

Bach, Johann Sebastian (1685-1750)

Tysk tonsättare och musiker

Johann Sebastian Bach föddes i Eisenach i Thüringen. Han härstammade från en stor musikersläkt. Fadern var stadsmusikant, men dog liksom modern när Johann Sebastian var 10 år. Brodern Johann Christoph tog hand om honom och såg till att han fick en gedigen humanistisk utbildning i traktens latinskolor. För brodern som var organist fick han fortsatt musikutbildning.

Som 18-åring får han sin första tjänst som organist i en kyrka i Arnstadt. 20 år gammal vandrar han den över 40 mil långa vägen till Lybeck för att träffa Buxtehude. 1707 får han tjänst i Mühlhausen och gifter sig med sin syssling Maria Barbara.

1709 blir han hovorganist i Weimar och från 1714 konsertmästare. Under Weimar-tiden som varar till 1717 tillkommer många av de stora orgelverken.

Mellan 1717 och 1722 är han verksam vid hovet i Köthen, som hovkapellmästare. Nu tillkommer många av de världsliga orkester- och kammarmusikverken, t.ex. Brandenburgkonserterna (1721), violinkonserterna, två av de fyra orkestersviterna, Sonater och partitor för soloviolin (1720) och Sviter för solocello. Under denna tid dör hustrun och han gifter om sig med Anna Magdalena Wilcken.

Tiden från 1723 till 1750 innehar han tjänsten som kantor vid Thomaskyrkan i Leipzig. Nu skrivs flertalet av hans kyrkliga kantater, liksom de stora oratorierna. Mest kända av dessa är *Juloratoriet* samt *Matteus-* och *Johannespassionerna*. I Leipzig komponerar han också sitt magnum opus Mässan i h-moll, protestanten Bachs gåva till den katolska mässlitteraturen.

Bach är även känd för sin förnämliga klavermusik, varav *Das wohltemperierte Klavier I och II* (1722, 1744) och *Goldberg-variationerna* är de kanske mest kända.

Bach var under sin livstid högt skattad som musiker och pedagog. Men i en tid där den samtida musikens yngre garde hävdade att musik skulle vara enkel och naturlig, hade Bachs musik svårt att slå igenom. När han dog var sönerna mer berömda som tonsättare än han. Hans musik har därför i stort sett endast bevarats som handskrifter och många verk har gått förlorade. Andra levde vidare genom sönerns och elevs försorg. Haydn och Mozart hörde till de stora beundrarna. En annan entusiast var den unge Felix Mendelssohn, som 1829 framförde Matteusp passionen. Det var den första gången efter Bachs död, och uppförandet blev början till en renässans för Bachs musik.

Sinfonior BWV 787-801

1720-23

Bachs 3-stämmiga sinfonior var, tillsammans med de samtidigt komponerade 2-stämmiga inventionerna, gjorda i pedagogiskt syfte som klaverövningsstycken, i första hand för sonen Wilhelm Friedemann. Men det är inte fråga om torr, teknisk drill av de båda pianohänderna. Styckena kännetecknas tvärtom av all den fulländade polyfoni och harmoniska fantasi som man kan vänta sig av den store mästaren. Båda serierna tillkom under Bachs tid i Köthen och fick snart spridning som kopior men publicerades först 1801. De 15 sinfonierna är liksom inventionerna skrivna i de 15 tonarter, som

gick att spela någorlunda rent med den medeltonsstämning som var gängse på den tiden och som Bach förutsatte: C, c, D, d, Ess, E, e, F, f, G, g, A, a, B och h (stor bokstav betecknar dur, liten moll). I revisionerna av styckena 1723 var ordningen just den här, men hade i tidigare versioner varit en annan.¹ Man kan i den senare tonartsekvensen ana påverkan av ordningen i *Das wohltemperierte Klavier* från 1722.² Den innehöll stycken i samtliga de 24 tonarter som kunde spelas på ett klaverinstrument stämt enligt den nya vältempererade stämningen.³

Transkriptionen till stråktrio är gjord av Dmitrij Sitkovetskij, en sovjet-amerikansk violinist bosatt i London. Sitkovetskij har gjort ett trettiotal transkriptioner efter den framgångsrika stråktriotranskriptionen av Goldbergvariationerna. Den tillägnades minnet av Glenn Gould kort efter hans död 1982.

Transkriptioner av musik för cembalo/piano till stråkinstrument medför naturligtvis klangliga förändringar, både till det sämre och bättre. Som exempel på de senare kan nämnas en mer sjungande karaktär i stycken eller partier med långa toner, som ju i en cembalo eller ett piano dör bort.

I motsats till Inventionerna är kontrapunktiken i de flesta av Sinfoniorna av fugatyp. Följande kortfattade beskrivningar av styckena är hämtad från en utgåva av *Inventions & Sinfonias* med kommentarer av Richard Jones, London: ABRSM, 1984.

Nr 1 (C-dur) är fullständigt monotematiskt. 16-delstemat i den första takten uppträder direkt eller inverterat i praktiskt taget alla av styckets takter.



Nr 2 (c-moll) har något som liknar AABA-form. De första 8½ takterna repeteras i kvintläge och följs av en genomföring samt en återtagning av sista halvan av A.



Nr 3 (D-dur) är en fuga i vilken alla temainträden utom det första kombineras med två kontrasubjekt (motteman)⁴ i trestämmig kontrapunkt.



¹ Den ursprungliga ordningen var C, d, e F, G, a, h, B, A, g, f, E, Ess, D, c, bildande en vacker symmetrisk triangelform med B i spetsen.

² 1744 kom ytterligare en samling av preludier och fugor i alla 24 tonarterna Båda samlingarna innefattas nu i *Das wohltemperierte Klavier* såsom Bok I och Bok II. Liksom *Inventioner & Sinfonior* trycktes de först 1801.

³ Vältempererad stämning är inte det samma som liksvävande stämning. Den senare är den som alla moderna pianon är stämda enligt. Alla halvtonsintervaller är lika stora vilket medför att alla intervaller utom oktaven är lite falskt stämda. Det medför att tonartskaraktärerna är helt satta ur spel; alla tonarter låter likadant om man bortser från tonläget. Den vältempererade stämningen gör det också möjligt att spela i alla tonarter men de låter något olika eftersom lite av tonartskaraktärerna är bibehållna.

⁴ Temats fortsättning när andra stämman träder in och upprepar temat.

Nr 4 (d-moll) är en fuga utan reguljära kontrasubjekt, som i huvudsak sysslar med utvecklingen av temat.



Nr 5 (Ess-dur) är ett sarabandliknande stycke liknande Goldbergvariationernas Aria. Angela Hewitt kallar det en underbar studie i ornamentering och sättet att integrera denna i melodilinjen.



Nr 6 (E-dur) är ett strömmande melodiöst Allegretto nära släkt med de pastorala preludierna i *Das wohltemperierte Klavier* (E-dur i Bok I och A-dur i Bok II)



Nr 7 (e-moll) är ett fint stycke i mjukt flödande trestämmig kontrapunkt. Temat återkommer första gången som unison kanon efter 6 takter.



Nr 8 (F-dur) är en livlig fughetta, där det enda betydelsefulla materialet är temat.



Nr 9 (f-moll) är ett av Bachs finaste stycken i expressiv, kromatisk skepnad, jämförbar med den kromatiska g-mollvariationen i *Goldbergvariationerna*. En annan källa påpekar att i temat döljer sig Bachs initialer B, A, C, H, fast transponerade ner en ton till Ass, G, B, A, toner som markerats med x i notexemplet. Pianisten Angela Hewitt tycker att detta stycke är verkets emotionella höjdpunkt, *with bleak harmonies and agonizing chromaticisms*:



Nr 10 (G-dur) är en livlig fuga på ett snabbt förbiilande tema. Expositionen är okonventionell. Efter mellanstämmans svar i kvintläge återkommer överstämman i samma läge innan det är dags för understämmans inträde i ursprungsläget.

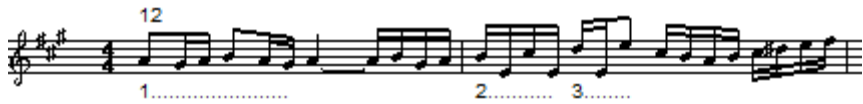


Nr 11 (g-moll) är ett lyriskt stycke byggt – liksom så många av Bachs långsamma satser – på en underliggande dansrytm. Två betydelsefulla idéer dominerar, första

taktens brutna ackordmotiv och den sjunkande skalan i överstämman i resten av de 8 takterna.



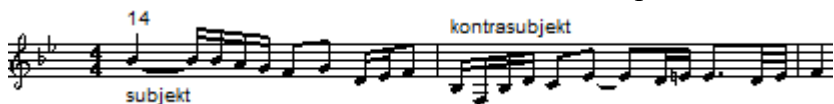
Temat i Nr 12 (A-dur) är uppbyggt av tre betydelsefulla figurer, vilka var och en behandlas självständigt längre fram. De är markerade i notexemplet:



Nr 13 (a-moll) är särskilt rik på idéer. Fugatemats enkelhet erbjuder spelrum för mer utpekulerade, kontrasterande teman.



Nr 14 (B-dur) är: *a beautiful, thoughtful, meditative fugue in moderate common time, not only a study for the larger fugues of similar type in the '48' (Book I, A flat and B major) but a fine piece in its own right.* Kontrasubjektet har i början en viktig figur bestående av ett brutet ackord, som kommer att spela roll som imitationsobjekt.



Nr 15 (h-moll) är ett snabbt och briljant karaktärsstycke (Jones uttryck är *character-piece*)⁵ vars tre teman presenteras i de tre första takterna:



Sonata h-moll för flöjt och konserterande cembalo, BWV 1030

1736?

1 *Andante* 2 *Largo e dolce* 3 *Presto*

Verket skrevs ca 1736. Flöjtsonaterna BWV 1030-32 hör liksom violinsonaterna BWV 1014-19 och gambasonaterna BWV 1027-29 till en nyskapad kammarmusikgenre för ett melodi-instrument och obligat cembalo. Cembalon är här befriad från rollen som rent generalbas-instrument och fungerar som jämställd partner till melodi-instrumentet. I flöjtsonaterna fungerar dock cembalons vänsterhand enbart som en generalbasstämman, vilket gör att triosonatakonceptet fortfarande går att känna igen. (Se notexemplet nedan.) Flöjtsonaterna skiljer sig också från de övriga genom att

⁵ Character piece, karaktärsstycke brukar normalt användas om kortare pianostycken med olika fantasititlar, en genre av s.k. programmusik, som skapades under romantiken

vara 3-satsiga i mönstret snabb-långsam-snabb. Notexemplet visar de första takterna av inledningen som också representerar början av huvudtemat:




Musiken ger en känsla av hopplöshet och förtvivlan, även om man i satsens mitt kan ana en viss förtröstan.

Mellansatsen, *Largo e dolce*, är en siciliano. Den är betydligt ljusare i stämningen än den föregående satsen.



Glädjen släpps loss på allvar i sista satsen, som börjar med en fuga i *Presto*. Temat presenteras i blockflöjten. Åtta takter senare svarar cembalons högerhand och i takt 20 även cembalons vänsterhand. Det hela utvecklas i en imponerande stämflätning:



Satsen avslutas med en gigue betecknad *Allegro*, men i samma halsbrytande tempo:



Hela sonaten är ett paradexempel på Johann Sebastians mästerskap.

Goldbergvariationerna BWV 988

1741/1742

Hur lång tid tar det här stycket att spela? Ett näsvist svar är, att det beror på vem som spelar. Men det svaret har ovanligt stort fog för sig om stycket är Goldbergvariationerna. Glenn Goulds (1932-82) klassiska inspelning från 1955 tar drygt 38 minuter. Goulds, enligt egen uppgift, enda inspirationskälla, Rosalyn Tureck (1914-2003), gjorde 1957 en inspelning som tar 94 minuter. Hur är detta möjligt? I partituret består den inledande arian och de 30 variationerna med några undantag av 16 + 16 takter med repristecken kring varje del. Gould strök samtliga repriser och spelade en del av variationerna i ovanligt snabba tempi. Det gjorde inte Tureck. Hon, som av många ansågs vara tidens främsta Bachtolkare, lär vid något tillfälle ha sagt: "Gould spelar Goldbergvariationerna på sitt vis, jag spelar dem på Bachs vis."

Tuckers version är underbar, vilket inte hindrar att Goulds också är det. Den innebar ett genombrott för Glenn Gould och hans egensinniga tolkningar. Skivan fick så stor framgång, att man på skämt började kalla Bachs stycke för Gouldbergvariationerna.

Till dags datum (2012-11-01) har det av detta verk gjorts 553 inspelningar, varav mer än hälften (284) efter år 2000.⁶ De flesta är för piano men många även för 2-manualig cembalo, som verket är skrivet för. Det är alltså inte lätt att välja. Förutom de versioner av Tureck och Gould som nämns ovan finns ytterligare en berömd studioinspelning av Gould från 1981. Andra inspelningar som låtit tala om sig är Angela Hewitts från 1999 och Murray Perahias från 2000.

Det har också gjorts transkriptioner för olika besättningar. En uppmärksam sådan är Dmitri Sitkovetskys transkription för stråktrio, som finns inspelad av bl.a. Trio Zilliacus-Persson-Raitinen (2004). En annan transkription är en version för marimba och vibrafon.

Goldbergvariationerna hade vid publiceringen titeln ***Klaverövning bestående av en aria med olika förändringar för cembalo med två manualer***. Lundasonen Johan Hugosson gjorde 2009 en ypperlig liveinspelning i Malmö. Den kom ut 2010. Hans beskrivning av verket och dess delar citeras nedan med författarens medgivande.

Goldbergvariationerna skrevs som fjärde och avslutande del i Bachs "Clavierübung" och publicerades 1741/1742. Bortsett från ungdomsåren visade Bach ett mycket litet intresse för variationsformen, men i detta monumentala verk återvänder han med liv och lust till genren.

Namnet Goldbergvariationerna kommer från en anekdot i en 1800-talsbiografi av J.N.Forkel över Bach. Enligt Forkel beställde Greve Keyserlingk av Dresden verket av Bach åt sin cembalist Goldberg så att denne kunde avhjälpa grevens sömnsvårigheter genom att spela variationerna för honom. Det är dock osannolikt att beställningen var avsedd för cembalisten Goldberg eftersom han då var mycket ung (född 1727). Bach dedicerade ett exemplar av verket åt greven vid ett av sina besök i Dresden. Det troligaste är att greven senare kan ha låtit sin begåvade cembalist spela variationerna för att ge honom nattro.

Temat (arian) är 32 takter långt och de 30 variationerna är skrivna i grupper om tre. Den som söker melodin i variationerna letar förgäves, eftersom det i stället är basen och harmoniken som är grunden för Bachs uppfinningsrikedom. Varje grupp börjar med en fri variation, ofta i dansform. Den andra är oftast en tekniskt krävande och virtuos toccata för 2 manualer och den tredje en kanon. För varje kanon ökas intervallet, den första är kanon i prim (variation nr 3), den andra i sekund (nr 6) o.s.v., t.o.m. variation nr 27 som är kanon i nona. Det enda undantaget från detta mönster är variation nr 30; här har vi i stället en s.k. Quodlibet som är ett slags musikaliskt skämt där Bach blandar in folkliga melodier, bl.a. en med texten "Kål och rovor har mig fördrivit, hade mor min lagat kött hade jag stannat mycket längre." Verket avslutas med att temat – Arian – återvänder som en vacker vilopunkt och återblick på vad som föregått. Eftersom Goldbergvariationerna komponerades för två-manualig cembalo innebär det en extra svårighet att framföra dem på piano och gör dem visuellt attraktiva då man måste korsa händerna för att få med all stämmor.

Johan Hugosson

⁶ www.bach-cantatas.com har en översikt av alla inspelningar av Goldbergvariationerna.

Johan Hugosson nämner i sin text en del termer som kanske inte är självklara för alla. Först bör kanske påpekas att alla de kanon som spelas i verket (variationerna 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, och 27) är exempel på s.k. blandad kanon. Det innebär att de, förutom de två kanonstämmorna, även innehåller andra stämmor, som inte deltar i kanonarbetet.

I notexemplen är endast kanonstämmorna utsatta. Första exemplet visar inledningen till variation nr 6 som är en kanon i sekund:



Som synes börjar den imiterande stämman en ton (en sekund) över den inledande stämman.

Nästa exempel visar början på variation 15, som är en kanon i kvint.



Den andra stämman börjar (liksom i fugor) en kvint över den första. Men Bach bjuder här även på en annan finess, en spegelkanon. Som synes rör sig temat nedåt medan imitationen rör sig uppåt. Endast de stora tonsättarna kan få sådana resultat av intellektuell förströelse att klinga som ljuv musik; de flesta lyssnarna märker inte det lärda, därför att stämmorna flyter fram på ett sätt som låter väldigt naturligt.

Variation 15 är en av tre variationerna i g-moll. De övriga går i G-dur. Variationerna saknar i allmänhet tempobeteckningar, vilket naturligtvis ger större möjligheter för olika tolkningar. Denna variation och nr 25 är de enda två som har fått riktlinjer för tempot, *Andante* respektive *Adagio*.

Intressant är också Hugossons påpekande att man i variationerna sällan känner igen ariatemat. Variationstekniken liknar på så sätt den vanligast förekommande improvisationstekniken hos en jazzmusiker, att skapa något nytt på låtens harmoniska underlag.⁷

⁷ Barry Kerndfeld, anger i sin bok *What to listen for in Jazz* 4 olika typer av improvisation. De är **Parafra**s Improvisation (utsirning av melodin), **Formulaic** Improvisation (att skapa nytt på det harmoniska underlaget), **Motivic** Improvisation (utveckling av ett motiv utan att följa ett ackordsmönster) och **Modal** Improvisation (improvisation över en långsam harmoniföljd, som inte är förankrad i en harmonik grundad på tonika, subdominant och dominant). Man kan sammanfattningsvis säga att jazzmusiker, för det mesta improviserar på "något".

Charles Mingus lär en gång ha "tillrättaviserat" en musiker efter dennes fria improvisation med orden: "You can't improvise on nothin' man. You gotta improvise on somethin'."