

Fantasi og fuga i g-mol, BWV 542 begynder med et instrumentalt recitativ i bedste violinkoncert-stil, således som man også finder det i anden sæts af den store 'Grosso Mogul'-koncert efter Vivaldi.

Det er af de mest dramatiske højspændte stykker musik, Bach har skrevet, hvilket følges til dørs i fugaen, som givetvis er skrevet på et andet tidspunkt end fantasien. Temaet har været brugt ved en af de organistkonkurrencer, der dengang blev benyttet ved ansættelser i større stillinger, og har her været forløb til en improviseret fuga, og man ved faktisk ikke, om det er Bach, der er ophavsmand til dets grundform.

I dag kan man imidlertid ikke længere forestille sig de to dele af værket skilt ad. Pastorele i F-dur, BWV 590, er et firsatset værk, som af mange anses for at bygge på den italienske tradition for pastoral- musik, hvor sækkelibespillende hyrder drager igennem byen ved juletiden for at fejre Kristi fødsel.

Traditionen har villet hævde, nærmest per automatik, at det skulle være et kirkeligt værk, men der findes ikke umiddelbart noget svar på, hvor i en gudstjeneste noget sådant skulle være spillet, og det er også ganske sikkert, at den lange europæiske tradition for pastorele-litteratur, -digtning og -musik ikke kun kan henføres til kristne motiver.

I 1700-tallet fandtes der to 'pastorale spor', nemlig på den ene side et kristent, hvor hyrderne på marken jubler over frelserens fødsel i Bethlehems, og på den anden side et verdsligt, som stammer helt tilbage fra den græske mytologi, der handler om hyrder og hyrdinder og om, hvad de foretager sig, når fårene vender ryggen til.

Der synes ikke umiddelbart at være nogen grund til at antage, at dette værk nødvendigvis skulle være kirkeligt. Ligesom de andre værker på denne cd er også Pastoralen et ret tidligt værk, formentlig fra den tidlige Weimartid omkring 1711. Også den berømte Passacaglia i c-mol BWV 582 er tidlig, formentlig skrevet under indtrykk af Bachs berømte besøg hos Buxtehude i Lübeck. I hvert fald minder indledningen meget om dennes Passacaglia i d og om hans Ciacona i c.

Det er forbløffende, at Bach har nået et så modent mesterskab så tidligt i sit liv. Endelig er Præludium og fuga i D-dur, BWV 532 også et ret tidligt værk og fremstår da også i bedste forstand ungdommeligt. Jublende og virtuost spredt det livsglæde omkring sig, og det er af de klareste eksempler i Bachs produktion på den klare indflydelse fra Corelli og den instrumentale koncertform, ligesom den italienske spilleglæde og det italienske solskin kommer kraftigt til udtryk.

Mange er facetterne af Bachs kompositoriske mesterskab, og derfor bliver man aldrig færdig med dette livsværk. Imidlertid er det ofte det meditative, det dybe, det religiøse og passionismusikken, som vi hører mest til. Med denne cd har jeg villet fokusere på det uadavendte, på glæden, på det rytmiske drive og på den jublende ofpin-domshed.

Også her har Bach sin helt egen stemme; ved hans mellemkomst skinner den italienske sol endnu gulere, end den plejer, og den ungdommelige kraft og livsglæde kommer så stærkt til udtryk, som de kun kan hos en kunstner, der allerede i en alder af 25 har nået et fuldenndt kompositorisk og instrumentalt mesterskab.

Dem er der ikke mange af – sig navnet: J.S. Bach!

Ulrik Spang-Hanssen



CD'en "Bach in Italy" udkommer i dag, og kan købes efter koncerten (100 kr.)

Koncert i Mariager Kirke søndag d. 3. maj kl. 15:00

Ved orglet Ulrik Spang-Hanssen

(Koncerten varer ca. 45. minutter, hvorefter der er en lille reception i Klostræt, hvor alle er velkomne til et glas vin m.m.).

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Toccata, Adagio og Fuga i C-dur (BWV 564)
Præludium og fuga i a-mol (BWV 543)

Pastorella (BWV 590)

Passacaglia i c-mol (BWV 582)

At spille Bach i vore dage (programnoter fra cd'ens booklet).

Bachs store orgelværker hører med rette til i centrum af indenkredsen af de allermost kendte og spillede stykker for dette instrument.

På adskillige af de mange koncerter, der afholdes overalt, hvor der findes orgler, vil man finde disse pragtfulde værker fyldigt repræsenteret, og det kan man godt forstå.

De er enestående velkonstruerede, dybe, afvekslende og udfordrende for både den spillende og tilhører, og de har således været med til at definere, hvad orgelspil i det hele taget går ud på.

Således har disse værker gennem flere hundrede år uden nogen vanskelighed etableret sig som en selvfølgelig del af den klassiske musiks kanon, den del af repertoiret, som man som et kultiveret menneske bør kende og forholde sig til. Denne kanonificering af visse værker er en proces, som er tiltaget op igennem det 19. og det 20. århundrede, således at man i dag kan høre de samme 200 værker i alle koncertsale fra Tokyo til Bergen.

Det skal man ikke sige noget ondt om, da nu publikum faktisk godt kan lide disse centrale musikstykker, men man løber derved en vis risiko for at glemme vigtige værker, som ikke er kommet med på denne liste.

Det store 3-satsede værk i C-dur har en udræget italiensk adagio som anden sats, ligesom både passacagliaen og pastoralen er former, som stammer fra Italien, selvom de også blev meget populære i Frankrig. Endelig forekommer det mig, at concerto grosso-ideen er formdannende i alle disse værker.

I en concerto grosso er princippet, at den store gruppe, tutti, udfolder sig i dialog med den lille gruppe, favoriiti.

De spiller den samme musik, ja, oftest spiller den lille gruppe simpelthen med i den store, og de to grupper kan endda meget vel bestå af den samme slags instrumenter, hos Corelli er det eksempelvis kun strygere.

I Bachs musik er det ikke mindst i de elskede Brandenburg-koncerter, at man kan iagttage denne skrivemåde.

Concerto grosso-princippet passer som fod i hose til Bachs orgelmusik.

Det store orgel med mange manualer kan uden besvær gå fra en mindre til en større lyd, præcis ligesom det orkester, som det oprindeligt var skullet imitere, man skal bare flytte hænderne fra det ene klaviatur til det andet, og den store continuogruppes indtræden sammen med tuttiit illuderer perfekt af orglets pedal, som man så omvendt blot holder op med at spille på, når man skal forestille sig den lille gruppe.

I anden halvdel af 1900-tallet, og ikke mindst i kølvandet på den sommetider noget asketiske opførelsespraktiske bevægelse, opstod en idé om, at det ikke var hverken tilladt eller ønskværdigt at skifte manual i disse store præluudier og fugaer. Jeg tror imidlertid, at når man også på Bachs tid ofrede mange penge på at bygge flere manualer på orglerne, så var det fordi, at man havde tænkt sig at spille på dem.

Noterede manualskift kan ses i Bachs transkriptioner af Vivaldis koncerter og i den store 'doriske' toccata, og deraf kan man se, at det fandt sted - han kunne godt. Som den engelske videnskabsmand Peter Williams også konstaterer det i sin bog om Bachs orgelværker, kan man ikke omvendt deducere, at klaviaturskift ikke fandt sted, når de ikke var angivet.

Bachs tid var ikke særligt fokuseret på konsistens, derimod var variation i høj grad et anlig- gende.

Til variationsprincippet hører også ornamenteringen. Jeg har for egen regning og risiko tilføjet de triller og forsininger, som man finder i overordentligt stort antal i mange samtidige kilder, og hvis fravær, som før nævnt, blev anset for at være en stor mangel.

I den italienske adagio i Toccata, adagio og fuga BWV 564 går jeg planken ud med forblibede i Corellis egne ornamentter til de første seks af violinsonaterne op. 5, men det er også det eneste sted på pladen, hvor der er plads til større, frie italienserende forsininger.

Værket er et tidligt værk, formentlig fra Weimar-tiden, og viser også i fugaen påvirkning fra den italienske koncertform, som på Bach'sk vis er koblet med inspiration fra nordtyskere som Buxtehude og Böhm.

Det samme gælder Præludium og fuga i a-mol, BWV 543, hvor præludivet er i nordtysk stil, mens fugaen synes at stamme fra en senere periode med påvirkning fra italiensk orkestermusik og med en stor cembaloagtig kadencc til sidst.

Værre er det, at der, parallelt med udviklingen af grammofofonen og andre elektriske musikmedier, er sket det, at netop disse værker ved deres massive tilstedeværelse tillige ofte er stivnet i bestemte måder at spille dem på.

Mekaniske og elektroniske optagelser har med kolossal hast spredt sig i hele den musikalske verden, og har knæsat bestemte måde at udføre visse værker på, som man har måttet forholde sig til, hvis man ville gøre sig gældende som musiker.

Smagen i den klassiske musik har udviklet sig mere og mere i retningen af det tekstmære, af noteteksten som lov og ikke bare som forlæg, og derved har vi i nogen grad glemt det kreative samarbejde mellem komponist og interpræt, som tidligere var en selvlyd.

Det er ikke mindst gået ud over Bach.

Bachs mesterskab er af en sådan dybde og bredde, at enhver tidsalder siden Mendelssohns 'genopfindelse' af ham i 1820'erne har kunnet tage ham til sig som sin egen, ja, som komponisten over dem alle.

Ikke mindst har den strenge logik i hans kontrapunktiske genialitet passet sømløst ind i det modernistiske projekt, som vi har set det udfolde sig i løbet af det 20.

århundrede, og som i musikalsk henseende bl.a. er gået ud på at give afkald på overflødige kruseduller, ornamentter og manerer.

Derved har det været hensigten at trænge helt ind til det inderste i værkerne, skære helt ind til benet, om man så må sige.

Og denne inderste kerne skulle så bestå i den noterede tekst, som det så til gengæld gjaldt om at videregive med den størst tænkelige akkuratatesse.

Imidlertid lader det sig uden videre fastslå, at en sådan tankegang ville have vakt dyb undren, hvis den blev præsenteret for nogen, der levede i det 17. og 18. århundrede.

I denne periode var 'magbalancen' mellem komponist og udførende i højere grad til fordel for den udførende end måske på noget tidspunkt siden da.

At give afkald på ornamentter som udtryksmiddel ville helt enkelt være blevet betragtet som yderst dårlig smag, og ideen om, at den spillende ikke skulle kunne bidrage med sin egne ideer, ville være blevet mødt med en hovedrysten. På denne cd har jeg foretaget et udvalg blandt mestrens allermost elskede orgelværker, som måske kunne benævnes 'Bach i Italien'.

I Bachs levetid var den italienske stils indvirkning på al musik kolossal.

Dels havde den italienske opera bredt sig over det ganske Europa, og dels var komponisten, violinisten og orkesterlederen Archangelo Corellis indflydelse så stor, at ingen hverken kunne eller ville unddrage sig den.

Bach selv rejste ganske vist aldrig så langt sydpå, men den inspiration han fik fra den italienske musik, er åbenbar.

Blandt de mange ting, som Corelli opfandt eller gjorde populære, var den tonaltetsdrevne koncertform, hos Corelli især som concerto grosso, og den har Bach naturligvis også kendt til.

Mange italienske stiltræk kan umiskendeligt konstateres i værkerne på denne cd. Begrebet 'toccata', det instrumentale spillestykke, der udtrykker en dyb glæde ved virtuositet og opfindsomhed, er af italiensk oprindelse, og er stærkt tilsted i C-dur toccataen, naturligvis, men også i a-mol præludivet og i D-dur præludivet.