

Programkommentar Bachkonsert I.

Repertoaren vid denna första konsert i serien med Bachs alla orgelverk är koncentrerad till musik för jultiden, den tid i kyrkoåret vi fortfarande befinner oss i, även om minnet av själva julhelgen kanske börjar förblekna.

Men som öppningstycke vid den första konserten i en sådan stor serie kan man bara välja orgelmusikens egen signaturmelodi och en av den klassiska musikkulturens största hits – den berömda *Toccatà d-moll BWV 565*. Det är nog många som på grund av det stycket genom åren fått sin första stora lyssnarupplevelse av orgelmusik eller kanske till och med av klassisk musik överhuvudtaget. Och nog är det närmast berusande musik med de spänningsfyllda, högdramatiska kasten i toccatan eller den obönhörliga driven i fugan. Den brukar dateras till ca 1705 när Bach innehade sin första organisttjänst i Arnstadt (1703-1707).

Verket har ett för sin tid ytterst märkligt och unik struktur, i grunden mycket violinistisk och dessutom med en ovanlig harmonisk uppbyggnad, och det har under senare decennier spekulerats kraftigt i att kompositionen i själva verket skulle i originalet vara skriven för violin och sedan transkriberats för orgel. Det finns idag flera inspelningar av försök till rekonstruktioner av en violinversion. I spekulationerna ingår också att verket förefaller vara komponerat långt senare, kanske kring 1750 och rentav med någon annan upphovsman – kanske någon av Bachs söner! Lyckligtvis är det i dagens läge omöjligt att få klarhet i detta, och Bach kommer under överskådlig tid att få behålla statusen av att vara upphovsman till sin mest kända orgelkomposition.

Orgelbüchlein är en samling med 46 korta orgelkoraler som oftast inte är längre än en enda vers av koralen. Samlingen återfinns i ett manuskript där Bach hade planerat inte mindre än 164 koraler, men där bara mindre än en tredjedel kommit till utförande. Manuskriptet domineras alltså av tomma sidor. Enligt den senaste forskningen är det hela nedskrivet i Weimar (där Bach var slottsorganist mellan 1708 och 1717) med början under de sista åren av 1700-talets första decennium och sedan alltmer sporadiskt fram till 1716. Ett par inslag är av senare dato - efter ca 1726. Den berömda pedagogiskt anlagda texten på titelsidan är skriven i Köthen, och kan kanske ha tillkommit med anledning av Bachs ansökan till kantorstjänsten vid Thomaskyrkan i Leipzig 1723 för att visa på pedagogiska arbeten i brist på akademiska titlar.

Orgelbüchlein är uppbyggd som en dåtida psalmbok med kyrkoårsbundna psalmer i början och mer allmänna texter i senare delen. Bach har här skapat en helt ny och egen form av orgelkoral där melodin i de allra flesta fall genomförs helt utan ornament och utan mellanspel mellan fraserna. Det går ofta i princip att sjunga till. Mot detta ställs olika karakteristiska motiv som i många fall kan relateras till texten. Man kan spekulera i att Bach kanske såg samlingen som en experimentsamling för att se hur han kunde utveckla denna genre. *Albert Schweitzer* såg *Orgelbüchlein* en ordbok till Bachs symbolspråk. Symboliken är rik – ibland enkel och naiv, ofta subtil och fördold. Det är inte så märkligt att det finns en riklig litteratur om samlingen.

De fjorton koralerna på programmet är alla för jultiden, med de fyra första för advent. Här möter oss lättfattlig symbolik i t.ex. den mystiska och innerliga tolkningen av jungfrufödelsens mysterium i *Nun komm der Heiden Heiland*, de vaggande växeltonerna som bör efterlikna Jesu vagga i *Puer natus in Betlehem*, eller de virtuosa skalarörelserna som antagligen symboliserar änglarnas mångfald när de kommer ned från himlen i *Vom Himmel kam der Engel Schaar*. I flera koraler understryks det glada budskapet med livliga och festliga figurer. Mer subtilt är när Bach i *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* låter pedalstämman bestå av i stort sett enbart s.k. korsmotiv (fyra toner där den första och den sista förbinds med ett streck och de två i mitten med ett streck – resultatet blir ett kors) för att därmed visa att döden på korset kastar sin skugga även över det nyfödda barnet. På samma sätt hittar man korsmotiv som det karakteristiska motivet i den inledande *Nun komm der Heiden Heiland*. En annan sak som är genomgående är de fallande strukturerna i skalarörelser och liknande, vilket bör symbolisera Gud som kommer ned till jorden.

Från tiden i Arnstadt finns bevarade sju stort anlagda *toccatos* för klavérintstrument. De har av tradition betraktats som cembalomusik, men vid den här tiden var gränsen mellan vad som spelades på orgel, cembalo eller clavichord ganska flytande. Inspiration till verken bör ha varit de stora preludier

och toccator utan obligat pedal som finns av nordtyska komponister som *G.Böhm*, *J.A.Reinken* eller *D.Buxtehude*. Men som vanligt spränger Bach gränserna och går flera steg längre än sina förebilder. *Toccata G-dur BWV 916* återfinns i den s.k. *Andreas Bach-Buch* och är ett tydligt tredelat verk som en konsert. Första delen är den mest toccataliknande med rikliga skalrörelser och en ganska fri struktur. Andra delen är en vacker aria i e-moll och verket avslutas med en underbar, livlig trestämmig fuga i dansant 6/8-takt. Det är frestande att placera stycket som lämpligt för jultiden med alla fallande skalrörelser och ackord som rör sig parallellt nedåt i såväl första delen som i fugan. I fugan möter oss också ett motiv som vi senare ofta möter i satser över koraler med änglamotiv.

De sex triosonaterna (från 1720-talet i Leipzig) är enligt Bachs första biograf J.N.Forkel skrivna som övningsstycken för Bachs äldste son Wilhelm Friedemann. Här har Bach skapat en kammarmusikalisk genre för orgel med utgångspunkt i den italienska *Sonata da camera* för två violiner och basso continuo som den gestaltade sig hos t.ex. *A.Corelli* under slutet av 1600-talet. Favoritregisteringen för ett sådant orgelverk var också grundtonsmässig och stråliknande – helst bara principaler i grundtonsläge, om det passar på orgeln. Om de var etyder för Bachs söner så har de alltsedan dess förblivit organisten kanske allra främsta övningar för ett egaliserat och klart artikulerat spelsätt där båda händer och pedal har lika viktiga uppgifter. *Den första sonaten i Ess-dur BWV 525* har en första sats utan tempobeteckning där en stigande treklangrörelse utgör huvudtema, en mjuk *sicilienne* i c-moll som andra sats och en överdådigt virtuos och utåtriktad final.

Den lilla gruppen med fristående julkoraler består först och sist av satser som brukar kallas *Arnstädter Gemeindechoräle*. Grunden till den namnet är att man tror att de motsvarar ungefär det sätt Bach ackompanjerade församlingssången på när han återvänt i februari 1706 efter ett tre månaders besök hos Buxtehude i Lübeck, och som åsamkade honom en kraftig reprimand av de kyrkliga myndigheterna. Det är rena koralsatser med överraskande djärv harmonik och med skalfigurationer mellan fraserna. Men de speglar faktiskt det sätt det var praxis att ackompanjera församlingssången på under 1700-talet - långsamt tempo, intensiv harmonik och tid för att hämta andan genom de extra löpningarna. Det finns många andra exempel på detta från olika källor, även om Bach naturligtvis som vanligt överträffar dem alla. *In dulci jubilo BWV 729* är definitivt ett mästerverk i genren.

Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 763 får vi se mer som kuriositet som av någon anledning hamnat bland Bachs orgelverk. Det är en ytterst enkel tvåstämmig kanon över en basstämma, och har Bach skrivit detta måste det ha varit som barn. Den andra sättningen av samma koral – *BWV 739* – har under lång tid setts som tvivelaktig, men för några decennier sedan upptäckte man att den handskrift som finns bevarad i den s.k. *Möllerische Handschrift* faktiskt är den tidigaste handskrift av Bachs egen hand som överhuvudtaget finns bevarad. Verket är en blandning av orgelkoral och nordtysk koralfantasi med melodin vandrande mellan olika stämmor, ekoeffekter och olika, inte särskilt karaktäristiska, figurationer som slingrar sig kring melodin.

Det avslutande *Preludium och fuga C-dur BWV 547*, ett verk från de mogna åren i Leipzig, brukar också förknippas med jultiden därigenom att det glada motivet i 9/8-delstakt i det inledande preludiet har stora likheter med inledningskören till julkantaten *BWV 65 "Sie werden aus Saba kommen"*. Där finns också mängder av de fallande sextondelsfigurationer som vi hörde i den tidigare fugan i *Toccata G-dur* och som man också känner igen från t.ex. *Kanonische Veränderungen über Vom Himmel hoch*. Fugan är en intensiv och tät fuga med ett endast en takt långt tema där likheten med Treenighetskoralen *Allein Gott in der Höer sei Ehr* är påfallande. Pedalen kommer in först i sista tredjedelen av satsen, och då endast med temat i dubbla notvärden. Temat är närvarande i nästan varje takt och presenteras nästan lika många gånger i omvändning som rättvänt. Harmoniken blir mer och mer djärv allteftersom stycket fortskrider, och det är först efter en följd av förminskade septimaackord som satsen till slut kan falla till ro i C-dur över en avslutande lång orgelpunkt i pedalen.

Hans Fagius

Programkommentar Bachkonsert II.

Dagens program inleds med två verk med italiensk påverkan. Det talas i nekrologen från 1754 om att Bach övade upp sitt mästarskap genom att studera andra tonsättares verk, och där räknas upp en rad föregångare som skulle ha haft särskild betydelse – italienska, franska och framförallt nordtyska komponister.

Alla Breve D-dur BWV 589 från Weimartiden är komponerad i *stilo antico*, det vill säga den stil som man förknippar med vokalmästaren *Palestrina*, och som ansågs vara en allmängiltig stil för kyrklig musik. En annan italiensk påverkan i stil och uppbyggnad är *A. Corelli*. Temat består av en uppåtstigande rörelse med ett fast kontrasubjekt, vilket får stor betydelse i mellanspelen. Satsen är tät och intensiv; temat inträder inte mindre än 28 gånger, varav 6 gånger i trångföring - harmoniken tättnar och blir mot slutet närmast chockerande djärv.

Förebilden för *Canzona d-moll BWV 588* (från ungefär samma tid som *Alla Breve*) är *G. Frescobaldi* och dennes *Fiori Musicali* från 1635, en samling vi vet Bach hade i sin ägo. Canzonan är en genre som var vanlig i Nordtyskland i slutet av 1600-talet, men där handlar det om en satstyp med livlig, instrumental och violinistisk figuration. Bachs tvådelade *Canzona* är - liksom Frescobaldis - av mer vokal karaktär med ett mjukt tema och elegisk kromatik. Andra delen är, som traditionen kräver, en tretaktsversion av första delen. Stycket är ett av Bachs allra vackraste icke korallbundna orgelverk.

Den så kallade *Neumeistersamlingen* upptäcktes strax före 300-årsjubileet av Bach födelse 1985 och väckte stor sensation. Manuskriptet fanns bevarat i Lowell Masons samlingar i Yaleuniversitetets samlingar i USA, katalogiserat under den anspråkslösa titeln "*Choräle ohne Text*". Samlingen innehåller 82 korallsatser för orgel varav Bach står som upphovsman till 38 av dessa. 5 var kända förut, 2 var delvis kända och inte mindre än 33 satser var okända. Enligt en anteckning av *C.H. Rinck*, tidigare ägare till manuskriptet (vars samlingar köptes upp av Lowell Mason) hade samlingen skrivits ned av *J.G. Neumeister*, en organist och skollärare i Friedberg/Wetterau och senare i Homburg von der Höhe. Neumeister hade varit elev till G.A. Sorge, en musiker i kretsen kring Bach i Leipzig, och det är tänkbart att han fått förlagan (i tabulatur) från denne.

Samlingen innehåller vid sidan av Bachs koraler en lång rad verk av framförallt svärfadern *Johann Michael Bach* (far till Maria Barbara). Man kan tänka sig att den påbörjades av Johann Michael och sedan övertogs av Johann Sebastian som skrev vidare på den. Uppbyggnaden liknar *Orgelbüchlein* med kyrkoårsbundna koraler först och sedan en dominerande del med koraler med anknytning till bot, nåd och kristet liv. Det är en mycket ung Bach som här kommer till tals – man kan anta att han skrev det mesta i 15-årsåldern – och han är tydligt beroende av förebilder som han mötte i Thüringen - svärfadern, *J. Pachelbel*, farbrodern *J.C. Bach* - eller i viss mån nordtyska komponister som *G. Böhm* eller *D. Buxtehude*.

Koralerna på dagens program är först för jultiden. *Der Tag, der ist so freudentreich* (tidigare känd) är en kort fuga över koralens första fras och avslutningsvis den sista. *Wir Christenleut* är en kort fantasi i tre kontrasterande delar. Nyårskoralen *Das alte Jahr vergangen ist* behandlas i en innerlig sats där koralen hörs i sopranstämman med korta mellanspel mellan fraserna. *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf* är en koral för denna helgs högtid – Kyndelsmässodagen – där det talas om den gamle Simeon ser himlen öppnas. Koralen presenteras högst kraftfullt med tunga ackord, ekoeffekter i oktaver, fantasifulle sextondelsrörelser och avslutande uppseendeväckande högvirtuosa figurationer.

Preludium C-dur BWV 943 ingår i Bachverkförteckningen bland cembaloverken, med ger intryck av att vara tänkt för orgel genom den långa orgelpunkten i slutkadensen. Stycket är säkert skrivet med pedagogiskt syfte och är antingen från tiden i Arnstadt kring 1707 eller från Köthen ca 1720.

Det finns bevarade flera triosatser för orgel tillskrivna Bach, vilka är transkriptioner av andra tonsättares kammarmusikverk. *Trio G-dur BWV 586* har man tidigare sagt skulle bygga på ett stycke av *G.Ph. Telemann*. Det är fortfarande möjligt, men det är bara så att de notsamlingar som fanns kvar efter Telemanns period som ledare för *Collegium Musicum* i Leipzig (före Bachs tid i staden) förstördes under andra världskriget. Och det var troligen där förlagan fanns. Men det rör sig helt säkert om en triosats för t.ex. två violiner och continuo som så Bach (eller någon i hans krets) tillrättalagt för orgel. Tempobeteckningen är *Allegro*.

Fuga G-dur BWV 577, även kallad *Fuge a la Gigue* beroende på den härligt dansanta karaktären, är ett av Bachs mest populära och spelade orgelverk. En del har menat att vissa brister i satsen skulle visa på att Bach inte skulle kunna vara upphovsman. Men vilken annan samtida komponist och organist skulle kring 1705 haft förmåga att skriva en så himlastormande festlig och utåtriktad fuga än Bach – den övermodige och överlägsne orgelvirtuosen i Arnstadt?

En ganska heterogen samling med orgelkoraler är den så kallade *Kirnbergersamlingen*, 24 koralsatser som man tror samlades och skrevs ned av Bachs elev *J.P.Kirnberger*, för eftervärden inte minst berömd för sina musikteoretiska arbeten. Här hittar vi kompositioner som sträcker sig över stora delar av Bachs verksamma liv tillsammans med verk av tvivelaktig autenticitet och stycken som vi nu vet har andra upphovmän. Många satser är manualiter och påfallande många för jultiden.

De *sju koralfughettorna över julkoraler* är små kontrapunktiska mästerverk. De är i de flesta fall trestämmiga och bygger på koralens första fras, men någon gång inträder en annan koralfras som kontrasubjekt. Om satserna, som tillsammans ger ett homogent intryck, är tänkta som en enhetlig samling är osäkert, men det skickliga hantverket visar på en relativt sen tillkomsttid.

De populära *Schüblerkorallerna BWV 645-650* har fått sitt namn genom dess förläggare, *Johann Georg Schübler* i Zella. Den originala titeln är *Sechs Choräle von verschiedener Art*. Samlingen har en sen tillkomsttid, och publicerades troligen 1749. Detta år passar bra med de 64 ord som återfinnes på titelbladet - Bach var 64 år gammal detta år. Alla korallerna utom en är transkriptioner av satser från olika kantater. Det har antagits att den enda där vi inte har någon förlaga – *Wo soll ich fliehen hin* – härstammar från en förlorad kantat. Mycket talar dock för att det är en originalkomposition. Fakturen är här mer orgelmässig än i de övriga satserna - egentligen en tvåstämmig invention med en koralmelodi som tredje stämma. Alla satser är kammarmusikaliska, delikata och skenbart enkla, men med obehagligt avslöjande detaljrikedom. Intressant är att Bach satt den allmänt kända titeln på varje koral, alltså första versens inledning, medan det i kantatsatserna oftast är andra verser i koralen som gäller (undantag är den sista – *Kommst du nun, Jesu* – en mindre vanlig text till den melodin). Alltså lite av det parodiförfarande vi känner igen från de sammanhang då Bach tagit äldre musik, ofta med profan text, och återanvänt med ny, sakral text. Innehållet i samlingen rent textnässigt är koncentrerat kring slutet på kyrkoåret med dess förberedelse på Kristi återkomst och adventstidens förberedelse för och väntan på den kommande Messias. Bachs eget exemplar av originalutgåvan finns bevarat, och här finner man tillägg i form av enkla registreringsanvisningar som också kan tjäna som förebild i andra verk.

Wachet auf ruft uns die Stimme är transkriberad från kantat nr 140 (1732) med samma namn, där den läckra stråkmelodin spelas av unisona violiner och viola medan cantus firmus sjungs av körens tenorstämma (med texten *Zion hört die Wächter singen*). *Wer nur den lieben Gott lässt walten* ur kantat 137 (samma namn – från 1728) är i originalet en duett för sopran och alt med koralmelodin i unisona stråkar (*Er kennt die rechten Freudenstunden*). I *Meine Seele erhebet den Herren* från kantat 10 med samma namn (ca 1735) spelas koralmelodin av trumpet och oboer unisont medan den imiterade satsen sjungs av alt, tenor och bas (*Er denkt der Barmherzigkeit*). *Ach bleib' bei uns* är hämtad ur kantat nr 6, också med samma namn (ca 1736). Här spelas den energiska instrumentalstämman av en femsträngad *violoncello piccolo* medan cantus firmus sjungs av en solosopran (samma text). *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* härstammar från kantat 137, *Lobe den Herren* (1732), och är instrumenterad för violinsolo, koralmelodin i alten och continuo. Texten är här *Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret*.

Den avslutande *Tocatta E-dur BWV 566* är ett verk från Arnstadttiden, troligen ca 1707. Den finns också i en transponerad version i C-dur. Här är förebilden den flerdelade nordtyska toccatan som vi känner den hos t.ex. Buxtehude mycket tydlig. Inledningen är fri *stylus fantasticus*, med ett både festligt och uttrycksfullt harmoniskt förlopp. En första, ganska långt utdragen fuga bygger på upprepade toner och rikliga sekvenser, allt enligt det nordtyska mönstret. Ett fritt, recitativisk mellanspel leder så över till den härliga sluffugan där vi möter en variant av temat från den första fugan – nu i tretakt (också en nordtysk tradition). Satsen får en alltmer virtuos karaktär och avslutningen är rent överdådig.

Programkommentar Bachkonsert III.

Vi har nu kommit in i Passionstiden, och dagens program, liksom de närmast kommande, domineras av musik för denna tid på kyrkoåret. Det har ju av tradition varit en tid som inspirerat tonsättare till mästerverk, och Bach är som bekant inget undantag från denna regel!

Den som första gången hör *Preludium och fuga a-moll BWV 551* utan att ha vetskap om upphovsmannen skulle nog utan tvekan gissa på någon nordtysk mästare, i första hand *D.Buxtehude*. Verket har samma flerdelade uppbyggnad som man möter hos de nordtyska komponisterna med ett kort fritt preludium i *stylus fantasticus*, två fugor avgränsade av ett improvisatoriskt mellanspel och en anslående toccatadel som avslutning. De olika temana och typen av musikaliska figurer är fullständiga kopior av vad vi finner i den nordtyska toccatan. Och i den andra fugan finner vi ett fast kontrasubjekt, något ofta förekommande hos Buxtehude. Denne skulle kanske själv ha förhållit sig lite friare till formen, men det är en mycket skicklig ihopkommen imitation, alldeles säkert ett studieverk av den unge Bach från de första åren i Arnstadt, alltså kring 1703-1705.

Den så kallade *Neumeistersamlingen* upptäcktes strax före 300-årsjubiléet av Bach födelse 1985 och väckte stor sensation. Manuskriptet fanns bevarat i *Lowell Masons* samlingar i Yaleuniversitetets samlingar i USA, katalogiserat under den anspråkslösa titeln "*Choräle ohne Text*". Samlingen innehåller 82 koralsatser för orgel varav Bach står som upphovsman till 38 av dessa. 5 var kända förut, 2 var delvis kända och inte mindre än 33 satser var okända. Enligt en anteckning av *C.H.Rinck*, tidigare ägare till manuskriptet (vars samlingar köptes upp av Lowell Mason) hade samlingen skrivits ned av *J.G.Neumeister*, en organist och skollärare i Friedberg/Wetterau och senare i Homburg von der Höhe. Neumeister hade varit elev till *G.A.Sorge*, en musiker i kretsen kring Bach i Leipzig, och det är tänkbart att han fått förlagan (i tabulatur) från denne.

Samlingen innehåller vid sidan av Bachs koraler en lång rad verk av framförallt *Johann Michael Bach* (far till Bachs första hustru Maria Barbara). Man kan tänka sig att den påbörjades av Johann Michael och sedan övertogs av Johann Sebastian som skrev vidare på den. Uppbyggnaden liknar *Orgelbüchlein* med kyrkoårsbundna koraler först och sedan en dominerande del med koraler med anknytning till bot, nåd och kristet liv. Det är en mycket ung Bach som här kommer till tals – man kan anta att han skrev det mesta i 15-årsåldern – och han är tydligt beroende av förebilder som han mötte i Thüringen - svärfadern, *J.Pachelbel*, farbrodern *J.C.Bach* - eller i viss mån nordtyska komponister som *G.Böhm* eller *D.Buxtehude*.

Koralerna på dagens program är alla för Passionstiden. I *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* spelar melodin i sopranstämman med korta mellanspel mellan fraserna i en uttrycksfull sats som ökar i rörlighet. Den ovanliga koralen *O Jesu, wie ist dein Gestalt*, med karaktärsbeteckningen *Adagio*, har en liknande uppbyggnad, liksom *O Lamm Gottes, unschuldig*, en varm och fyllig sats med riktiga överbindningar som ger väl förberedda dissonanser. Nästa koral har två titlar, dels aftonpsalmtexten *Christ der du bist Tag und Licht* (som väl är den vanligaste texten till melodin) och dels passionstexten *Wir danken dir Herr Jesu Christ, (dass du für uns gestorben bist)*. Halva satsen består av en kraftfull fuga över koralens första fras. Därefter uppträder hela *cantus firmus* i sopranstämman i långa notvärden.

Ehre sei dir, Christe, der du leidest Not är en fin sats där varje fras behandlas mer eller mindre imitatoriskt innan melodin presenteras i sopranstämman. Slutets *Kyrie eleison* får en rik harmonisk dräkt. *Ach Herr, mich armen Sünder* (med denna text egentligen en botpsalm) var känd tidigare, men ansågs vara av tvivelaktig autenticitet. Men Neumeistermanuskriptet har visat på att Bach (dock mycket ung) ska vara upphovsmannen. Stycket inleds med ett långt enstämmigt recitativ innan melodin tar vid utsmyckad med mer eller mindre fantasifulla ornament. *Jesu, meines Lebens Leben* är en "minifantasi" där melodin i de första fraserna vandrar mellan olika stämmor kringflätade av sextondelsfigurationer. I de sista två fraserna tolkas den tacksamhet som beskrivs i texten med glada och dansanta figurer med *cantus firmus* i pedalen.

Under sina tidiga år arbetade Bach med att utveckla andra tonsättares idéer på så sätt att han lånade tema och de inledande takterna och sedan utvecklade detta, ofta långt bortom vad som åstadkommits i originalet. Ett exempel på detta är *Fuga c-moll BWV 574* efter teman ur en triosonat av *Giovanni Legrenzi* (1626-1690), en på sin tid mycket uppburen italiensk tonsättare av en rad operor och kammarmusikverk. Bach bygger upp sin fuga mycket ambitiöst som en dubbelfuga, där det andra fugatemat är utvecklat ur huvudtemat, och stycket har en härlig drive och energisk karaktär. Att det

måste vara ett tidigt verk (kanske ca 1708) visar den lite oorganiserade och närmast kaotiska mängden av olika figurer. Som avslutning följer ett fritt, dramatiskt avsnitt i *stylus fantasticus*, något som också visar på att Bach ännu är kraftigt påverkad av nordtyska förebilder.

De sex *triosonaterna* ska enligt Bachs första biograf, *N. Forkel*, vara komponerade som etyder för Bachs äldste son *Wilhelm Friedemann*. I dessa verk, komponerade på 1720-talet i Leipzig, har Bach skapat en helt ny genre inom orgelmusiken, inspirerad av den italienska *Sonata da camera* för två violiner och continuo som den framträder hos t.ex. *Arcangelo Corelli*. Det finns några koralSATSER från Weimartiden som pekar fram mot triosonaterna, men här är det för första gången genomfört som rena sonater. Och om de ursprungligen var tänkta som övningsstycken för Wilhelm Friedemann Bach så har de för många generationer av organister förblivit de främsta etydena för ett klart och egaliserat spel, där såväl vänster och höger hand som pedalen har lika viktiga och framträdande roller. De olika satserna i *Triosonat i e-moll BWV 528* går att spåra i andra sammanhang. *Inledningsatsen* är identisk med *sinfonian* till andra delen av *kantat 76*, instrumenterad för oboe, viola di gamba och continuo. Det ljuvliga *andantet* i h-moll finns i en tidigare version i d-moll. Och finalen - *Un poco allegro* – en härlig, lätt tungfotad dans, ska ursprungligen ha varit tänkt som interludium i det välkända *Preludium och fuga G-dur BWV 541*.

De fyra bevarade partitorna, det vill säga variationsverk, över koraler av Bach är med största säkerhet tidiga verk – från gymnasietiden vid Michaelischule i Lüneburg under åren kring 1700. Inspirationen från mästaren i denna genre, *Georg Böhm* - organist i Johanniskirche i samma stad - är tydlig. Man har helt nyligen i Weimar funnit avskrifter av den 15-årige Bach av betydande verk av *Reinken* och *Buxtehude* där det tydligt framgår att Bach fått tillgång till verken genom Böhm. Detta borde bevisa ett elev-läroförhållande som tidigare bara antagits, och som gör förbindelsen mellan komponerandet av partitorna och Lüneburgtiden ännu tydligare.

O Gott, du frommer Gott BWV 767 består av nio satsers betecknade *partita I-IX* där den första satsen är en enkel koralpresentation. Psalmerna har nio verser (eller åtta om man så vill – den sista är bara en avslutande lovprisning), och man kan finna åtskilliga passager i musiken som har anknytning till texten. Bach följer Böhms förebild noggrant (t.ex. partitan över *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*), om än ännu mer konstfullt. Verket kan till dels jämföras med en danssvit – där finns sats som *allemande* eller *courante*; där finns sats med stråkimiterande figurationer, en djupt tragisk, kromatisk färgad sats som kan relateras till psalmens sjunde vers, och en avslutande mer omfattande koralfantasi som på samma sätt kan relateras till den åttonde versen. Musiken kräver ingen pedal, och ger rika möjligheter att demonstrera en orgels olika klanger. Samtidigt känns gränsen mellan orgelmusik och cembalomusik här ganska svävande.

Vi har tidigare i programmet hört icke-koralbundna verk från Bachs unga år, verk som klart är påverkade av förebilder. Men i programmets avslutande *Preludium och fuga h-moll BWV 544* möter vi den mogne, suveräne mästaren i ett av hans mest berömda orgelverk och totalt personligt. Det återfinns i ett av Bachs vackraste bevarande manuskript – för övrigt den handskrift som pryder omslaget på denna konsertseries programhäfte. Enligt en tradition ska verket ha skrivits till och framförts vid den minneshögtid för den polska drottningen *Christiane Eberhardine*, hustru till *August den starke*, som hölls i Paulinerkirche i Leipzig 27 oktober 1727 och då också *Trauerode BWV 198* framfördes. Manuskripten till de båda verken är skrivna på samma typ av papper, och det finns rapporter om att organisten (Bach själv?) spelade en stort upplagd komposition medan gästerna trädde in i kyrkan. Fugan skulle ha spelats som avslutning.

Preludiet är ett underverk i sin kombination av rokokomässig elegans i den böljande sicilianorytmen och den djupt tragiska grundaffekten med klagande kromatik, rörelser som ångestfyllt slingrar sig kring en och samma ton och känslolösa suckmotiv. Likheten med musik för traversflöjt från den här tiden är slående. Fugan med sitt vokalt färgade tema är tydligt tredelad och kan eventuellt ses som en Treninghetsfuga. Den inledande expositionen med pedal representerar då Fadern och den långa manualiterdelen i mitten med sitt nya kontrasubjekt - en fallande skalrörelse likt det man ofta hör i koraler med anknytning till jultiden – symboliserar Sonen. I den avslutande delen presenteras ett nytt, närmast triumferande kontrasubjekt, och det kan då ses som en bild av Den Helige Ande som kommer ned till jorden. Ett enastående verk av Bachs hand som både kan ses som begravningsmusik och ett verk för Passiontiden – eller ett verk för alla tider på året.

Programkommentar Bachkonsert IV.

Dagens konsert går i stor utsträckning i a-moll. Denna tonart har enligt *Johann Mattheson* (*Das Neu-Eröffnete Orchester*, 1713) karaktär av mildhet, måttfullhet och lätt klagan, och får i sig representera Passionstiden, den tid i kyrkoåret vi nu befinner oss i. De koralbundna verken har andra högtider i kyrkoåret som tema eller är mer allmängiltiga.

De många bevarade transkriptionerna för orgel eller cembalo av Bachs hand efter instrumentalkonserter av samtida, i första hans italienska, komponister kan med ganska stor säkerhet dateras till åren 1713 och 1714 då Bach var slottsorganist vid hovet i Weimar. Den mycket musikbegåvade unge prinsen *Johann Ernst av Sachsen-Weimar* kom sommaren 1713 tillbaka efter en tids studier i Amsterdam. Denna metropol var centrum i Europa för utgivning av den moderna och nydanande italienska instrumentalmusiken, och här hade man också sedan 1500-talets slut en tradition att i de stora kyrkorna i stort sett dagligen bjuda på orgelkonserter för menighetens uppbyggelse. Och det man spelade var ofta egna transkriptioner av t.ex. *A. Vivaldis* moderna konserter. Man kan anta att Johann Ernst, inspirerad av detta, förde med sig mängder med nytutgiven italiensk musik och sedan föreslog (eller uppmanade) Bach att göra transkriptioner för orgel eller cembalo av denna musik. Resultatet blev omfattande, och inte bara Bach, utan även *Johann Gottfried Walther*, Johann Ernst's kompositions lärare sedan flera år och organist i Stadskyrkan i Weimar, gjorde en stor mängd bearbetningar av italienska instrumentalkonserter för orgel. Johann Ernst avled redan sommaren 1714, då bara 19 år gammal, och arbetet i denna genre fick troligen ett slut. Men influenserna från de betydande italienska tonsättarna kom att få enorm genomslagskraft.

Vi har kvar fem av Bachs orgeltranskriptioner, tre efter Vivaldi och två efter Johann Ernst själv. *Concerto a-moll BWV 593* bygger på Vivaldis välkända *Concerto a-moll* för två violiner, stråkar och continuo, den åttonde konserten ur hans opus 3, *L'Estro Armonico*, publicerat 1711. Bach är originalet mycket trogen i sin bearbetning, men lägger vid några tillfällen till virtuosa pedalpassager som gör verken än mer "konsertmässigt" på orgel. Den direkta överföringen av Vivaldis typiska stråkfigurationer ger upphov till för orgel ovanliga tekniska problem som t.ex. i modern mening toccataliknande upprepade ackord, virtuosa ackompanjemangsfigurer i vänster hand eller upprepning av samma ton i åttondepuls i pedalen. Originalets växelverkan mellan *sol* och *tutti* får i transkriptionen sin motsvarighet i ett flitigt växelspel mellan orgelns två manualer.

De följande orgelkorallerna ingår i den så kallade *Kirnbengersamlingen*, 24 koralsatser som man tror samlades och skrevs ned av Bachs elev *J.P. Kirnberger*, för eftervärden framförallt berömd för sina musikteoretiska arbeten. Här hittar vi kompositioner som sträcker sig över stora delar av Bachs verksamma liv tillsammans med verk av tvivelaktig autenticitet och stycken som vi nu vet har andra upphovmän. Men flera av verken återfinns också i andra handskrifter.

Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 690 är en ytterst elegant sats utan pedal med koralmelodin i sopranen omslingrad av uppåt- och nedåtgående skalfigurationer. Den följs av en enkel generalbaskoral. Den andra sättningen över samma koral - *BWV 691* - måste ha varit en familjefavorit. Den ingår i såväl *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* från 1720 som i *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* från 1725. I båda fallen säkert tänkt för cembalo eller clavichord. Här spelas melodin rikt utsirad i sopranstämman, och en stor mängd av de olika ornamenttecken som återfinns i en ornamenttabell i Wilhelm Friedemanns klavérbok finns representerade.

Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt BWV 707, en psalm om död och uppståndelse, är en ganska stort anlagd sats där varje fras inleds med ett fugato efterföljt av cantus firmus i sopranstämman i långa notvärden. En gång genomförs melodin i kanon mellan sopran och pedal. Satsen, säkert av tidig datering, påminner en del om Neumeisterkorallerna, men är större och mer ambitiöst upplagd. Även här följer en enkel koralsats på orgelkorallen.

Jesu, meine Freude BWV 713 är ett mindre mästerverk. Den är tvådelad där den första delen egentligen är en tvåstämmig fuga eller invention där koralmelodin uppträder som en tredje stämma fras för fras. Andra delen är en mjuk vaggsång i 3/8-takt med karaktärsbeteckningen *dolce*. Här är likheten med den berömda motetten från 1723 över samma koral påfallande. Om de båda verken är skrivna samtidigt eller om det ena har påverkat det andra finns inga säkra källor.

Under sina tidiga år arbetade Bach gärna med att utveckla andra tonsättares idéer på så sätt att han lånade tema och de inledande takterna och sedan skrev vidare, ofta långt bortom vad som åstadkommit i originalet. Ett exempel på detta är *Fuga h-moll BWV 579* som bygger på inledningen ur *Arcangelo Corellis Sonata da Chiesa a tre h-moll op. 3 nr. 4* publicerad i slutet av 1600-talet. Både tema och kontrastsubjekt blir föremål för Bachs intresse, och i mellanspelen utnyttjar han figurmönster som är vanliga hos Corelli.

Fantasi och fuga a-moll BWV 561 är ett tredelat verk med inledande och avslutande toccataavsnitt med skalrörelser och flyktiga brutna ackord över liggande orgelpunkter ungefär som man möter i *Johann Pachelbels* toccator. Som centrum står en fuga med ett anslående tema, men med ett ytterst mediokert kontrapunktiskt arbete. Om Bach har skrivit detta verk måste det ha varit mycket tidigt, kanske redan i Ohrdruf före år 1700. Här var sydtyska tonsättare som t.ex. Pachelbel av stor betydelse. Stycket är en sorts blandning mellan sydtysk och nordtysk toccatastil.

Orgelbüchlein är en samling med 46 korta orgelkoraler som oftast inte är längre än en enda vers av koralen. Samlingen återfinns i ett manuskript där Bach hade planerat inte mindre än 164 koraler, men där bara mindre än en tredjedel kommit till utförande. Manuskriptet domineras alltså av tomma sidor. Enligt den senaste forskningen är det hela nedskrivet i Weimar med början under de sista åren av 1700-talets första decennium och sedan alltmer sporadiskt fram till 1716. Ett par inslag är av senare dato - efter ca 1726. Den berömda pedagogiskt anlagda texten på titelsidan är skriven i Köthen, och kan kanske ha tillkommit med anledning av Bachs ansökan till kantorstjänsten vid Thomaskyrkan i Leipzig 1723 för att visa på pedagogiska arbeten i brist på akademiska titlar.

Orgelbüchlein är uppbyggd som en dåtida psalmbok med kyrkoårsbundna psalmer i början och mer allmänna texter i senare delen. Bach har här skapat en helt ny och egen form av orgelkoral där melodin i de allra flesta fall genomförs helt utan ornament och utan mellanspel mellan fraserna. Det går ofta i princip att sjunga till. Mot detta ställs olika karakteristiska motiv som i många fall kan relateras till texten. Man kan spekulera i att Bach kanske såg samlingen som en experimentsamling för att se hur han kunde utveckla denna genre. *Albert Schweitzer* betraktade *Orgelbüchlein* som en ordbok till Bachs symbolspråk. Symboliken är rik – ibland enkel och naiv, ofta subtil och fördold. Det är inte så märkligt att det finns en riklig litteratur om samlingen.

De tre första koralerna på programmet är för Nyår. *Helft mir Gottes Güte preisen* (den enda koral som är skriven i Leipzig) har en figur som dels bygger på koralens inledning, dels på en fallande skalrörelse. *Das alte Jahr vergangen ist* har blivit mycket omtyckt genom den melankoliska, rikt utsirade och kromatiska grundkaraktären – kanske en musikalisk tolkning av hur man ibland känner sig på Nyårsaftonens kväll. *In dir ist Freude* är den psalm man ska sjunga på Nyårsdagen. Här skapar Bach en minifantasi där fragment av melodin kastas mellan olika stämmor för att i korta avsnitt samlas för längre fraser. Pedalen har ett eget, mycket karaktäristiskt glädjemotiv.

De två följande koralerna är för Kyndelsmässodagen, och texterna bygger båda på Simeons lovsång. I *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* tolkas Simeons glädje genom den livliga daktylrytmen som kallas *figura corta*. I *Herr Gott nun schleuss den Himmel auf* spelas i pedalen en något haltande *giguerytm* (den gamle Simeon?) medan vänsterhanden tilldelas en obruten sextondelsrörelse som kanske symboliserar himlens slussar som öppnas. Melodin spelas i höger hand i en ovanlig tvåstämmig sats.

Preludium och fuga a-moll BWV 543 har sedan tidigt 1800-tal haft rangen som ett av Bachs mest omtyckta och spelade orgelverk. Det publicerades tidigt, och var t.ex. ett av Felix Mendelssohns favoritstycken. Och det är lätt att förstå verket popularitet med preludiets inledande tragiskt fallande kromatik, dess trevande uppbyggnad kring en utdragen orgelpunkt, de närmast explosionsartade dramatiska utbrotten och den triumfartade upplösningen när de virtuosa skalpassagera kommit till ro. Till detta kommer en fuga med ett visartat tema och en underbar, mjukt dansant och samtidigt nästan elegisk karaktär som går igenom hela satsen med obönhörlig men charmerande konsekvens. Avslutningen återknyter till preludiets virtuosa passagespel. Verket är skrivet i Weimar ca 1709 och visar den unge, virtuose Bach som fortfarande är beroende av nordtyska förebilder (Buxtehude!), men som ändå har funnit sitt eget suveräna tonspråk i sin orgelmusik.

Programkommentar Bachkonsert V.

Preludium och fuga f-moll BWV 534 är en av Bachs mörkaste och mest ångestfyllda orgelverk och sannerligen ett verk för Passionstiden. Redan tonarten ansågs av samtiden uttrycka en dödlig och förtvivlad hjärtats ångest och inge lyssnaren rysningar och fasa (*Johann Mattheson: Das Neu-Eröffnete Orchester 1713*). Valet av figurationer understyrker det förtvivlade: evigt cirklande rörelser kring en och samma ton (*cirkulatio* – inger ångest och obehag) - ofta med kromatiska bitoner - eller ständigt fallande sekvensrörelser mot närmast bottenlösa djup (*katabasis*). Samtidigt har verket en karaktär av sträng högtidlighet. Temat i den breda femstämmiga fugan domineras av en fallande förminskad septima, något som ytterligare understyrker den hopplösa men obönhörliga grundstämningen. De två delarna har likartade avslutningar vilket gör verket ovanligt enhetligt. Och trots att det faktiskt bara finns bevarat i en enda handskrift, dessutom så sen som från början av 1800-talet, kan det inte råda någon tvivel om att Bach är upphovsmannen. ”Vem skulle annars ha skrivit det” (*Peter Williams: The Organ works of J.S.Bach*). Den troliga tillkomsttiden är Weimar omkring 1714-15 och verket är antagligen samtida med en rad verk där fugorna har likartad uppbyggnad.

De följande orgelkoralerna hör alla till de verk där Bach som upphovsman är starkt ifrågasatt. Numera, då vi har fått tillgång till den samling med koralbearbetningar som kallas *Neumeisterkoralerna*, antagligen komponerade när Bach var 12-15 år gammal, blir dessa satser mer tänkbara som äkta Bachverk – men i så fall stycken av en mycket ung komponist.

Ach, was ist doch unser Leben BWV 743 har tre korta delar. Först en ornamenterad version av koralmelodin med kort introduktion. Därefter en ren koralsats med korta mellanspel mellan fraserna. Och till sist en trio där cantus firmus spelas i något förenklad form i pedalen. Över en lång orgelpunkt spelas så avslutningsvis glada figurationer som antagligen relaterar till något ur psalmens text.

I *Auf meinem lieben Gott BWV 744* genomförs koralmelodin i kanon mellan sopranstämman och basen mot enkla fjärdelsrörelser i mellanstämmorna. Väcklingande, men vi är ännu långt från de sofistikerade kanonsatser vi senare möter i *Orgelbüchlein*.

Bearbetningen över botpsalmen *Aus der Tiefe rufe ich BWV 745* är en slags tvåsatsig partita. Först presenteras melodin i en ren koralsats med mycket stora och breda ackord. Därefter följer en sorts fantasi med uttrycksfulla brutna ackord, mjuka synkoper och rikliga suckliknande förhållningar. Mot detta inträder så koralmelodin på en solostämma, lätt ornamenterad. Stycket är oerhört vackert, men har ett tonspråk som man närmast vill förknippa med komponister från den wienklassiska epoken. Kan den unge Bach verkligen ha skrivit detta?

Passionskoralen *Christus, der uns selig macht BWV 747* är en märklig sats som totalt byter karaktär i mitten. I den första halvan möter oss musik som man kunde föreställa sig vara en transkription av en kantatsinfonia för stråkar och kör eller solist med koralen i långa notvärden mot instrumentens ritorneller. I den senare halvan transformeras det hela till en nordtyskt inspirerad koralbearbetning med olika typer av figurationer och mellanspel samt en lång soloarabesk som avslutning. Ett fascinerande, om än lite underligt stycke.

Jesu, der du meine Seele BWV 752, också en passionskoral, hör till en grupp med enkla satser, tillskrivna Bach, där melodin spelas i kanon mellan de båda händerna över en vandrande basstämma i pedalen. Om Bach har skrivit detta måste det ha varit som barn.

En av de mest spelade och omtyckta fristående verken av Bachs hand är den lilla *Fuga g-moll BWV 578*. Här gläds man åt det mjuka, visartade temat och de ytterligt behagliga sekvensförloppen i mellanspelen. Ett sådant stycke kan egentligen fungera lika bra med en lång rad olika registreringar från svag nyans till kraftfullt plenum – musiken klarar av att presenteras i olika grundkaraktärer. Man brukar datera fugan till de första åren i Weimar - 1709 eller 1710.

De många bevarade transkriptionerna för orgel eller cembalo av Bachs hand efter instrumentalkonserter av samtida, i första hans italienska, komponister härstammar med ganska stor säkerhet från åren 1713 och 1714 – alltså Weimar några få år efter fugan i g-moll. Den mycket musikbegåvade unge prinsen *Johann Ernst av Sachsen-Weimar* kom sommaren 1713 tillbaka efter en tids studier i Amsterdam. Denna metropol var centrum i Europa för utgivning av den moderna och nydanande italienska instrumentalmusiken, och här hade man också sedan 1500-talets slut en tradition

att i de stora kyrkorna i stort sett dagligen bjuda på orgelkonserter för menighetens uppbyggelse. Och det man spelade var ofta egna transkriptioner av t.ex. *A. Vivaldis* moderna konserter. Man kan anta att Johann Ernst, inspirerad av detta, förde med sig mängder med nyutgiven italiensk musik och sedan föreslog (eller uppmanade) Bach att göra transkriptioner för orgel eller cembalo av denna musik. Resultatet blev omfattande, och inte bara Bach, utan även *Johann Gottfried Walther*, Johann Ernst's kompositions lärare sedan flera år och organist i Stadskyrkan i Weimar, gjorde en stor mängd bearbetningar av italienska instrumentalkonserter för orgel. Johann Ernst avled redan sommaren 1714, då bara 19 år gammal, och arbetet i denna genre fick troligen ett slut. Men influenserna från de betydande italienska tonsättarna kom att få enorm genomslagskraft.

Vi har kvar fem av Bachs orgeltranskriptioner, tre efter Vivaldi och två efter Johann Ernst själv. *Concerto d-moll BWV 596* bygger på Vivaldis *Concerto grosso d-moll* för två violiner, cello, stråkar och continuo, den elfte konserten ur hans opus 3, *l'Estro Armonico*, publicerat 1711 (där också a-mollkonserten från förra konserten ingår). Bachs transkription finns faktiskt bevarat i hans eget manuskript med överskriften *Concerto a 2 Clav: e Pedale di W.F. Bach manu mei Patris descript* (av W.F. Bach skriven av hans faders hand). Denna text gjorde att man under lång tid trodde att det faktiskt rörde sig om ett originalverk av *Wilhelm Friedemann*, och det var först när Vivaldis op. 3 upptäcktes 1911 som man kunde göra en riktig placering av verket som en transkription utförd av J.S. Bach efter Vivaldis konsert. Verket är ett av Vivaldis mest inspirerade, och Bach har gjort en fantastisk bearbetning där troheten mot originalet är imponerande. Vilket också gör det extremt svårspelat! Intressant att se är hur han löser problemet med orgelns begränsade omfång i begynnelsen med för ovanlighetens skull noggrant föreskrivna registreringsanvisningar (där man känner igen några speciella drag hos orgeln i Weimars Slottskyrka).

Trio d-moll BWV 583 (med karaktärsbeteckningen *Adagio*) verkar vid första påseende vara i nära släktskap med de långsamma satserna ur de sex triosonaterna. Men den ger egentligen mer intrycket av att vara en bearbetning efter en triosats för t.ex. två violiner och continuo än en originalsats för orgel. I pedallämman förekommer ovanligt många och obekväma drillar av samma slag som beledsagar huvudtemat i händerna, något som verkar mer passande att spela på cello. Annars är mjuka sekvenser och rikliga ornament utmärkande för satsen.

Pedalexertitium BWV 598 är precis vad titeln säger – en pedalövning. Den är ofullbordad och man tvivlar på att Bach är upphovsmannen. Men tonspråket har en omisskännlig "bachsk" karaktär och det hela påminner något lite om de sex solosviterna för cello. Stycket är en utmärkt etyd som fokuserar på speciellt besvärliga figurer och språng. Kunde man inte tänka sig att Bach vid någon lektion snabbt kraftsat ner övningen på ett notpapper till någon av hans många elever?

Den avslutande partitan över koralen *Sei gegrüset, Jesu gütig BWV 678* är nog utan tvekan det främsta variationsverket över en koralmelodi i hela orgellitteraturen. Man brukar datera Bachs partitor till gymnasieåren vid Michaelishule i Lüneburg (1700-1703). I samma stad verkade i Johanniskirche den berömde organisten *Georg Böhm*, själv en mästare i genren koralpartita. Vi vet nu, sedan några handskrifter av den 15-årige Bach förra året kom fram i ljuset, att han till och med var elev till Böhm, något som hjälper till att befästa partitornas datering. Men *Sei gegrüset* har utan tvekan bearbetats och utvidgats kraftigt under Weimartiden, och innehåller också en rad större satser med pedal. Alla andra partitor är manualiter. Texten bygger på en gammalkyrklig hymn, *Salve Jesu, summe bonum*, och kan relateras till passionstiden. Det finns många frågetecken kring satsföljden som varierar kraftigt i de ganska många bevarade handskrifter (dock inget manuskript). En handskrift har också en annan titel: *O Jesu, du edle Gabe*, en nattvardspsalms. I manuskriptet till *Orgelbüchlein* finns koralen med i planeringen, här med båda titlarna som alternativ. I vilken utsträckning de olika variationerna har någon relation till koralens olika verser är mycket oklart. *Sei gegrüset* har bara 5 eller 7 verser (det varierar mellan olika psalmböcker) medan *O Jesu, du edle Gabe* faktiskt har 11, samma antal som i Bachs partita. Men den stora variationsrikedomen och den närmast episka uppbyggnaden är djupt gripande och man har nästan förnimmelsen av att lyssna på ett större anlagt oratorium för orgelsolo. Partitan omramas av rena koralatsatser, den första med mjuka åttondelsrörelser, den sista magnifikt femstämig med sextondelsfigurationer. Däremellan till en början traditionella men konstfulla partitasatser som mot slutet av verket utvecklas till alltmer omfattande orgelkoraler.

Programkommentar Bachkonsert VI.

Vi står nu vid ingången till Stilla veckan, och dagens program är helt dominerat av bearbetningar över passionskoraler eller koraler med texter som avhandlar bot eller avsked från världen, medan de fria verken har en mörk och allvarlig karaktär. Den tonart som går som en röd tråd är c-moll, enligt *Johann Mattheson (Das Neu-Eröffnete Orchester, 1713)* en sorgsen men samtidigt behaglig tonart, som kan inbjuda till sömn. Det är kanske ingen tillfällighet att slutkörerna i både Johannespassionen och Matteuspassionen går i c-moll, satser som båda har karaktären av vaggång vid graven.

Fantasi och fuga c-moll BWV 537 är ett verk från mitten av 1710-talet då Bach var slottsorganist vid hovet i Weimar, en period som också var den mest produktiva tiden för orgelmusik. Fantasin är genuin sorgemusik där karaktären fastslås direkt genom den stigande lilla sexten som inleder huvudtemat, den mörka orgelpunkten i pedalen och den mjukt vaggande pulsen i 6/4-takt. Det andra dominerande motivet är det typiska suckmotivet (*seufzer*) som ofta finns med när det handlar om lidande och död. Fantasin avslutas ovanligt nog på dominanten efter en ytterst uttrycksfull kadens, och leder naturligt över i fugan. Här möter oss en mer energisk karaktär, men temat har många tragiska karaktärsdrag. Efter en takt med upprepade toner är målet återigen den låga lilla sexten vilken upplöses i ett fallande förminskat septimaackord innan temat avslutas med en fallande skalrörelse. Fugan är egentligen en dubbelfuga, men de två temana kombineras aldrig utan formen blir en A-B-A-form där sista delen är en förkortad rekapitulation av inledningen plus en kort coda. Det andra fugatemat består av en stigande kromatisk linje i halvnoter som omslingras av åttondelsfigurer. Denna del är med sin intensiva harmonik verkets uttrycksmässiga höjdpunkt, och återtagningen av den första delen upplevs som en avspänning. Verkets innerliga karaktär understryks av det obetonade slutackordet, som dessutom för ovanlighets skull inte är i befriande C-dur utan behåller grundtonarten c-moll.

Den vackra *Trio c-moll BWV 585* (som tidigare tillskrivits *J.L.Krebs*) är en transkription av två satser ur en triosonat för två violiner och continuo av *J.F.Fasch* (1688-1758), en kompetent tonsättare som var en av medsökarna till tjänsten som Thomaskantor i Leipzig när Bach fick den 1723. Bearbetningen är antagligen gjord på 1730-talet som ett sorts demonstrationsarbete för någon av Bachs många elever.

Orgelbüchlein är en samling med 46 korta orgelkoraler som oftast inte är längre än en enda vers av koralen. Samlingen återfinns i ett manuskript där Bach hade planerat inte mindre än 164 koraler, men där bara mindre än en tredjedel kommit till utförande. Manuskriptet domineras alltså av tomma sidor. Enligt den senaste forskningen är det hela nedskrivet i Weimar med början under de sista åren av 1700-talets första decennium och sedan alltmer sporadiskt fram till 1716. Ett par inslag är av senare dato - efter ca 1726. Den berömda pedagogiskt anlagda texten på titelsidan är skriven i Köthen, och kan kanske ha tillkommit med anledning av Bachs ansökan till kantorstjänsten vid Thomaskyrkan i Leipzig för att visa på pedagogiska arbeten i brist på akademiska titlar.

Orgelbüchlein är uppbyggd som en dåtida psalmbok med kyrkoårsbundna psalmer i början och mer allmänna texter i senare delen. Bach har här skapat en helt ny och egen form av orgelkoral där melodin i de allra flesta fall genomförs helt utan ornament och utan mellanspel mellan fraserna. Det går ofta i princip att sjunga till. Mot detta ställs olika karakteristiska motiv som i många fall kan relateras till texten. Man kan spekulera i att Bach kanske såg samlingen som en experimentsamling för att se hur han kunde utveckla denna genre. *Albert Schweitzer* såg *Orgelbüchlein* som en ordbok till Bachs symbolspråk. Symboliken är rik - ibland enkel och naiv, ofta subtil och fördold. Det är inte så märkligt att det finns en riklig litteratur om samlingen.

Koralerna på programmet är de sju koralerna för Passionstiden. Talet sju representerar ju bland mycket annat Jesu sju ord på korset, och passar här in ganska utmärkt. Om det är avsiktligt eller en händelse är svårt att veta. Bach har i manuskriptet planerat för 13 koraler, och påbörjat en (ett fragment på 1 ½ takt över *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*). I fyra av de sju koralerna har melodin genomarbetats i kanon, och det brukar här ses som en symbol att Jesus följer Guds förutbestämda lag och plan.

O Lamm Gottes, unschuldig (med karaktärsbeteckningen *Adagio*) är en kanon i kvinten mellan tenor och alt där tenoren för lyssnaren framstår som *cantus firmus*. Satsen domineras i övrigt fullständigt av fallande suckmotiv (jfr. fantasin i c-moll) som bör symbolisera Kristi lidande. Kanske ska de sju ornamenttecknen i manuskriptet motsvara Jesu sju ord på korset? *Christe, du Lamm Gottes* är en femstämmig sats fördelad på två manualer och pedal med melodin i kanon mellan andratenor och sopran. Motivets är mjukt fallande fjärdedelsrörelser. Kan de symbolisera den duva som sänkte sig ned

vid Jesu dop, det tillfälle då Johannes Döparen yttrade orden "Se Guds Lamm som borttager världens synd"?

Christus, der uns selig macht med en text som handlar om Jesu gripande i Getsemane är en obehaglig, starkt kromatiskt färgad sats med melodin i kanon mellan sopran och bas, och med hårda synkoper som ger karaktär av gisselslag. En totalt ödslig och tom stämning möter oss i *Da Jesus an dem Kreuze stund*. Satsen är fylld av korsmotiv (fyra toner placerade på ett sådant sätt att om man förbinder första och sista tonen med ett streck och de två i mitten med ett streck så uppstår ett kors), där är inga riktiga kadenser vid frassluten, och det finns inga pauser i någon stämma. Allt bör symbolisera hopplösheten på den första Långfredagen.

O Mensch beweine dein Sünde gross är den kanske mest berömda orgelkoralen i hela orgellitteraturen, en oändligt rikt ornamenterad meditation över texten som berättar om Jesu liv fram till det utdragna lidandet på korset (tempot på slutet är *Adagissimo*). Här hittar man många direkt texttolkande detaljer samtidigt som satsen utstrålar innerlighet och värme. *Wir danken dir, Herr Jesu Christ, dass du für uns gestorben bist* är mjukt glädjefyllt och andas tacksamhet. Det lilla tretonsmotivet (g – f – g) upprepas 41 gånger och är kanske Bachs sätt att visa sitt eget engagemang i sammanhanget (41 är lika med J.S.Bach enligt talalfabetet – A=1, B=2, C=3 etc).

Hilf Gott, dass mir's gelinge, slutligen, handlar om att textförfattaren ber om hjälp att rätt sätta samman textens stavelser för att kunna sjunga Guds lov och pris. Melodin genomförs i en märklig, inte helt identiskt kanon i kvinten mellan sopran och alt. I ett par fraser är kanon i kvarten. Vänsterhanden spelar mot detta virtuosa löpningar i sextondelstrioler. Kanske har Bach varit lite humoristisk i sin utläggning. Han ber Gud om hjälp att genomföra en omöjlig kanon – eller är det organisten som ska be om hjälp att klara att spela den mycket svårspelade satsen?

Från tiden i Arnstadt (1703-1707) finns bevarade sju stort anlagda *toccatos* för klavérintstrument. De har av tradition betraktats som cembalomusik, men vid den här tiden var gränsen mellan vad som spelades på orgel, cembalo eller clavichord ganska flytande. Inspiration till verken bör ha varit de stora preludier och *toccatos* utan obligat pedal som finns av nordtyska komponister som *G.Böhm*, *J.A.Reinken* eller *D.Buxtehude*. Men som vanligt spränger Bach gränserna och går flera steg längre än sina förebilder. Liksom flera av de andra *toccatos* återfinns *Toccatto c-moll BWV 911* bl.a. i den s.k. *Andreas Bach-Buch*, en av de viktigaste handskrifterna med klavérmusik från 1700-talets första decennium. Verket inleds med ett fritt avsnitt i *Stylus phantasticus*, följt av ett uttrycksfullt homofont *adagio*. I en nordtysk *toccatto* ingår normalt två fugor med besläktade teman men med olika taktart och med en fri del som avdelare. Bach följer detta mönster, men använder samma tema, gör ett extremt kort mellanspel och låter den andra fugan utvecklas till ett veritabelt virtuosnummer både spelmässigt och kompositionsmässigt. Det verkar inte vara någon ände på den unge tonsättarens fantasirikedom. Som coda kommer ett fritt avsnitt med ett abrupt och överraskande slut.

Det tre följande koralerbearbetningarna ingår inte i någon speciell samling, och är förmodligen komponerade tidigt i Weimar eller redan i Arnstadt. *O Lamm Gottes, unschuldig BWV 1085* har två verser där den första har karaktären av ett rikt ornamenterat preludium och den andra som en ovanligt fri koralsats. *Erbarm dich mein, o Herre Gott BWV 721* är helt unik bland Bachs orgelkoraler. Melodin spelas i halvnötsvärden i sopranen över ett stråkliknande ackompanjemang med upprepade ackord, vilka kanske ska ge en bild av en orolig och änglig människa. I begravningskoralen *Herzlich tut mich verlangen BWV 527*, en melodi vi i hög grad förknippar med Passionstiden, genomförs *cantus firmus* lätt ornamenterad på en solostämma över en enkelt, homofont ackompanjemang.

Preludium och fuga c-moll BWV 546 är ett av de verkligt stora Bachverken där preludiet utan tvekan måste vara skrivet i Leipzig medan den till strukturen något enklare fugan troligen har en tidigare tillkomsttid (tillsammans med några andra likartade fugor omkring 1715-16 i Weimar). Preludiet, med en extrem pondus, har en karaktär som kan liknas vid inledningssatserna till de stora passionerna. Huvudtemat består av stora ackordblock som likt klassisk flerkörighet kastas mellan stämmorna. Ett andra tema består av en stigande och fallande kvintskala och genomförs i imitation omslingrat av fantasifula åttondelstrioler. Hela satsen har en nästan förkrossande tyngd och uttrycksstyrka, och det är välgörande att fugan (till dels femstämmig) har ett enklare tonspråk, även om den också är fylld av spänning och uttryck. Formen är femdelad med huvudtemat som en återkommande ritornell och med karaktäristiska motiv i de båda interludierna. I slutkadensen utökas antalet stämmor och det strående slutackordet i C-dur är åttastämmigt.

Programkommentar Bachkonsert VII.

Dagens program är helt dominerat av musik som förmedlar påskens jublande budskap. De stora fria verken går i D-dur, en tonart Bach gärna använde i sina festligaste verk, och koraltbearbetningarna är i första hand över koraler för Påskdagen. Därtill kommer några udda verk av olika karaktär.

Toccata D-dur BWV 912 ingår bland de sju toccator för klaverinstrument som finns bevarade från organisttiden i Arnstadt 1703-1705. De brukar betraktas som cembalomusik, men vid den här tiden var gränsen mellan vad som spelades på orgel, cembalo eller klavikord ganska flytande. Inspiration till verken bör ha varit de stora preludier och toccator utan obligat pedal som finns av nordtyska komponister som *G. Böhm*, *J.A. Reinken* eller *D. Buxtehude*. Men som vanligt spränger Bach gränserna och går flera steg längre än sina förebilder. Toccatan i D-dur är en av de störst anlagda, och följer tydligt den nordtyska traditionen med en rad kontrasterande delar. Inledningens stigande D-durskalor, vilka utan tvekan kan ses som symboler för uppståndelsen, kommer vi också att höra i det avslutande verket på dagens program. Denna festliga och livgivande introduktion följs av ett stadigt *Allegro*, där en intensiv dialog mellan höger och vänster hand utspelar sig. Nästa del är ett fritt och uttrycksfullt *Adagio* med överraskande pauser, olika typer av ornament och skalrörelser, följt av en mjuk och elegisk fuga i fissa-moll. Den återhållna karaktären tonas ner ytterligare i den följande fria delen innan temperaturen åter trissas upp inför den avslutande närmast euforiskt dansanta fugan i snabb 6/16-delstakt. Den högvirtuosa avslutningen är ett veritabelt musikaliskt fyrverkeri!

Det finns överraskande många transkriptioner av andra tonsättares verk tillskrivna Bach. Om han verkligen gjort alla dessa bearbetningar själv eller om det är fråga om elevarbeten är svårt att veta. De har kanske haft funktionen att ge elever exempel – både som rena speletyder, eller som kompositionsförebilder. *Aria F-dur BWV 587* bygger på första satsen ur en triosonat ur *Les Nations* – en samling med sviter och sonater för tre instrument av *Francois Couperin* (1668-1733), publicerade i Paris 1726. Transkriptionen ska vara nästan bokstavig om man undantar vissa ornament, men Couperins original har karaktärsbeteckningen *Légèrement* vilket indikerar ett tämligen snabbt tempo. Den rörliga pedalstämman har tvingat bearbetaren att "sänka tempot", men musiken fungerar utmärkt också i ett mer återhållet föredrag.

Orgelbüchlein är en samling med 46 korta orgelkoraler som oftast inte är längre än en enda vers av koralen. Samlingen återfinns i ett manuskript där Bach hade planerat 164 koraler, men där mindre än en tredjedel kommit till utförande. Enligt den senaste forskningen är det hela nedskrivet i Weimar (där Bach var slottsorganist mellan 1708 och 1717) med början under de sista åren av 1700-talets första decennium och sedan alltmer sporadiskt fram till 1716. Ett par inslag är av senare dato - efter ca 1726. Den berömda pedagogiskt anlagda texten på titelsidan är skriven i Köthen, och kan kanske ha tillkommit med anledning av Bachs ansökan till kantorstjänsten vid Thomaskyrkan i Leipzig 1723 för att visa på pedagogiska arbeten i brist på akademiska titlar.

Orgelbüchlein är uppbyggd som en dåtida psalmbok med kyrkoårsbundna psalmer i början och mer allmänna texter i senare delen. Bach har här skapat en helt ny och egen form av orgelkoral där melodin i de allra flesta fall genomförs helt utan ornament och utan mellanspel mellan fraserna. Det går ofta i princip att sjunga till. Mot detta ställs olika karakteristiska motiv som i många fall kan relateras till texten. Man kan spekulera i att Bach kanske såg samlingen som en experimentsamling för att se hur han kunde utveckla denna genre. Symboliken är rik – ibland enkel och naiv, ofta subtil och fördold. Det är inte så märkligt att det finns en riklig litteratur om samlingen.

Bach har tonsatt samtliga planerade koraler för påsken, klassiska gamla melodier, som i flera fall bygger på gregorianska hymner. I *Christ lag in Todesbanden* dominerar en fallande rörelse med växeltoner, och detta har ibland setts som en bild av stenen som rullas bort från porten till Jesu grav. Texten till *Jesus Christus, unser Heiland* poängterar att Kristus, vår Frälsare har fångat synden, och Bach gör en återhållen sats där han speciellt färgar ordet "Sünd" och det avslutande *Kyrie eleison*.

I *Christ ist erstanden* tonsätter Bachs koralens alla tre verser, unikt i *Orgelbüchlein*. Varje vers får sitt eget karaktäristiska motiv medan melodin hela tiden spelas i raka halvnotsvärden i sopranstämman. Uppståndelsesymboliken är påtaglig i *Erstanden ist der heil'ge Christ* med var sin stigande figur i alt-, tenor och pedalstämmorna. *Erschienen ist der herrliche Tag* utformas som en kanon mellan sopran och pedal (uppståndelsens dag har kommit enligt Guds löfte?) och vänsterhanden domineras av glada *figura corta*. Den avslutande *Heut triumphieret Gottes Sohn* har en mycket karaktäristiskt pedalstämman med tre på varandra följande korsmotiv (fyra toner där första och sista respektive andra

och tredje tonen förbinds med linjer som ger bilden av ett kors) – säkerligen en symbol för segern över korset.

Trio G-dur BWV 1027a är ingen originalkomposition för orgel, men här rör det sig om en transkription av ett äkta Bachverk. Om det är Bach själv som gjort bearbetningen eller någon annan är okänt. Förlaga är sista satsen ur en sonat i G-dur som finns i två versioner – för gamba och cembalo BWV 1027 eller för två flöjter och continuo BWV 1039. De två manualstämmorna är tämligen identiska med förlagorna, men pedalstämman är mycket förenklad i förhållande till den rörliga basstämman som finns i t.ex. gambasonaten. Men resultatet är en härlig och luftig triosats för orgel.

De två fantasierna över påskkoralen *Christ lag in Todesbanden* är mycket olika till utformningen. *BWV 695* ingår i den s.k. Kirnbergersamlingen, en ganska heterogen samling med koralbearbetningar som man tror samlades och skrevs ned av Bachs elev *J.P.Kirnberger*. Här hittar vi kompositioner som sträcker sig över stora delar av Bachs verksamma liv tillsammans med verk av osäker autenticitet. Fantasin är egentligen en tvåstämmig fuga över två olika motiv från koralen med melodin som en tredje stämman i mitten. Koralbearbetningen följs av en enkel koralatsats.

Den andra sättningen över samma koral – *BWV 718* – är en av några få (och inte särskilt betydande) exempel på en nordtysk koralfantasi av Bachs hand. Denna genre hade sin blomstringstid i mitten av 1600-talet med komponister som *Tunder*, *Reinken* eller *Buxtehude* och hade i princip spelat ut sin roll i början på 1700-talet. Bachs fantasi härstammar troligen från studietiden hos Georg Böhm i Lüneburg 1700-1703 (Bachs gymnasietid). De första fraserna bearbetas med rikliga ornament över en karaktäristisk basmelodi. Senare får varje fras sin egen karaktär och den för koralfantasin så typiska ekotekniken får stor betydelse. Pedalen kommer in först i sista frasen som då redan flera gånger vandrat mellan stämmorna mot glada sextondelsfigurationer.

Tvivlen är stora kring frågan om Bach kan vara upphovsman till *Kleines harmonisches Labyrinth BWV 591*. Eventuellt är stycket skrivet av *J.H.Heinichen* (1683-1729), en komponist som gärna arbetade med verk av denna typ. Formen är tredelad med ett inledande *Introitus* där vi från grundtonarten C-dur leds in i ett hisnande harmoniskt förlopp. Efter ett toccataliknande avsnitt följer så den del som kallas *Centrum* – ett kromatiskt färgat fugato där det kontrapunktiska arbetet är ganska beskedligt. Sista delen – *Exitus* – börjar i C-dur och leder genom diverse utvecklingar tillbaka till grundtonarten som etableras efter en lång orgelpunkt på dominanten. Om Bach verkligen skrivit detta har det nog varit i tidiga ungdomsår närmast som en slags lek.

Herr Gott, dich loben wir BWV 725 är en genomkomponerad koralatsats av samtliga 53 versrader i den tyska versionen av den gammalkyrkliga hymnen *Te Deum*, och som man får väl i ärlighetens namn får säga är ett närmast absurt inslag i en orgelkonsert. Satsen är genomgående femstämmig med underlagd text, och hymnen ska framföras alternerande mellan två körgrupper. En rad ska repeteras sex gånger (vi nöjer oss här med två gånger)! Effekten blir nog för åhöraren ganska suggestiv, och det är fascinerande hur Bach kan variera harmonik och figuration – ofta med texttolkande innebörd – i en melodi som bara upprepas gång på gång. Satsen är antagligen skriven till någon festgudstjänst då Bach inte själv kunde sitta vid orgeln. Annars hade han naturligtvis improviserat ackompanjemanget.

Den femstämmiga satsen med dubbelpedal över *Wir glauben all an einen Gott, Vater BWV 740* har också tillskrivits Bacheleven *J.L.Krebs*. Och nog är tonspråket och hela figurmönstret ovanligt rokokomässigt för att vara Bach! Men den avslutande överraskande långa tongirlangen efter en i övrigt försiktigt ornamenterat *cantus firmus* ger kanske lösningen. Den innehåller 48 toner, vilket blir summan som man multiplicerar bokstäverna i Bachs namn (A = 1, B = 2 osv – BxAxCxH). Alltså Bachs egen trosbekännelse som avslutning?

Det festliga *Preludium och fuga D-dur BWV 532* brukar ses som Bachs stora orgelstycke för Påskdagen. Man antar att det är skrivet ca 1709 i Weimar och kommer från en period då Bachs orgelverk ofta är virtuost inriktade. Samtidigt är stycket en intressant blandning av den nordtyska toccataformen, med dess blandning av fria avsnitt i *Stylus Phantasticus* och strikta, imitatoriska delar, och italiensk stil som den gestaltar sig hos t.ex. *A. Corelli* (preludiets centrala del). Preludiet inleds med uppfordrande skalrörelser som säkert symboliserar uppståndelsen. Pedalskalan upprepas tre gånger – kanske en symbol för seden att på Påskdagen tre gånger upprepa orden "*Kristus är uppstånden*". Denna trefaldiga upprepning återkommer sedan på många ställen under preludiet. Två kontrasterande avsnitt med kraftiga dissonanser kan symbolisera tvivlet kring påskens under. Fugan har ett tema som fullständigt bubblar över av glädje och organisten ges tillfälle att näst intill dansa över pedalklaviaturen. En av Bachs festligaste och mest utåtriktade kompositioner för orgel!

Programkommentar Bachkonsert VIII

Dagens program domineras av en behaglig och "vårljus" grundton, väl lämpad för årstiden. Musiken har en i de flesta fall positiv och festlig karaktär som passar in på den glada tiden efter Påsk.

Preludium och fuga G-dur BWV 550 är musik av den unge Bach där det virtuosa elementet spelar en stor roll. Det har ofta daterats till Arnstadt-tiden (före 1707), men pedalpedalstämman som kräver *e'* gör det troligare att det är fråga ett tidigt verk från Weimar, kanske omkring 1709. Enligt de uppgifter som finns tillgängliga var orgeln i Weimars Slotskyrka den enda orgel där Bach tjänstgjort där pedalomfånget var så pass stort. Det normala omfånget på den här tiden var till *d'*. Verket är tydligt uppdelat i preludium och fuga, men ett sammanbindande uttrycksfullt *Grave* mellan de båda delarna innebär ett visst släktskap med den nordtyska toccataformen, om än mycket fritt behandlad. Den energiska fugan har karaktärsbeteckningen *Alla breve e staccato*, där *staccato* nog mer betecknar ett kompositionsförfarande där det inte är så många överbindningar mellan taktdelarna för att förbereda dissonanser, än att satsen ska spelas med extremt spetsig artikulation. Stycket är härligt utåtriktat och festligt och ett riktigt virtuosnummer, framförallt i pedalen!

De fyra följande koralbearbetningarna ingår inte in någon speciell samling, utan har bevarats fristående. Om de två sättningarna över *Liebster Jesu, wir sind hier BWV 730* och *731* – en psalm man ofta sjöng före predikan i gudstjänsten – hör ihop är osäkert. Men de utgör tillsammans en fin liten "minipartita". Den första sättningen börjar som en enkel koral-sats, om än med ovanligt uttrycksfull harmonik (man kommer nästan att tänka på *Brahms'* orgelkoraler). Efter repriserna blir *cantus firmus* mer ornamenterad, och den sista frasens stigande skalrörelse i pedalen är kanske Bachs tolkning av orden "*ganz zu dir gezogen werden*". Den andra sättningen är en underbart rikt ornamenterad version med melodin på en solomanual – en sats som blivit mycket populär.

Nästa koralbearbetning kallas i några handskrifter *Fuga sopra il Magnificat (BWV 733)*, och den titeln har utgivaren på Edition Peters använt sig av. Bachs elev *Oley* kallar den i sin handskrift "*Meine Seele erhebet den Herren – pro organo pleno con pedale*". Melodin är här den magnificatmelodi som kallas *tonus peregrinus* eller *noni toni*, och verkar vara den magnificatmelodi som Bach helst använde sig av. Vi hittar samma melodi i *Schüblerskorallerna* (och Kantat nr 10) och i det stora *Magnificat D-dur*. Verket är en storslagen fyrstämmig fuga manualiter över melodins första fras, fylld av rörelse och framdrift och med flera trångföringar. *Cantus firmus* kommer så i helnotsvärden i i pedalen i senare delen av stycket. Tillkomsttiden är säkert Weimar eller kanske till och med Leipzig.

Den lilla sättningen manualiter över *Vater unser im Himmelreich BWV 737* har melodin i sopranstämman över försiktigt imiterande understämmor, och påminner starkt om många satser vi finner i *Neumeistersamlingen*, den tidigaste av Bachs samlingar med orgelkoraler.

Pastorella F-dur BWV 590 är egentligen genuin julmusik, men kan gott passa även i ljuvlig vårtid! Pastoralen härstammar från Italien där herdarna vid jultiden brukade komma ner från bergen till städerna och på sin skalmajor och säckpipor spela en musik i mjukt vaggande 12/8-takt (vaggssånger till Jesusbarnet) över liggande borduntoner. Där finns många pastoraler av italienska tonsättare från 1600-talet. Bach följer till att börja med det italienska mönstret, men efter själva pastoralen (som slutar i a-moll!) följer så tre satser (utan pedal) till som en slags danssvit: först en lätt *Allemande* i C-dur, så en elegisk *Aria* i c-moll och en avslutande virtuos *Gigue* som uppvisar vissa likheter med finalsatsen ur den tredje Brandenburgerkonserten. En del har här också sett associationer till den gamla medeltida julvisan "*Josef, lieber Joseph mein*".

De många bevarade transkriptionerna för orgel eller cembalo av Bachs hand efter instrumentalkonserter av samtida, i första hans italienska, komponister kan med ganska stor säkerhet dateras till Weimar åren 1713 och 1714. Den mycket musikbegåvade unge prinsen *Johann Ernst av Sachsen-Weimar* kom sommaren 1713 tillbaka efter en tids studier i Amsterdam. Denna metropol var centrum i Europa för utgivning av den moderna och nydanande italienska instrumentalmusiken, och här hade man också sedan 1500-talets slut en tradition att i de stora kyrkorna i stort sett dagligen bjuda på orgelkonserter för menighetens uppbyggelse. Och det man spelade var ofta egna transkriptioner av t.ex. *A. Vivaldis* moderna konserter. Man kan anta att *Johann Ernst*, inspirerad av detta, förde med sig

mängder med nytviven italiensk musik och sedan föreslog (eller uppmanade) Bach att göra transkriptioner för orgel eller cembalo av denna musik. Resultatet blev omfattande, och inte bara Bach, utan även *Johann Gottfried Walther*, Johann Ernst's kompositions lärare sedan flera år och organist i Stadskyrkan i Weimar, gjorde en stor mängd bearbetningar av italienska instrumentalkonserter för orgel. Johann Ernst avled redan sommaren 1714, då bara 19 år gammal, och arbetet i denna genre fick troligen ett slut. Men influenserna från de betydande italienska tonsättarna kom att få enorm genomslagskraft.

Vi har kvar fem av Bachs orgeltranskriptioner, tre efter Vivaldi och två efter Johann Ernst själv. *Concerto G-dur BWV 592* bygger på en konsert för violin, stråkar och continuo av Johann Ernst, och är ett fint bevis på den unge tonsättarens begåvning, även om det ibland blir lite för många upprepningar och sekvenser. Första satsen har en återkommande ritornell med ett festligt och karaktäristiskt tema, och med soloinsatser med egna motiv både melodiskt och rytmiskt. Den uttrycksfulla mellansatsen – *Grave* – inleds och avslutas med identiska tuttipartier enligt Vivaldis mönster, och det avslutande, spelglada *Presto* har ett så högt upptrivet tempo att det blir omöjligt att framhäva soloavsnitten med manualbyten.

Ett verk som i sin enkla satsteknik knappast kan vara av Bach – inte ens i unga år – är *Fuga D-dur BWV 580*. Snarast är det nog ett arbete av någon av Bachs många elever. Temat är nästan identiskt med kontrastsubjektet till *Alla Breve D-dur BWV 589*. Komponistens förmåga till kontrapunktiskt arbete är inte särskilt högt utvecklad. Desto mer återfinns vi av oändliga sekvensbildningar i alla riktningar. Men det är ett festligt stycke man blir glad av att höra!

An Wasserflüssen Babylon BWV 653b får vara en liten försmak av den så kallade *Leipzigkoralerna* (18 *Choräle*) vars första sex nummer kommer att spelas på nästa konsert. Denna koral finns i två versioner som är i princip samma musik, men totalt olika i satsteknisk uppbyggnad. Verket på dagens program är helt säkert den ursprungliga; en ålderdomlig femstämmig sats med melodin lätt ornamenterad i sopranstämman, två stämmor i vänster hand och två stämmor i pedalen. Detta avancerade skrivsätt för pedalen finner vi i den nordtyska traditionen eller hos t.ex. Samuel Scheidt i verk från före 1650, och det var en tradition som närmast var utdöd i början på 1700-talet. Resultatet av den femstämmiga satsen blir en ovanligt rik och innerlig harmonik. Bach låter här första frasen i koralen bli som ett slags ostinato som genomsyrar hela verket, och han arbetar också med växlingar mellan jämn tretakt och *hemioler* som aldrig sammanfaller i de olika stämmorna. I den senare versionen har sedan Bach omarbetat det hela till fyra stämmor, placerat melodin i tenoren, lagt till mängder av ornament och på så sätt fått det hela mer markerat.

Den avslutande *Tocatta och fuga F-dur BWV 540* hör till Bachs allra största och mest omfattande orgelverk. Titeln *tocatta* har här inte så mycket att göra med den nordtyska *toccatiformen*, utan är betydligt mer strikt. Där finns två huvudmotiv. Det första presenteras inledande i långa kanonavsnitt över liggande orgelpunkter som förbinds med omfattande pedalsolon. Efter det andra pedalsolot börjar så huvuddelen med det andra motivet: dels skarpa ackord på takten andra och tredje slag, och dels brutna ackordrörelser som hela tiden modulerar. Tre gånger avbryts flödet av korta imiterade avsnitt, uppbyggda över det första temat. Det är varje gång samma musik, med stämmorna byter plats och tonarterna är d-moll, a-moll och g-moll. *Toccatan* har en fantastisk flykt och framdrift som är enormt engagerande! *Fugan*, som är en storartad dubbelfuga, har i den första fugan karaktär av *stilo antico*, det vill säga den gamla "eviga" vokala stilen som den framträder hos t.ex. *Palestrina* med balanserade rörelser i de olika stämmorna. Det andra fugatemat är livligare och mer instrumentalt till karaktären. I den avslutande delen kombineras så de två temana och verket får en avrundning som hör till det mest magnifika i hela Bachlitteraturen.

Det är möjligt att de två satserna är skrivna vid olika tidpunkter. *Fugan* är den kanske främsta av en grupp likartade fugor från tiden omkring 1716 i Weimar. *Toccatan*, med sitt unika pedalomfång till f', brukar sammankopplas med tiden i Köthen och Bachs besök i Weissenfels, en plats där det ska ha funnits en orgel med så stort pedalomfång. Samtidigt passar de två delarna så fantastiskt väl samman. Kan inte det stora pedalomfånget vara ett mer visionärt inslag i Bachs skapande?

Hans Fagius

Programkommentar Bachkonsert IX

18 Choräle eller *Leipziger Choräle*, vars sex första inslag spelas idag, återfinns i en viktig handskrift av Bachs egen hand, nedskrivna i Leipzig. Manuskriptet innehåller också inledningsvis de sex triosonaterna samt, insprängt mellan de två sista koralsatserna, en något annorlunda version av *Canonische Veränderungen über Vom Himmel hoch* än den versionen som trycktes 1747. Triosonaterna bör vara nedtecknade ca 1730 medan samlingen med koraltbearbetningar verkar ha påbörjats i slutet av 1730-talet och fullföljts under hela 1740-talet. De för oss välkända titlarna på samlingen är en efterkonstruktion. Vi vet inte heller vilket syfte Bach hade med att ställa samman dessa stora orgelkoraler, verk som i samtliga fall utom ett handlar om omarbetningar av tidigare satser från den fruktbara tiden i Weimar. Samlingen innehåller en rad av Bachs allra finaste orgelkoraler, men det rör sig om verk med tydlig inspiration från en rad förebilder som t.ex. *J.Pachelbel*, *D.Buxtehude* eller *G.Böhm*. På så sätt skiljer sig den en del från *Orgelbüchlein*, den samling som innehåller Bachs mest personliga och innovativa koralsatser, och den 1739 publicerade *Clavier-Übung III*, med mästerliga om än ibland kanske något abstrakta satser. Kanske var avsikten med Leipziggoralerna att sammanställa och bearbeta en rad av komponistens personliga favoriter från Weimartiden för framtida publicering.

Samlingen första 15 satser är nedskrivna av Bach själv, och han har varit mycket ekonomisk i sitt utnyttjande av papperet. Ingen enda notlinje har lämnats oanvänd. Sedan kommer koral nummer 16 och 17 som nedtecknats av Bachs elev *Altnikol*. Dessa satser fyller ett uppslag var och här finns en del tomma notlinjer, vilket kan visa på att där lämnats plats för satser som skrivits dit senare (det finns antaganden om att de skulle kunna vara nedtecknade efter Bachs död!). Efter *Canonische Veränderungen* följer så den avslutande så kallade dödsbäddskoralen *Vor deinem Thron tret' ich hiermit*, som enligt legenden skulle vara dikterad av den nästan blinde Bach kort före sin död och nedtecknad av en okänd skrivare. Den är dessutom bara ett fragment.

Samlingen inleds med två storslagna bearbetningar över pingstkoralen *Komm heiliger Geist, Herre Gott*. Den första bearbetningen - *BWV 651* - i F-dur, har melodin i pedalen över en magnifik fugerad sats i *organo pleno*, där det närmast explosiva huvudtemat (tungor av eld?) byggs upp kring tonerna i koralens första fras. Lyssnaren får en ganska bildlik upplevelse av den första Pingstdagens kaotiska under. Först i samband med den avslutande frasen presenteras så ett nytt motiv karaktäristiskt motiv - här inspirerat av textens hallelujautrop. Om man jämför med den tidigare versionen från Weimar är det stor skillnad. Bachs har utvidgat satsen till över dubbel längd i förhållande till ursprunget.

Den andra sättningen - *BWV 652* - i G-dur, är helt annorlunda till sin karaktär och faktiskt Bachs längsta orgelkoral - 199 takter lång och med karaktär av *sarabande*. Här bearbetas koralen fras för fras med imitationer i tenor, alt och bas innan frasen slutligen uppträder kraftigt ornamenterad i sopranstämman på en solomanual. Så går det vidare med samma ambitionsnivå i hela satsen och det finns klara risker för att det kan kännas på gränsen till utdraget. Men på slutet - när vi återigen nått textens Halleluja - blixtrar det till med långa 16-delsmelismer och livliga rörelser i såväl vänster hand som pedal. Förebilden är här *Böhms* eller *Buxtehudes* koraler med ornamenterad solostämma. Förändringen i förhållande till versionen från Weimar rör sig mest om små utvidgningar kring frasslut. Samma *sarabande*-karaktär möter oss i *An Wasserflüssen Babylon BWV 653*. Texten bygger på Psaltaren 139, Vid Babels floder, och satsen finns i inte mindre än tre versioner. Den med största sannolikhet äldsta är femstämmig med dubbelpedal, en teknik som man förknippar med nordtysk orgelmusik från tiden omkring 1650, och som var i stort sett bortglömd under senbarocken. Denna version har sedan Bach i Weimar omarbetat till från fem till fyra stämmor där basen är en kompromiss mellan de tidigare två pedallstämmorna, *cantus firmus* har flyttats ned från sopranstämman till tenoren (på franskt manér *en taille*) och där är livligare stämföring. I Leipzigversionen har så denna sats förfinats ytterligare med mer karaktäristiska rytmer. Bach använder koralens första toner som ett slags *ostinato* som återkommer hela tiden, och han arbetar också med polyrytmik så att det på ett mycket konstfullt sätt blandas vanlig tretakt och hemioler samtidigt i olika stämmor.

Nattvardskoralen *Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654* är en av Bachs mest berömda orgelkoraler, och ytterligare en *sarabande*-liknande sats. Dess välförtjänta rykte beror inte minst på de ord som *Robert Schumann* skrev till *Mendelssohn* efter dennes framförande av verket i Thomaskyrkan i Leipzig 6 augusti 1740: "Kring c.f. hängde förgyllda bladgirlinger, och en sådan salighet var ingjuten i den, att du själv erkände för mig, att om livet tog ifrån dig hoppet och tron, så skulle denna

enda koral ge dig det tillbaka igen". I den underbart uttrycksfulla satsen spelas melodin ornamenterat på en solostämman med mjuka mellanspel, där motiven oftast är uppbyggda över tonerna den kommande frasen i melodin. Det inledande motivet återkommer ritornellliknande på slutet.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend BWV 655 bygger på en koral där texten skrivits av hertig Wilhelm II av Sachsen-Weimar (publicerad 1648), alltså en föregångare till Bachs arbetsgivare vid hovet i Weimar, och återfinns i en rad olika satser av Bachs hand. Koralen sjöngs ofta i gudstjänsten före predikan. Satsen här är en läcker, konsertant trio i G-dur med ett tema som bygger på koralens första toner. Själva koralmelodin inträder först i den senare delen av stycket, då i pedalen. Koralen finns i flera versioner, bl.a. en som bara består av den inledande konsertanta delen, och en som bara består av den del där koralen finns med.

I passionskoralen *O Lamm Gottes, unschuldig BWV 656* genomkomponerar Bach koralens alla tre verser. De två första verserna har ju identisk text (liksom förebildens *Agnus Dei*) med avslutande "Erbarm dich unser, o Jesu" medan den sista slutar "Gib uns dein Frieden, o Jesu".

De två första verserna är utan pedal med melodin i sopran i den första, där satsen domineras av uttrycksfulla förhållningar, för att flyttas ned i altstämman i den andra. Här omslingras melodin av mångfaldiga korsmotiv (ett motiv på fyra toner där man förbinder den första och den sista med ett streck och de två mittersta med ett streck och på så sätt får bilden av ett kors). I den tredje versen inträder *cantus firmus* i pedalen, och här har varje fras sitt eget karaktäristiska motiv med starka symboliska inslag. De två första linjerna i koralen ackompanjeras av en imiterad sats som är identisk i båda fraserna – stämmorna byter bara plats. Motivet kan ses en korssymbol. Nästa fras – "All Sünd hast du getragen" - har ett motiv som kan upplevas som en bild av gisselslag. Det upprepas 10 gånger, vilket kan symbolisera att Jesus följer Guds förutbestämda lag (10 = Tio Guds Bud). Skärande kromatik beledsagar texten "sonst müssen wir verzagen", och slutar på ett dissonant Ciss-durackord. Slutets fridsönskan symboliseras av befriande diatoniska durskalor upp och ned, vilka kanske också ska vara en bild av änglarna som på julfattan kom med sina löften om fred på jorden.

Preludium och fuga A-dur BWV 536 är ett verk som passar in i ljuvlig sommartid. Det ljust klingande preludiet har visst släktskap med den nordtyska toccatan med brutna ackord, pedalsolo och snabba skalrörelser. Fugan är mjukt pastoral, och här känns det mer som naturlyrik än den mer traditionella karaktären av julpastoral. Verket, med sitt pedalomfång upp till e' härstammar troligen från tidig Weimartid, men där finns också en tidigare, ganska annorlunda version, där denna högsta pedaltton bara förekommer en enda gång. Fugan har i den senare versionen omvandlats från 3/8-takt till 3/4-takt.

Aria alla mainera italiana a-moll BWV 989 räknas egentligen till cembaloverken. Verket består av en kraftigt ornamenterad aria som sedan bearbetas i tio variationer. Den första och sista satsen har så brett omfång att de knappast går att spela utan hjälp av pedal. Samtidigt går några satser under basomfånget på en orgel. Men verkat klingar strålade på orgel, och kan gott framföras som orgelmusik. Det är fråga om ett ungdomsverk, och återfinns i en rad handskrifter, bl.a. den berömda *Andreas Bach-Buch*, vilken nedtecknades under 1710-talet.

Det avslutande verket, *Fantasi och fuga g-moll BWV 542*, är ett av Bachs allra mest kända orgelkompositioner. Detta enastående verk har ofta associerats med Bachs besök i Hamburg 1720 då han provspelade för tjänsten som organist i S:t Jacobikirche. Vi vet genom *Johann Matthesons* rapport i *General-Bass-Schule* från 1731 att temat till den fuga som skulle improviseras vid provspejningen till organisttjänsten i Hamburgs domkyrka 1725 hade stora likheter med Bachs fuga i g-moll, och han skriver «...jag visste mycket väl var detta tema kom ifrån och vem som hade utarbetat det så konstfullt på papper». Men med ganska stor sannolikhet är fugan komponerad långt tidigare, under första hälften av 1710-talet i Weimar. Den finns också separat i många handskrifter, i flera fall i f-moll. Den harmoniskt osannolikt djärva fantasin, en sen höjdpunkt i den för nordtysk orgelmusik så betydande *Stylus Phantasticus*, kan vara från början av 1720-talet i Köthen, och därmed ett av de få orgelverken från denna period. Vad som fått Bachs att skriva ned denna djupt smärtsamma och nästan desperata musik kan man bara spekulera över. Dess budskap är fortfarande i våra dagar omskakande, och det behövs hela den långa, energiska fugan för att återskapa balans och avspänning.