udtrykkes med den nødvendige kraft. Desværre var kirken dengang alt andet end venligt stemt overfor de symfoniske elementer, som fandt vej til kirkemusikken. Netop i årene 1812 – 1828, mens Schubert skrev sin kirkemusik, rasede konflikten mellem kirkemusikkomponistens rolle som frembærer af det hellige ord og tidens krav om personligt musikalsk udtryk, originalitet og "L'art pour l'art". Schubert befandt sig midt i denne overgangsperiode, der skulle flytte kompositioner til den liturgiske tekst fra kirkerummet over i koncertsalen. Personligt forholdt han sig tvivlende overfor hele kirken som institution³⁸, hvilket uundgåeligt giver konflikter, når man skal til at udtrykke credoteksten musikalsk.

Es-dur Messens credo manifesterer sig kraftigt som koncertmusik, idet der er ændret og udeladt så meget af teksten, at den er komplet uegnet til liturgisk brug³⁹. Især er det iøjensfaldende, at afsnittet "Et in unam ...ecclesiam"⁴⁰ er helt udeladt, hvilket grunder i hans uvilje mod kristendommens jordiske stedfortrædere. Musikalsk er der stor forskel i vægtningen af tekstpassagerne. Jesu menneskeliggørelse og lidelse er tydeligt fremhævet ligesom troen på sjælens udødelighed. Det første emne behandles i hele anden sats, som skifter mellem trestemmig soloarie og korpassager.

Det sidste emne behandles i en kompleks fuga fra takt 314 til 538, som afslutter tredje sats. Al den øvrige tekst ligger i første og i starten af tredje sats.

Credoens bindeled er en karakteristisk solo paukehvirvel på Es. Fire gange ledsages den af dette mellemspil i orkesteret: efter første trosartikel i første sats, i slutningen af første sats, i starten af tredje sats og før fugaen.



Første sats og starten af tredje sats står i Es-dur. Koret synger teksten linie for linie, og den homofone melodi takt 3 – 9 er et genkendeligt, tilbagevendende tema.

Temarollen bliver understreget ved, at der i takt 39 - 47 kommer en polyfon variant over melodien, som efterhånden ender med at danne et dynamisk kontrasttema.

Bortset fra et enkelt tilfælde medfører kontrasttemaet altid en modulation, og generelt modulerer godt hver anden melodilinie. Når Schubert sætter dem sammen i en lang, uendeligt modulerende strøm, fremkalder det en følelse af utryghed og splittelse hos tilhøreren. Stemningen skifter fra koret i homofont piano, hvor strygernes pizzicato skaber en urolig stemning, til at blusse op i forte med kontrastmotivet i koret og fuld orkesterbesætning.

Tekstinddelingen i credoer er et klart udsagn om, hvilke afsnit Schubert finder vigtige, og resten må tolkes som en overordnet stemning af splittelse og måske direkte uvilje mod bekendelsens øvrige dele. Enkelte sætninger har fået en mere tydelig fortolkning end resten, herunder afsnittet med teksten ”Et iterum ... et mortuos”⁴¹ i takt 222 – 238, der stiger til fortissimo med udpræget mange halvtonetrin.

Ved ordet ”descendit” ser vi igen tonemaleriet, et virkemiddel fra den klassiske kirkemusik:



Anden sats starter i As-dur. Celloerne har en fire takters indledning, ledsaget af den øvrige strygergruppe med vuggende 3/8dels-seufzere i 12/8delstakt. Tenor I synger teksten ”Et incarnatus ... homo factus est.”, og det minder mest om verset i et drømmende lied, hvor den sidste linie har samme melodi som credoens gennemgående orkestermellemspil. Andet vers synges af Tenor II, mens Tenor I har en andenstemme, derefter synger Sopran tredje vers, mens Tenorerne har anden- og tredjestemmer.

Henover det hele lægger horn, obo og klarinet små flydemelodier, så stemningen minder tilhøreren om en lyrisk pastorale. Den todelte klarinet, ledsaget af fagotten, har en lille karakteristisk mellemspilsfigur, der kommer mellem solisternes vers:



I takt 161 skifter stemningen til det diametralt modsatte. Stadig i 12/8delstakt begynder strygerne i As-mol med en ildevarslende marchrytme, delt i et dybt og et lyst ”kor”:

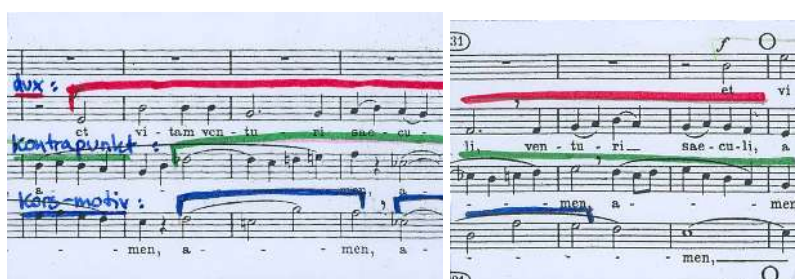
Koret starter homofont på teksten ”Crucifixus ... Pilato,” i pianissimo, som med en truende kromatisk bevægelse stiger til forte, hvor blæserne lægger sig ind over på harmonisk intensiverende flydetoner. Teksten gentages, igen startende i piano, denne gang med en dobbeltkorsopdeling mellem dame- og herrestemmer analog til strygernes opdeling. I delvist kromatiske melodiliner, som skaber adskillige dissonerende sammenstød, stiger styrken til fortissimo i takt 170, og den fortvivlede stemning understreges af en vild triolfigur i violin I.



Ordene ”passus et sepultus est.” synges på orkesterets mellemspilmelodi, og det rene pianissimo uden dynamikforskelle giver den karakter af det sidste åndedræt, som slippes på ”pultus est”. Stemningen skifter tilbage, og solisterne synger endnu et vers, hvorefter koret gentager sin passage endnu heftigere. Gentagelsen understreger yderligere tekstens opdeling.

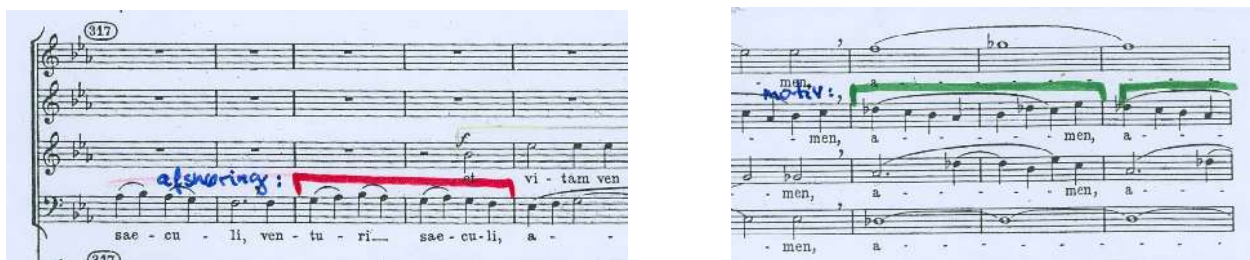
Fugaen starter som et skoleeksempel. Under temaekspositionen dannes et kontrapunkt i tenoren under altens dux-indsats i takt 327, og over bassens anden indsats, takt 340, har altan et sekvenseret motiv i korsform. Måske er dette en hentydning til Bach, fugakunstens mester.

I takt 327 – 333 kan man se både temaet i dux, kontrapunkttemaet og kors-motivet:



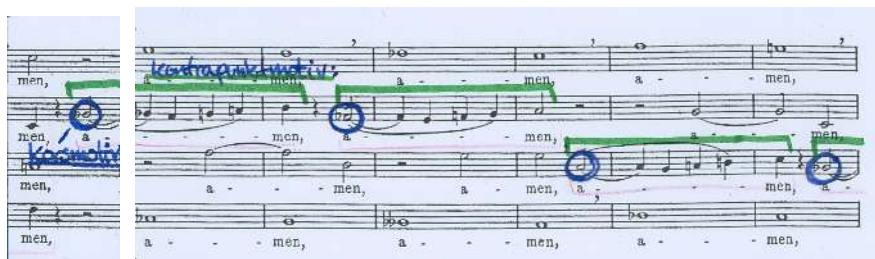
Men straks herefter begynder satsen at modulere. To gange starter en ”snyde”-comes-indsats, takt 351 sopranen i G-dur og takt 359 bassen i C-dur. I takt 167 vender harmonien tilbage til Es-dur, og de næste tyve takter minder mest af alt om gennemførigsdelen i en sonatesats, hvor forskellige bearbejdede afsnøringer fra temaet på ordet ”amen” bliver flettet rundt mellem hinanden.

Eksempler på amenmotiver, som er bearbejdede afsnøringer af temaet:



Efter et mellemspil fortsætter det motiviske arbejde på ”amen”. Imens er der spredte temaindsatser, men en komplet dux-indsats med kontrapunkt forekommer ikke.

Særligt gennemførte er takt 407 - 415, hvor en afsnøring fra kontrapunktet kommer fire gange og indsætstonerne danner en snævrere version af korsmotivet:



Fra takt 465 – 476 kommer et klimaks, og efterfølgende bearbejdes temaet tætført i to etaper, anden gang fra takt 500. Credoer slutter med et gevaldigt ”amen”, hvor kor og orkester ligger i 11 takter på flydetoner henover en es-paukehvirvel, før alle har sluppet deres ledetoner og fundet den sidste, majestætiske Es-dur-akkord.

Schuberts credo må opfattes som udtryk for en subjektiv holdning til tekstens indhold. Han benyttede dissonansens kraftfulde effekt ganske efter affektlærens principper⁴², men i langt større omfang end hundrede år tidligere, og hans credo er karakteriseret ved kontrastvirkninger, som runder følelsesregisterets ekstremer. Til sin credo lod han sig inspirere af den traditionelle kirkemusik og benyttede elementer fra både Palestrina og Bach, men samtidig bryder den med de gamle former i andensatsens opbygning og i sammenblandingen af barokkens fuga med wienerklassikkens sonatesatsform. For Schubert var kunstneriske eksperimenter og udtryksformer i sig selv et formål med musikken.

Pärt

I den tid, der gik mellem Schubert og Arvo Pärt, blev dur-mol-tonaliteten sprængt indefra. Den kunne ikke rumme senromantikernes trang til stadig flere dissonanser; efterhånden tilsløredes det funktionsharmoniske forløb, så bevægelse, spænding og forløsning ikke længere kunne fornemmes i musikken. Modernismens komponister forkastede tonaliteten og begyndte at søge efter holdbare systemer at komponere ud fra. Ofte resulterede det i så kompleks musik, at den næsten kun kan høres med en intellektuel tilgang.

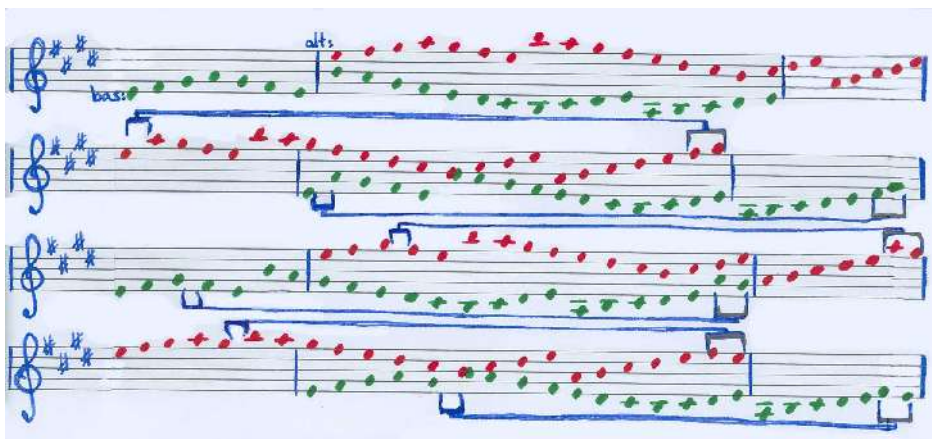
Når man hører Berlinermessens Credo er det tydeligt, at der ikke er funktionsharmonisk udvikling, men på den anden side minder den heller ikke om modernistisk musik, idet man hele tiden fornemmer dur-treklangen.

Mest af alt har man lyst til at sige: gregoriansk sang med tilfældige violinstrøg ind over. Det første er faktisk ikke helt forkert. Credoer er skrevet efter Pärts unikke kompositionsteknik, som han selv kalder ”tintinnabuli”⁴³, og som blandt andet er inspireret af hans studier af gregoriansk sang og tidlig polyfoni (dvs. før Palestrina).

E-dur treklangen ligger til grund for hele satsen. Der forekommer ingen modulationer og ingen løse fortegn; alle toner er hentet fra den diatoniske E-dur skala. Inspireret af middelalderlig sang, lader

Denne melodi gentages i en kanon, hvor stemmeparrene skiftes til at starte, men den ændrer sig undervejs. Når alt'en for første gang begynder kanonen, mangler anden og tredje tone i melodilini'en. De plukkes ud og bringes til sidst i lini'en. Når tenoren næste gang starter, er fjerde og femte tone plukket ud og anbragt til sidst, næste gang i alt'en er det sjette og syvende osv. Sådan fortsætter det hele satsen igennem, til man i sidste melodilinie er nået til de reelt to sidste toner.

De første fire melodilini'er i bas og alt. Begge er transponeret en oktav op, for at deres forløb kan tegnes overskueligt i et nodesystem: Jeg har markeret, hvorfra i melodilini'en de to sidste toner er plukket ud:



Teksten synges homofont linie for linie, fuldkommen uafhængigt af den melodiske kanon. Deraf den underlige effekt, at stemmerne tit sætter ind eller stopper midt i et ord.

Når denne bytte-kanon udføres af melodistemmerne og deres stemmepartnere lægger sig ind over, får man en række afvekslende klange. Dissonanser opstår mellem de diatoniske skalatoner og slippes igen, når melodien bevæger sig videre. Da frasernes inddeling er fuldkommen uafhængig af melodibevægelsen, er det tilfældigt, om en linie ender med en dissonerende klang eller ej. Men det er ikke noget problem, da dissonanserne har en helt anden rolle end i funktionsharmonikken.

Sopran og tenor sørger for, at E-dur treklngen hele tiden er så tydeligt til stede, at dissonanser ikke opfattes som skurende og fremadbevægende, men nærmere som afvekslende klangfarvninger, der hele tiden dukker op nye steder i det samlede klangbillede og forsvinder igen.

Et af de kompositoriske midler, som Pärt stadig råder over, når melodikanonen er sat i gang og rytmen er overtaget af ordene, er springtonerne.

I tenor og sopran er der altid ottendedele, i melodistemmerne kun fjerdedelsnoder, og der springes altid enten fra eller til akkordtoner. Kombinationen af sopranens og altens spring i takt 8 og i takt 39 er tilbagevendende figurer i begge stemmepar. De optræder i størstedelen af alle melodilini'erne, altid på det samme sted, og ofte bliver en stavelse endda forlænget, hvor talerytmen måske ikke helt krævede det, for at give plads til dem.

Jeg har markeret, hvor i melodiliniens tonerække, eksemplet starter:

The image shows two excerpts from a musical score. The left excerpt is a vocal score with four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The Soprano line has a red rectangular box highlighting a specific melodic phrase. The right excerpt shows a similar vocal line with a green rectangular box highlighting a different melodic phrase. Both excerpts include lyrics in Latin and a tempo marking 'rit.'.

Mens den sindrigt tilrettelagte melodikanon går lidt hen over hoved på tilhøreren, bliver disse simple figurer til satsens genkendelige temaer. De formidler den melodiske gentagelse, man ellers ikke ville opfatte i det stationære, afvekslende E-dur-klangbillede.

Strygerne er Pärts største kunstneriske udtryksmiddel, siden de ikke er bundet til et bestemt melodiforløb, og siden de i modsætning til koret har dynamikforskelle.

Deres rolle er til dels at understrege de forskellige udtryk, som er opstået i koret ved den konsekvente melodikanon. Blandt andet betoner de gerne den pludselige styrkeændring, når et stemmepar sætter ind efter at have haft pause, ligesom de understreger forskellen mellem solo i lyse og dybe stemmepar.

Strygerstemmerne følger tintinnabuli-princippet⁴⁶, selvom melodistemmen godt kan komme alene. Kontrabas og bratsch danner et stemmepar, mens violin I, violin II og cello er todelte. Enten følger de med en af korets stemmer, eller også starter de på samme tone som en korstemme og bevæger sig to eller tre toner i modsat retning⁴⁷. Oktavhøjde, springtoner og fraselængde varierer efter strygerstemmens rolle i sammenhængen.

Konklusion

De tre første credoer tegner glimt af en musikhistorisk udviklingsproces, hvor de samme udtryksmidler gradvist blev forædlet. Hermed fik komponisten stadig større mulighed for at træde i karakter i forhold til ordene i sin musik.

Hos Palestrina introduceres man for treklangen og for fremdriften i en kadence, mens stemmernes selvstændige melodier forener sig i en gengivelse af ordenes egen klang og rytme.

Marcellusmessens credo gav sangerne mulighed for at udtrykke deres følelser overfor ordenes indhold, men med en musik som efterligner ordenes tonefald. Musikken reagerer på ordene.

I H-mol Messens credo bliver talerytmen sat i taktarter, mens melodibevægelsen benytter et nyt stærkt middel til fremdrift, sammenslutningen af treklang og kadence i tonalitet og funktionsharmonik. Tonerne understøtter ordenes indhold, idet de hjælper til at fremkalde de passende følelser hos tilhøreren og på samme tid rummer ordenes betydning i symboler. Bachs credo udlægger ordene.

Hos Schubert forenes frugten af de forudgående musikperioder med dissonansen.

Kontrastvirkninger er en vigtig udtryksvej i Es-dur Messens credo. Den indeholder elementer fra Palestrina og Bach, men anvender dem med Schuberts eget musiksprog. Musikken var et subjektivt udtryksmiddel for den religiøse Schubert og et æstetisk mål for kunstneren Schubert. Credoet fortolker ordene og tilstræber samtidig en kunstnerisk værdi.

Pärt startede helt forfra. Af det store musikalske kaos foran sig plukkede han treklangen ud og byggede sine redskaber op omkring den. Med treklangen som fundament ligner Berlinermessens credo de øvrige, men i forhold til ordene er denne komponist den mest objektive. Pärt træder selv i baggrunden idet han skaber musikken så den, før den overhovedet er startet, rummer en selvstændig subjektiv udvikling, som kan opleves gennem ordene.

¹Citat: "Kirkemusikleksikon", Peter Ryom, Christian Ejlers' Forlag, 2002 (KL) side 127, linie 1

²Afsnittet er skrevet på baggrund af KL side 122 - 131

³Trosbekendelsen "Credo in unum Deum" blev udvidet og redigeret i det 4. århundrede e.kr., og betegnelsen "nikæansk-konstantinopolitansk" kommer af, at man kan følge denne ændring fra konciliet i Nikæa i 325 til kirkemødet i Konstantinopel i 381. (Efter KL side 50.)

⁴Knud Jeppesen siger i sin bog "Palestrinastil med særligt henblik på dissonansbehandlingen", Levin og Munksgaards Forlag, 1923 (PD) på side 34, at renæssancen var forsinket i musikken og først optrådte samtidig med barokken. Jeg vil ikke tage dette op til diskussion, og har bare undladt at anvende glosen.

⁵"An introduction to the technique of Palestrina", H. K. Andrews, Novello and Company LTD, 1958 (TP), side 11 - 17

⁶Satsen ender på B-dur, hvilket er en meget stærk indikation på tonika, når man taler om flerstemmige satser i kirketonearter (TP side 17) og der kadencerer hovedsageligt på B og F, som er tonika-dominantpar i B-dur. De faste fortegn angiver, at satsen er flyttet en hel tone ned, så B-dur svarer til C-dur, som svarer til den joniske kirketoneart.

⁷PD side 86 - 88

⁸PD side 42 - 44

⁹Han understreger her, at der ikke er tale om homofoni, da de enkelte stemmer stadig bærer selvstændige melodiliner. (PD side 67)

¹⁰Et in carnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est.: Og har påtaget sig kød ved Helligånden af Jomfru Maria og er blevet menneske.

¹¹Da credoteksten er så omfattende i forhold til de øvrige messeled, var det normalt at der var meget tekstgentagelse i de øvrige satser, så man sagtens kunne nå at få fat i teksten i hvert fald én af gangene. Credoteksten kunne ikke gentages, og der var derfor et særligt behov for teksttydelighed i denne sats. (PD side 36 - 41)

¹²"Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero: Gud af Gud, lys af lys, sand Gud af den sande Gud.

¹³Nedsteg fra himlen.

¹⁴Om opløsningen for es var påkrævet af melodibevægelsen har jeg ikke kunnet finde ud af. Den endelige effekt er en vekseldominantisk virkning, som leder videre til starten af næste frase på dominanten. Her glider spørgsmålet om det primære hensyn lidt ud i sandet, men jeg går stærkt ud fra, at det har været bevidst at lade altens melodi ende på et e. Om det så har været et brud med traditionerne om melodibevægelse, eller om han bare har sørget for at indrette altens stemme efter reglerne, så denne opløsning fremkom, er jo egentlig uvigtigt i sammenhængen.

¹⁵Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato, passus et sepultus est: Han er også blevet korsfæstet for os, pint under Pontius Pilatus og begravet.

¹⁶korsfæstet

¹⁷pint og begravet

¹⁸Et resurrexit tertia die, secundum scripturas: Og han er opstanden på tredje dag ifølge skrifterne.

¹⁹Og opfaren til himmels.

²⁰Og på hans rige skal der ikke være nogen ende.

²¹Og på helligånden...

²²Jeg bekender én dåb.

²³Resurrectionem (mortuorum): (De dødes) opstandelse.

²⁴I TP på side 218 er et citat fra 1558 af en musikteoretiker ved navn Zarlino, som kort går ud på, at komponistens rolle er altid at sætte den musik til ordene, som bedst udtrykker følelserne bag det emne, de omhandler. Hvis man kan gå ud fra, at dette også beskriver Palestrinas tilgang til musik, er det altså ikke drama-potentialet i det enkelte ord, men meningen bag dem, som afspejles i musikken.

²⁵"Barokbogen", Jens Dalsgård, Systime, 1995 (BB) side 81 - 87

²⁶BB side 59 - 70

²⁷Efter at have læst BB side 55 - 59 forstår man, at indstillingen til talsymbolik dengang var helt anderledes end den er i dag, og at Bach ikke ville have modsat sig en meget detaljeret religiøs symbolsk tolkning, som vi måske i dag ville synes var søgt.

²⁸Nutidens forskere, som er blevet meget dygtige til at undersøge Bachs håndskrift, sammenligne papirtyper osv., har fundet ud af, at h-mol messens credo oprindeligt var delt i otte satser. Bach ombestemte sig sent i kompositionsprocessen og lavede en særskilt "Et incarnatus"-sats, hvilket tyder på, at denne symmetri må have været vigtig for ham. ("Einführung in Bachs h-mol-Messe", Walter Blankenburg, Bärenreiter, 1974 (EH) side 52 - 53.)

²⁹BB side 59 - 63.

³⁰EH side 56.

³¹EH side 78.

³²Selv ville jeg ikke være kommet på at se et liggende X her, men siden det fire noder lange korsmotiv lader til at være en velkendt figur, som teoretikerne tolker med største selvfølgelighed hos både Bach og senere Schubert, har jeg valgt at nævne det, også selvom jeg ikke synes, det fremgår så tydeligt af musikken.

³³EH side 75.

³⁴Om credomelodien: EH side 63. Jeg har valgt ikke at behandle spørgsmålet om, hvorfor Bach skriver en messe til teksten fra den katolske liturgi.

³⁵EH side 63

³⁶EH side 63

³⁷ Fx var grundlaget for at skrive ”Kunst der Fuge” en hyldest til det ypperste man kunne opnå inde for fugaens kunst, og derigennem var det en hyldest til Gud.

³⁸ Walter Dürr/ Andreas Krause, Schubert-Handbuch, Bärenreiter 1997, s. 346-348. (SH)

Messen er skrevet i hans dødsår, og det er ikke helt sikkert, om han overhovedet har skrevet den efter en bestilling. Derfor er det ikke helt forrykt at se udtrykket i denne credosats som hans sidste opgør med Gud.

³⁹ Da man senere fra kirkens side blev mere venligt stemt overfor Schuberts kirkemusikalske værker, blev der arrangeret omskrivelser af messen, hvor teksten var korrigeret, men de blev vist ingen stor succes. (SH s. 346)

⁴⁰ Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam: Og på en hellig, almindelig og apostolisk kirke.

⁴¹ Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos: Og skal komme igen i herlighed, for at dømme levende og døde.

⁴² Jeg siger ikke, at han har studeret affektlæren. Men vores forståelse af musikalske udtryksmidler indenfor dur-mol-tonaliteten kan i høj grad føres tilbage på affektlærens principper, ikke at denne har opfundet dem, men fordi den systematiserede dem. Jeg bruger ordet ”affektlære”, hvor jeg lige så godt kunne have sagt ”almen opfattelse af musikalske virkemidler” (dissonans + langsomt tempo = sorg, store spring + hurtigt tempo + dur = glæde, osv.)

⁴³ ”Oxford Studies of Composers: Arvo Pärt”, Paul Hillier, Oxford University Press, New York, 1997 (AP)

Hovedprincipperne bag ”tintinnabuli” er forklaret i kapitel 5, side 86 – 97.

⁴⁴ AP, indledningen side X

⁴⁵ Berlinermissens grundlæggende melodilinie og stemmekanonen ”røbes” i AP side 189 – 190

⁴⁶ AP s. 190

⁴⁷ AP s. 190

⁴⁸ På vedlagte CD er musikken opført med en tydelig dynamikvirkning visse steder. Det står ikke angivet i noderne, og det er disse, jeg går ud fra, så som udgangspunkt vil jeg ikke lægge noget i musikken, som ikke er der i forvejen.

⁴⁹ AP side I, indledningen

⁵⁰ Citatet er fra AP. Resten er egen udlægning af Pärts musikfilosofi, hvor jeg blandt andet støtter mig til kapitel 1, side 1 til 23. Jeg håber, at denne udlægning giver et godt indblik i denne credosats.