

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 *Matteuspassionen*. Det var den första gången efter Bachs död, och uppförandet blev början till en renässans för Bachs musik.

Cellosviter, BWV 1007-1012

Bachs cellosviter tillkom troligen under Köthen-tiden, alltså mellan 1717-23. Osäkerheten beror på att någon autograf aldrig har återfunnits. Reclams resp. Harenbergs Kammermusikföhrer uppger en snävare tidsperiod, 1717-20, en tidsrymd som också brukat anges för de sex soloviolinstyckena som fått beteckningen Sonater och Partitor. Cellosviterna publicerades först drygt 100 år senare, 1824. Cellaon var på Bachs tid ett ganska nytt instrument. Först på 1660-talet påbörjades ”krympningen” av Amatis instrument från ca 1570, och kring 1710 hade cellon i stort sett fått den storlek den har i dag. Men den användes fortfarande mest som continuo-instrument,

alltså i en ackompanjerande roll. Bachs cellosviter var därför något av ett pionjärarbete, och svårighetsgraden gör dem till utmaning för alla cellister. Men det är inte bara etyder för att öva upp fingerfärdigheter. De flesta tycker nog också att de har ett djup, som gränsar till det sublima. Det tyckte dock inte en dirigent och musikvetarprofessor i Australien, som 2006 framkastade hypotesen att det var Bachs andra hustru, Anna Magdalena, som skrev sviterna. Ett av hans skäl var nämligen att han tyckte att verken var ... *omogna ur musikalisk synpunkt. De lät som övningsstycken och man var tvungen att arbeta otroligt hårt för att få dem att likna musik.* Det senare är visserligen sant, men knappast ett bevis för omoget komponerande. Världens samlade Bachexpertis håller hypotesen för osannolik.

Cellosviterna har till skillnad från violinstyckena en mycket konstant och regelbunden uppbyggnad. Alla sex sviterna inleds med ett Preludium, som följs av de gamla barockdanserna, den tyska Allemande, den franska Courante, den spanska Sarabande och den engelska Gigue. Mellan Sarabande och Gigue placerade Bach en modern, fransk dans, antingen en Menuet (svit 1 och 2), en Bourrée (svit 3 och 4) eller en Gavotte (svit 5 och 6). Alla dessa 5 dans-satser är tvådelade med repris av respektive del, och har alltså mönstret ||: A :||: B :||. De 3 moderna danserna mellan Saraband och Gigue har dessutom en 3-delad ABA-form; de består av 2 delar I och II (exempelvis Menuet I och Menuet II) där I spelas da capo. Danssats II får därigenom Trio-karaktär.

De tre första sviterna har en rimlig svårighetsgrad som gör dem möjliga att framföra även under studieåren. I de tre sista ökar svårigheten markant. Nr 4 går i Ess-dur vilket bara det är en utmaning. I nr 5 ska den översta strängen stämmas om från a till g. Nr 6 är skriven för en femsträngad cello, vars extra sträng är en e-sträng över a-strängen. Det innebär ökade svårigheter om man vill spela på en normal 4-strängad cello.

Inga tempoangivelser har angivits av Bach. Det förklarar de synnerligen olika tempi som förekommer i de talrika inspelningarna.

Svit nr 1 G-dur

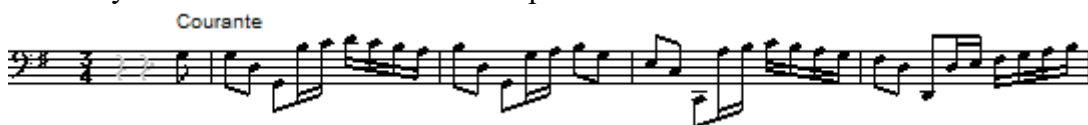
Det inledande *Prélude* kännetecknas av sina brutna ackord utan ters:



Allemande-satsen domineras av sina 16-delar:



Det rytmiska mönstret i *Courante* skapar en omdelbar känsla av danssats:



Den gravitetiskt framskridande *Sarabanden* uppvisar i sin första takt ett rytmiskt mönster som är vanligt förekommande i denna oftast långsamma danssats.



De två menuetterna bildar tillsammans en ABA-struktur genom att den första spelas da capo. B-delen kallas ofta Trio, men hos Bach kallas den *Menuet II*. Den går i denna sats i g-moll. I *Menuet I* känner man igen de inledande intervallen från preludiet:



Avslutande *Gigue* är som bruklig uppbyggd av triolrörelser och går i livligt tempo:

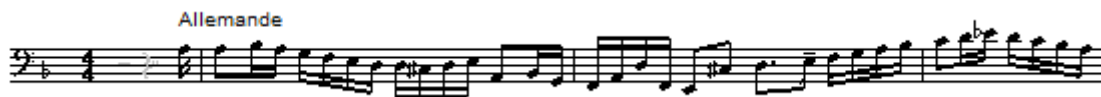


Svit nr 2 d-moll

Det inledande *Preludiet* är liksom i svit nr 1 både rytmisk och melodisk:



I de två följande danssatserna har upplägget från svit nr 1 ändrats; *Allemande*-satsen känns mer rytmiskt betonad, medan *Couranten* med sina 16-delar flyter fram på ett jämnare sätt:



I *Sarabande*-satsen är flerstämmigheten framträdande (vilket inte framgår av notexemplet):



Menuet II går D-dur och omges, på samma sätt som i svit nr 1, av *Menuett I*, som alltså spelas da capo. Den går i d-moll.

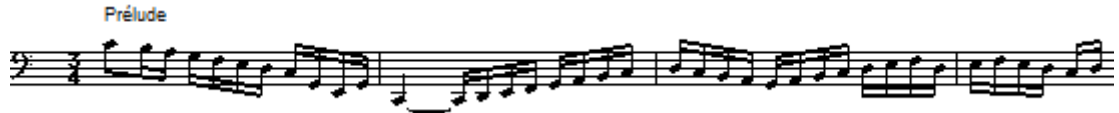


Gigue har en robust framtoning av sin rytmiska danskaraktär:



Svit nr 3 C-dur

Preludiet domineras utom i de 2 första och 11 sista takterna helt av 16-delar.



Allemande-satsen är fylld av figurer, bestående av 32-delar, som bryter 16-delsmönstret:



I *Couranten* växlar de brutna ackorden med skalarörelser:



Sarabanden skrider värdigt fram med sina typiska punkteringar:



De två *Bouréerna* bildar ABA-form enligt menuett-mönstret från sviterna 1 och 2. En *Bourée* har alltid 1/4-dels upptakt. *Bourée II* går i c-moll. Kanske är *Bourée I* en av de mest kända satserna i Bachs 6 sviter:

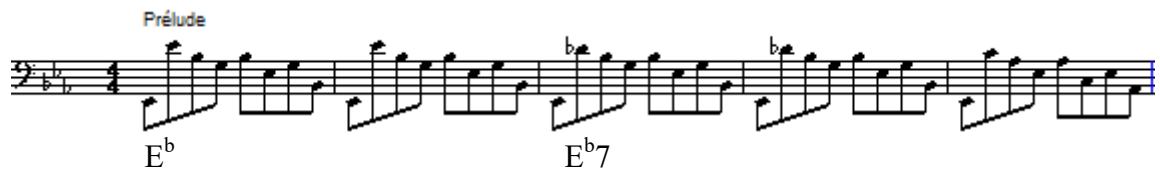


Sista satsen är fylld av virtuosa effekter och konstgrepp:



Svit nr 4 Ess-dur

Preludiet fångar omedelbart uppmärksamhet med det inledande stora intervallsprånget och det sjunkande brutna ackordet i varje takt. Harmoniken med övergången mellan tonika (takt 1-2) och subdominant (takt 5-6) via tonika-septimackordet (takt 3-4) påminner jazzälskaren om den första hälften av en 12 taktars blues.



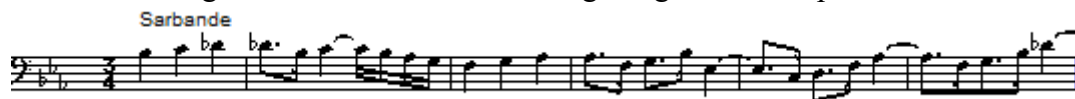
I nästa sats överraskar Bach med ett ovanligt och återkommande intervall, stor septima (xxx-markerat i notexemplet):



I *Courante* kommer växelvis 8-delar, 16-delar och 8-delstrioler till användning:



Ur de mäktiga ackorden i *Sarabanden* lösgör sig en vacker, punkterad melodi:



I de två *Bouréerna* är nr 2 kort, och på vanligt sätt inramad av nr 1.



I sista satsen, *Gigue*, finns inget ackordspel. Och tur är kanske det; De flesta interpretter väljer ett högt tempo, vilket gör satsen oerhört krävande som den är:



Svit nr 5 c-moll

Denna svit är skriven för en cello med a-strängen sänkt en ton till ett g. Notexemplen nedan visar dock notbilden för en normalstämd cello, alltså såsom den klingar. I notbilden för scordato-cello¹ är alla tonerna som spelas på den översta strängen noterade som för ett transponerande instrument. Det innebär i detta fall en notering som ligger en ton högre än den klingar, på samma sätt som en B-trumpet eller B-klarinet måste spela i d-moll när styckena klingar i c-moll. Sviten kan dock spelas på en normalstämd cello, men man missar då den alldeles speciella klang som blir följden av A-strängens nedstämning. Den medför nämligen att även klangen från övriga strängar påverkas, de blir mörkare. Dessutom blir vissa ackord omöjliga att spela och måste ersättas av andra.

¹ Scordato betyder förstämmd, som kan uttalas både fö'rstämmd och förstä'md. Den senare betoningen har en poäng, eftersom klangen i en förstämmd cello faktiskt blir mörkare, dystrare. Ordet har också betydelsen dämpad, sordinerad och används i den betydelsen om pukor som fått skinnen belagta med en duk för att få dämpad klang. Fenomenet med förstämning av stråkinstrument kallas scordatura.

Preludiet är ovanligt långt, och består av två avsnitt, det första improvisationslikt och det andra rörligt i annan taktart. Man skulle kunna likna det vid ett ”preludium och fuga”, och faktum är att temat har en fugalik uppbyggnad trots att avsnittet är enstämigt:



En lugn *Allemande* följer:



Couranten är kanske den minst tillgängliga av alla svitens 36 satser. Antagligen gör flerstämigheten här den extra svårspelad och satsen blir njutbar först när en stor mästare tolkar den.



Sarabanden är däremot helt enstämig. Den har kallats ett kompositoriskt underverk.² Melodiken är minst lika ovanlig och överraskande som i förgående sats, men temats smärtfylldhet gör ett oerhört intryck.



Stämningen lättar något i gavotterna. En gavott har alltid 2/4-dels upptakt

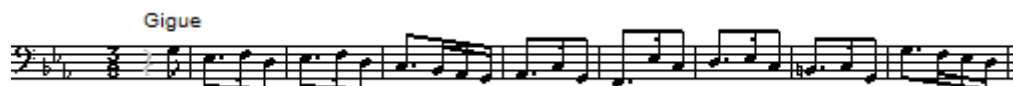


I den andra gavotten dominerar 8-delstrioler.



Gavott I spelas da capo enligt menuettens formmönster.

En punkterad rytm kännetecknar den sista satsen.



² Arnold Werner-Jensen i Reclams Kammarmusikführer, varifrån mycket av informationen i denna text hämtats.

Svit nr 6 D-dur

Den sista sviten är skriven för en 5-strängad cello med en extra sträng stämd i e ovanför a-strängen. Stämman har följaktligen många toner i högt register; g-klav och tenor-klav är rikligt förekommande. Dessa toner kan naturligtvis även spelas på en vanlig cello, men det medför spel i extra höga lägen, med alla svårigheter det innebär för intonationen.

I *Preludiet* spelar bariolage på en ton en stor roll. Det innebär att samma ton spelas omväxlande på öppen och förkortad sträng, vilket skapar en speciell effekt.



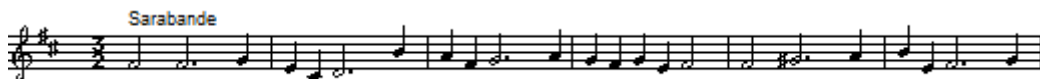
Allemanden hör till de längre satserna i samtliga sviter, men kan variera från knappt sex till 8 minuter beroende på inspelning. Tempot är normalt mycket långsamt och mer melodisk än rytmisk. Liksom i preludiet hörs här tidvis mycket höga toner.



Courante-satsen har med sin växling mellan 8-delar och 16-delar en del likheter med namnen i svit nr 1. Det är en livlig och energisk danssats.



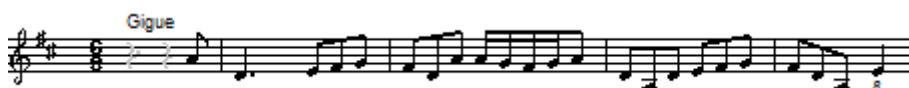
I *Sarabanden* är de flerstämmiga ackorden legio vilket gör satsen till den kanske tekniskt svåraste av alla att bemästra, särskilt om den spelas på 4-strängad cello. I stället för den normala 3/4-metern är taktarten här 3/2.



Gavott 1 upplevs mycket välbekant och har också begåvats med en melodi, som är lätt att memorera. Även här finns en frekvent flerstämmighet. Bägge gavotterna går i dur:



Den livliga *Gigue*-satsen innehåller alla de virtuosa element som demonstrerats i de 35 tidigare satserna, och blir därmed en passande avslutning för alla.



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.³ Man kan i den senare tonartsekvensen ana påverkan av ordningen i *Das wohltemperierte Klavier* från 1722.⁴ Den innehöll stycken i samtliga de 24 tonarter som kunde spelas på ett klaverinstrument stämt enligt den nya vältempererade stämningen.⁵

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 Sinfonierna 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.



³ Den ursprungliga ordningen var C, d, e F, G, a, h, B, A, g, f, E, Ess, D, c bildande en vacker symetrisk triangelform med B i spetsen.

⁴ 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.

⁵ 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.

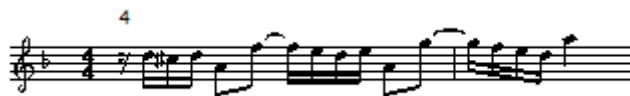
Nr 2 (c-moll) har något som liknar AABA-form. De första 8½ takterna repeteras i kvintläge och följs av en genomföring samt en återtagning av sista halvan av A.



Nr 3 (D-dur) är en fuga i vilken alla temainträden utom det första kombineras med två kontrasubjekt (motteman)⁶ i trestämmig kontrapunkt.



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*:

⁶ Temats fortsättning när andra stämman träder in och upprepar temat.



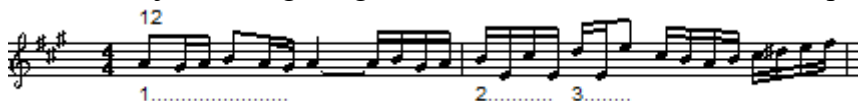
Nr 10 (G-dur) är en livlig fuga på ett snabbt förbiilande tema. Expositionen är okonventionell. Efter mellanstämmans svar i kvintläge återkommer överstämman i samma läge innan det är dags för understämmans inträde i ursprungsläget.



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.



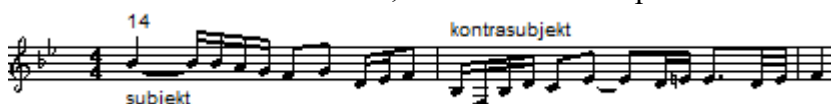
Temat i Nr 12 (A-dur) är uppbyggt av tre betydelsefulla figurer, vilka var och en behandlas självständigt längre fram. De är markerade i notexemplet:



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*)⁷ vars tre teman presenteras i de tre första takterna:



⁷ Character piece, karaktärsstycke brukar normalt användas om kortare pianostycken med olika fantasititlar, en genre av s.k. programmusik, som skapades under romantiken

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

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

1736?

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 generalbasstämma, vilket gör att triosonatakonceptet fortfarande går att känna igen. (Se notexemplet nedan.) Flöjtsonaterna skiljer sig också från de övriga genom att vara 3-satsiga i mönstret snabb-långsam-snabb. Notexemplet visar de första takterna av inledningen som också representerar början av huvudtemat:

The image shows the first three measures of the first movement, 'Andante', in G minor. It is a three-staff score. The top staff is for the Flöjt (Flute) in G minor, 4/4 time, starting with a quarter rest followed by a quarter note G. The middle staff is for the Cembalo (Cembalo) in G minor, 4/4 time, starting with a quarter rest followed by a quarter note G. The bottom staff is for the Cembalo in G minor, 4/4 time, starting with a quarter rest followed by a quarter note G. The first measure is marked 'Andante'.

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.

The image shows the first measure of the second movement, 'Largo e dolce', in G minor. It is a single-staff score for the Flöjt (Flute) in G minor, 6/8 time, starting with a quarter rest followed by a quarter note G. The measure is marked 'Largo e dolce'.

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:

The image shows the first measure of the third movement, 'Presto', in G minor. It is a single-staff score for the Flöjt (Flute) in G minor, 2/2 time, starting with a quarter rest followed by a quarter note G. The measure is marked 'Presto'.

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

The image shows the first measure of the fourth movement, 'Allegro', in G minor. It is a single-staff score for the Flöjt (Flute) in G minor, 3/8 time, starting with a quarter rest followed by a quarter note G. The measure is marked 'Allegro'.

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 repricecken 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 2000.⁸ 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

⁸ www.bach-cantatas.com har en översikt av alla inspelningar av Goldbergvariationerna.

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

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 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.