

Toke Møldrup

Om Transformation

- kontekst, beskrivelse, tankeeksperiment og refleksion over et af den moderne musikers værktøjer til fortolkning af soloværker fra barokken i almindelighed og J.S. Bachs cellosuiter specifikt.

Del af KUV-projektet *"Fra specialisering til almen praksis – Historically Informed Performance Practice i moderne opførelsespraksis"*

Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, 2022

Digital udgave.

Indholdsfortegnelse

• Introduktion	3
• Generalbas, musikalsk praksis og komposition i et historisk lys	4
- Hvad er generalbas, og hvordan bruges generalbas?	
- Hvem bruger generalbas og i hvilke værker bruges det	
- Eksempler på Bachs brug af generalbas	
• Bachs cellosuiter - om notation, kontekst, generalbas og grundmelodi	8
- Notationen i suiteerne - <i>Senza Basso</i>	
- Umiddelbar kontekst	
- Generalbasspillerens gennemgang af værket	
- Mangors Menuet vs. Bachs Courante	
- 1700-tals musikeren som "medskaber"	
- Grundmelodi og udsmykning	
- I Bachs fodspor: Inkorporeret grundmelodi og generalbas i en ny noteret cellostemme.	
- Samtidig kritik af Bach	
• Transformation som metode og værktøj	15
- <i>Transformation</i> i kontekst	
- Schumann og Grädener	
- Style Brisé og Style Luthé	
- <i>Transformation</i> i praksis	
- <i>Transformation</i> af Allemande VI (første del)	
• Refleksion over brugen af transformation	21
- At føle sig som fri performer i 300 år gammel musik	
- Det indre ensemble	
- Paradokset om det medskabende i Bachs suiter	
• Konklusion	24
- Generalbas og Transformation - påvirkning på mit musikerskab	
- Gestus	
- "En Froberger"	
- Generalbas og transformation i Bachs gennemnoterede cellosuiter	
• Bilagsfortegnelse.....	30
• Appendix: Bach og Abel i samtale.....	57

Introduktion

Denne tekst handler om et musikalsk værktøj, som jeg har valgt at kalde *Transformation*. *Transformation* er en fællesbetegnelse for den proces, der sker med musik og musiker, når musikeren omsætter en solostemme til grundmelodi og generalbas.

Transformation er en lærerig lagdeling af solobarokmusik generelt, men i det følgende hovedsaglig benyttet i forhold til forståelsen af J.S. Bachs (1650-1685) cellosuiter BWV1007-1012.

Transformation er også betegnelsen for min forståelse af en "praksis", som har lagret sig hos visse musikere, der beskæftiger sig med generalbas. Forståelsen er opstået på baggrund af utallige sessions med producer, lutenist, organist, barok- og generalbasekspert Viggo Mangor, der siden jeg begyndte arbejdet med at indspille suiteerne i 2012-2018 har været en uundværlig inspirerende og informativ kilde.

I KUV-projektet *Fra specialisering til almen praksis - Historically Informed Performance Practise (HIP) i moderne opførelsespraksis*, har jeg arbejdet indgående med *Transformation* i sessions med Viggo Mangor, i notation, i min øvning og til koncerter/workshops.

På baggrund af dette arbejde ønsker jeg med denne artikel at beskrive *Transformation* som et værktøj til den moderne musikers fortolkning af barokmusik, at dele erfaringer med brugen af det, samt at sætte værktøjet i kontekst.

Afsnittene *Generalbas i et historisk lys* og *Transformation i kontekst* er i udgangspunktet tænkt som en indgang til den righoldige information, der ligger tilgængeligt om området i digital og fysisk form.

Vil man høre, hvordan værktøjet *transformation* udfolder sig i praksis, kan man eventuelt finde min indspilning af Bach Revisited, Bridge 2018 online og lade den akkompagnere læsningen.

Med artiklen vil jeg gerne bidrage til mulighederne for at udforske nogle af de muligheder for udvikling af den moderne musikers instrumentalpraksis, som findes i kilderne om musikken på Bachs tid og den iboende praksis, som jeg kalder *Transformation* – og jeg håber at den vil kunne gavne nysgerrige studerende på højt niveau og professionelle musikerkolleger, der med indsigter fra *Transformation* kan se et potentiale for at udforske værktøjet i deres egen praksis.

Generalbas, musikalsk praksis og komposition i et historisk lys

Hvad er generalbas? Hvordan bruges generalbas?

Hvor bruger man generalbas? Hvem bruger generalbas?

I det følgende vil jeg give læseren et kompakt overblik over det komplekse emne generalbas og kort svare på ovennævnte spørgsmål. Jeg vil også forklare, hvorfor generalbassen er så vigtig i forhold til at forstå, hvordan vi må formode, at en 1700-tals musiker aflæste en komposition samt give et bud på, hvilken rolle generalbassen spiller i et soloværk som Bachs cellosuiter.

Hvad er generalbas, og hvordan bruges generalbas?

Den store danske encyklopædi beskriver generalbas således:

Generalbas, *basso continuo*, musikalsk notationssystem og akkompagnementspraksis, der indgår centralt i hovedparten af barokmusikkens genrer og kompositionsteknikker. Selve princippet opstod i Italien omkring 1600 i direkte tilknytning til monodien¹. Det består af en noteret fortløbende basstemme, der er forsynet med tal og tegn som vejledning for akkordlægningen. Tallene angiver, om der skal spilles grundakkord, sekstakkord, septimakkord osv., mens kromatiske afvigelser markeres med streger eller løse fortegn.

Talrige enkeltheder vedrørende akkordspillet er overladt til den udøvendes kunnen, smag og fantasi, på samme måde som det kendes fra spil med moderne becifring. I ensemblesammenhæng spilles bassen almindeligvis af en dyb stryger eller blæser, mens akkorderne udføres på cembalo, orgel, lut e.l.²

Vi har altså at gøre med et notationssystem, der i selve angivelsen af, hvilke akkorder der skal spilles, kan minde om moderne becifringsspil. Generalbasspil baserer sig dog i

¹ Solosang med instrumentalt akkompagnement, se <https://denstoredanske.lex.dk/monodi>

² <https://denstoredanske.lex.dk/generalbas>

modsatning hertil på anvisninger for bl.a. stemmeføring, fordoblinger og dissonansbehandling blandet med et væld af undtagelser, fortolkninger og personlig stil. En

af de afgørende forskelle er også, at hvor becifringsspillet tager udgangspunkt i melodien, bygges generalbassen op fra baslinjen.

Generalbas kan udføres på mange forskellige instrumenter; mest gængse er dog cembalo, lut og continuoorgel, sammen med et eller flere basinstrumenter, cello, kontrabas eller basviol (Viola da Gamba).

I musikalsk praksis benævnes generalbassen ofte som en funktion, på samme måde som moderne becifringsspil gør det. Realisering af generalbasfunktionen er som udgangspunkt 4-stemmig, men den kan også indeholde både færre og flere stemmer, afhængig af stykkets kompleksitet og den udøvers evner.

I ensemblemæssige sammenhænge kan baslinjen i øvrigt understreges af en til flere celloer og basser, alt afhængig af ensemblets størrelse. Den funktion som akkordinstrument(er) sammen med bas-instrument(er) udgør i kompositionen kaldes blandt musikere ofte *Basso Continuo*. Disse to eller flere musikere læser og spiller *generalbasstemmen*. For at gøre forvirringen total hedder generalbas på italiensk netop *Basso Continuo*, en fællesbetegnelse for både generalbas som notation, og "holdet" bag dens udførelse; et eller flere instrumenter.

Det er vigtigt at forstå, at modsat et klassisk nodebillede, der præcist indikerer, hvilke toner komponisten ønsker spillet (eksempelvis i klaverstemmen i en violinsonate af Beethoven), findes der uendelige variationsmuligheder i en given generalbasstemme.

Generalbasspilleren spiller en *realisering* af generalbasstemmen, og det *forventes*, at generalbasspilleren er så godt hjemme i systemet, at hun/han kan levere for eksempel et akkompagnement, der i sin realisering til enhver tid understøtter karakteren i solostemmen. Aflæsningen kan kaldes ekstemporal: vi asfalterer, mens vi kører. Det kan minde om en slags improvisation, men da tilgangen baserer sig på specifikke anvisninger, må denne betegnelse anses som værende for bred. Endvidere ville betegnelsen improvisation støde sammen med det, der i eksemplvis i en baroksonate ofte foregår i laget *over* generalbassen: nemlig ornamentering, forsiring, udsmykning, altså en spillemåde med improvisatoriske elementer. Dette lag behandler jeg særskilt i afsnittet Grundmelodi (s.?)

Generalbassens *output* kan være helt forskellig fra generalbasspiller til generalbasspiller. En jævn generalbasspillers evne til at forholde sig frit til regelsættet svarer til, at en turist lærer sig japansk nok til et restaurantbesøg, hvor en ekspert taler sproget helt flydende og har sans for alle dets afkroge, historiske referencer, daglig tale, fagsprog, modeord, låneord etc. Ligeså vanskeligt det er at give en beskrivelse af lyden af generalbas, ligeså fantastisk er det at se og høre eksperternes udlægning af en given stemme. Jeg kan virkelig anbefale læseren eksemplvis at dykke ned i cembalisten Lars Ulrik Mortensens fantastiske rundvisning i generalbasfeltet i serien Baroque Bytes på YouTube³.

³ <https://youtu.be/8dTHzFVuFBE>

Bilag 1 viser eksempler på generalbasstemme, realisering af generalbas og også slægtskabet med moderne becifringsspil.

Hvem bruger generalbas og i hvilke værker bruges det?

Læser man de talrige kilder⁴, som fortæller om musikalsk opførelsespraksis på Bachs tid, står det hurtigt klart, at musikere i sidste halvdel af 1600-tallet og første del af 1700-tallet som en del af deres fælles udgangspunkt har haft en indsigt i og erfaring med generalbasspil.

Som værktøj til at spille og ikke mindst forstå datidens musik gennem en 1700-tals musikers briller, er generalbassen altså en af de helt store indgange. Det til trods er nutidens kendskab til generalbas hos musikere dog ofte meget begrænset; man kan ikke sige, at musikere generelt i dag *bruger* generalbas, medmindre de har en særlig interesse i det, vi kalder *tidlig musik* og/eller i den tilgang til den tidlige musik, som kaldes Historically Informed Performance Practise⁵.

I kompositionsmusik fra midt i 1800-tallet og til nu bruger man mig bekendt som komponist kun generalbas, hvis man komponerer musik i historisk stil.

Eksempler på Bachs brug af generalbas

Mit fokus i arbejdet med *transformation* har som nævnt været J.S Bachs cellosuiter. Også for Bach var generalbas et grundlæggende værktøj i såvel hans egen eget spil som i kompositionen. Bach var ekspert i generalbas. Vi ved fra beskrivelser, at han var en fuldstændig fænomenal generalbasspiller og improvisator⁶. Her følger et par eksempler på, hvordan han inddrog generalbas i undervisningen af sine elever:

We know Bach held thoroughbass [generalbas, red.] and composition to be closely linked because of a testimonial Bach wrote for his student, Friederich Gottlieb Wild. In it, Bach attests that Wild “has taken special instruction from me in the clavier, thoroughbass, and the fundamental principles of composition derived from them.” The significance of this statement cannot be overstated, for it provides unmistakable proof of the centrality of thoroughbass to Bach’s compositional pedagogy, at least in the years around 1727, the date of the testimonial for Wild. Another reliable account of Bach’s teaching comes from his son, C.P.E Bach, who writes:

⁴ Som f.eks. Johann Mattheson: Der Volkommene Capellmeister, Carl Phillip Emanuel Bach: The Art of playing the Keyboard, Johann David Heinichen: Der General-Bass in der Composition, Georg Phillip Telemann: Unterricht im Generalbaß-Spielen.

⁵ Historically informed performance practise (HIP) er en tilgang til opførelse af musik, som sigter efter at være trofast mod den tilgang, måde og stil, som var normen på tidspunktet for det pågældende værks oprindelse. <http://earlymusic.dikmans.net/introduction-to-historically-informed-performance-practice/>

⁶ F.eks. Christoph Wolff: Johann Sebastian Bach: S. 198-201.

“His [J.S. Bach’s] pupils had to begin their studies by learning pure four-part thorough bass. From this he went to chorales; first he added the basses to them himself, and they had to invent the alto and tenor. Then he taught them to devise the basses themselves. He particularly insisted I the writing out of the thoroughbass in parts [det, vi kalder realisering, red.]. In teaching fugues, he began with two-part inventions and so on..”⁷

Disse beskrivelser af Bachs pædagogik og generel læsning om opførelsespraksis på denne tid peger på, at generalbas har været helt afgørende for samtidige musikere omkring Bachs tid. I min søgen efter musik fra den tid, der *ikke* kan sættes ind i en generalbaslogik, har jeg været ganske vidt omkring uden resultat. Et eksempel på musik med et særligt stærkt improvisatorisk element er Bachs søn, Carl Phillip Emmanuel Bachs (1714-1788) klaverfantasier, men selv her ses en stadig tilbagevenden til generalbassen. Man kunne også anføre, at fantasierne blot udspringer af generalbastraditionen – en videreudvikling, en stiliseret ekstemporal udførelse.

Der indgår altså generalbas i stort set alle værker på Bachs tid. En af undtagelserne kunne være soloværker, fordi der her kun er ét instrument, der spiller. Men selvom generalbassen ikke umiddelbart har en plads i partituret, synes den underforstået i soloværker. I det følgende vil jeg forklare hvorfor, og jeg vil give 3 eksempler på nogenlunde samtidige kompositioner, hvor generalbassen også synes underforstået.

⁷ Derek Remes: *Realising Thoroughbass Chorales in the Circles of J.S. Bach* pg. 1-2

Bachs cellosuiter

- om notation, kontekst, generalbas og grundmelodi

Suiterne er en verdenshistorisk kulturskat og en hjørnesten i alle cellisters repertoire. Seks mesterlige kompositioner med hver seks satser, elsket gennem generationer siden Pablo Casals' legendariske førsteindspilning. Cellister bruger mange år, til tider hele deres karriere, på at forstå dem dybere og tilføje dem endnu mere mening. Eksempelvis har den hollandske cellist Pieter Wispelwey (1963-) allerede indspillet dem tre gange⁸ med vidt forskellige fortolkninger.

Cellister har traditionelt været taknemmelige for, at Bach udså sig celloen til at bære sine suiter ind i fremtiden. Men gjorde han egentlig det? Ny forskning peger på, at alle suiterne muligvis er komponeret for viola da spalla⁹, hvilket måske rækker lidt ved "ejerskabet". Det gør dog kun pointen ved nærværende projekt endnu klarere: Om der er tale om det ene eller det andet instrument er i denne sammenhæng mindre afgørende; generalbassen ville også have været underforstået, om de så var skrevet for fagot!

Notationen i suiterne – *Senza Basso*

På forsiden af Anna Magdalena Bachs manuskriptkopi står at læse: 6 suites a Violoncello Solo ***Senza Basso***, hvilket betyder at stykket skal spilles uden generalbas/*basso continuo*. Bach vælger altså at gøre det helt klart, at der er tale om et stykke for cello alene, og ikke med *basso continuo*, som der havde stået, hvis det var meningen at suiterne skulle spilles med akkompagnement af for eksempel cembalo og en ekstra cello. Så altså: solo ja, men betyder "solo uden generalbas" at satsene så at sige er komponeret frit uden forankring i det system, generalbassens udgør? Man tænker, at det KUNNE Bach have valgt at gøre. Men den logik findes sandsynligvis slet ikke på dette tidspunkt i musikhistorien, hverken hos Bach, Händel, Telemann, Buxtehude, Pachelbel, Vivaldi, Corelli, Couperin. Man må altså forestille sig, at generalbassens som system altid danner baggrund for kompositionen.

Umiddelbar kontekst

Forud for Bachs cellosuiter går Domenico Gabrieli (1659-1690) kompositioner for solocello, ricercari & canon (ca. 1689)¹⁰. Stykkerne lyder langt hen ad vejen som en soloversion af en slags udvidet basso continuo stemme og en improvisation over denne. Som om at Gabrieli

⁸ www.challengerecords.com/products/15084021760396

⁹ John Kenneth Lutterman: J.S. Bach's Solo Cello Suites as Artifacts of Improvisatory Practise, University of California, 2006, s. 318

¹⁰ Kompositionen er i Gabrieli's manuskript en samling af både Ricercari og Canon, men også en sonate med basso continuo, se [https://imslp.org/wiki/Ricercari%2C_canone_e_sonate_per_violoncello_\(Gabrieli%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/Ricercari%2C_canone_e_sonate_per_violoncello_(Gabrieli%2C_Domenico))

har isoleret *basso continuo*-stemmen fra et stykke kammer- eller orkestermusik og udstyret den med ekstra toner.

Senere kendt cellorepertoire (og nogenlunde samtidig med Bach) er Giuseppe Marie Clemens Dall'Abacos (1672-1745) 12 Capricer, som umiddelbart indeholder mere kompleksitet end Gabrieli, her kan man endda også ane konturen af et melodisk lag. Georg Friedrich Telemann (1681-1767), Bachs kollega, bidrager med sine sologambefantasier som eksempel på den rige gambetradition¹¹, der stadig spillede en stor rolle på dette tidspunkt. Det er i øvrigt fin musik, der i instrumentalt omfang går an at spille på cello. I mine ører er Telemanns solofantasier præget af en høj grad af harmonisk enkelthed, som til tider gør, at jeg savner en *basso continuo* ledsagelse. Den samme fornemmelse har jeg i øvrigt med visse dele af Bachs fløjtepartita i A-mol, for eksempel i Sarabanden

Fælles for de nævnte værker er, at de udgør et godt eksempel på solomusik på Bachs tid, som spilles *senza basso*, men hvor generalbassen er helt klart underforstået.

Cellospillet på Bachs tid kunne slet ikke måle sig med gambespillet, og derfor havde komponisternes kun gryende interesse for celloen som soloinstrument.

Bortset fra Gabrieli og Dall'Abaco er der altså ikke mange eksempler på soloværker for cello før Bach¹². Og ingen af de ellers glimrende ovennævnte værker kan siges som helhed at indeholde den *illusion om flerstemmighed*, som Bach på formidabel vis får skabt i sine suiter.

En kortlægning af parallellerne mellem cellosuiterne og den fantastiske gambetradition til og med første halvdel af det 18. århundrede, som kan siges at skabe grobunden for Bachs solokompositioner for strygere, ligger uden for dette projekts rækkevidde. Det samme gør inddragelse af øvrigt repertoire for andre strygeinstrumenter, herunder det mangfoldige soloviolinrepertoire. Men det ville uden tvivl være lærerigt at drage disse paralleller, da de alle arbejder med forskellige grader af flerstemmighed på instrumenter, der egentlig "helst" holder sig til én stemme ad gangen.

Generalbasspillerens gennemgang af Bachs cellosuiter

Hvis jeg var ekspert i generalbasspil og satte mig for at spille og undersøge Bachs cellosuiter, ville jeg qua min lange uddannelse i generalbasspil instinktivt forstå, at der her er tale om endnu et soloværk fra baroktiden, som har en underforstået generalbasstemme. Jeg ville kunne sætte mig ned og læse suiterne igennem, og overføre dem omtrentligt til to hænder på cembaloet eller orglet. Hvis jeg oven i købet ville forsøge at trænge helt ind i geniets maskinrum og forstå den underliggende struktur, som man må formode hans samtidige langt hen af vejen har fornemmet, vil jeg dog være nødt til at forlade den ektemporale tilgang og tage mig tid til at afkode hans notation. To spændende eksempler på cembalister, der har arbejdet i denne retning, er australske Winsome Evans, der med afsæt i en generalbasrealisering har lavet en reel genkomponering af suiterne¹³. Et andet måske mere regelret eksempel er amerikanske David Schulenberg's version (se bilag 2)

¹¹ Viola da Gamba er det instrument man normalt refererer til som forløber for den moderne cello. Cello betyder i øvrigt "kort", så den gamle benævnelse for cello, violoncello, betyder altså "kort violone", altså "kort basviol". I originalbetydningen henviser Viola da Gamba til hele familien af violer, bl.a altviol, tenorviol, basviol. Kilde: Harvard Concise Dictionary of Music

¹² Allen Winold: Bach's Cello Suites, Indiana University Press, 2007, s. 10

¹³ Lyt <https://open.spotify.com/album/3pbNibkisFoWzTsRMIM1Za?si=VQiU-F99QoaHvLI9nYpg6w>

Men som en jævn generalbasspiller – eller slet ikke en generalbasspiller, men dog en velskolet cellist med interesse i at forstå den bagvedliggende struktur i Bachs cellosuiter og med ønsket om at spille denne grundstruktur på mit instrument for bedre at forstå Bachs musik – er jeg ganske enkelt nødt til at foretage mig en del analytisk arbejde. De følgende afsnit handler derfor om lagdelingen i suiteerne.

Grundmelodi og udsmykning

Ved generalbasspillerens gennemlæsning af disse suiter, står det hurtigt klart, at præludierne hovedsagligt består af akkordstrukturer, der minder om generalbas uden egentlig melodi (en undtagelse er suite V, hvor præludiet til forveksling minder om en fransk ouverture med langsom indledning og tilhørende fuga), men også at der i det øverste lag af mange af de stiliserede dansesatser¹⁴ ofte kan afkodes en maskeret *grundmelodi* bag de noterede noder. I afsnittet *Transformation* i praksis vil jeg gennemgå, hvordan denne grundmelodi kan udtrækkes af satserne.

I solosonater (altså solo + *basso continuo*) og triosonater (to melodistemmer + *basso continuo*), har det på Bachs tid været ganske almindelig praksis at forsire og variere melodistemmen. Hvis et nogenlunde niveau af forståelse for den historiske kontekst skal hævdholdes, bør man altså dykke ned i dette felt. I bilag 3 har jeg som eksempel angivet den amerikanske musikforsker Neal Zaslaws sammenfatning af 7 violinisters noterede ornamenteringer af åbningen af Arcangelo Corellis (1653-1713) sonate op. 5 nr. 9. Et glimrende eksempel på den medskabende kreativitet, som den tids musikere har udvist.

Er man ikke umiddelbart hjemme i kunsten at variere, ornamenter eller forsire en melodistemme, er der god hjælp at hente i for eksempel Bachs cellosuiter, som fremstår stort set fuldt noteret fra komponistens hånd og således er lige til at gå til for en moderne cellist. Generalbassen er underforstået og noteret, grundmelodien er underforstået og noteret. Som noget nyt på dette tidspunkt i musikhistorien indeholder suiteerne sågar mange af Bachs egne grundlæggende og udvidede ornamenter¹⁵. Men faren er, at vi i skoven af noterede noder overser den *lagdeling* der findes i musikken, som helt basalt er *Generalbas og (ornamenteret) Grundmelodi*.

I det følgende arbejder jeg videre med forestillingen om, at Bach i nogen grad har haft satser med en art grundmelodi og generalbas klingende for sit indre øre, da han noterede en slags "fællesstemme" af det hele for cello. Samtidig stopper jeg op et øjeblik og iagttager med beundring, hvordan Bach "instrumenterer" sit indre øre...

¹⁴ Efter præludiet i Bachs instrumentalsuiter følger 5 dansesatser, som regel er det 1. Allemande, 2. Courante, 3. Sarabande, 4. Menuet/Gavotte/Bourée, 5. Gigue

¹⁵ I praksis skelnes her mellem på den ene side grundlæggende ornamenter (tysk: wesentliche Manieren, eng. involuntary ornaments: triller, forslag (appoggiaturas). På den anden side udvidede ornamenter: egentlige "improvisationer" eller forsiringer over det grundlæggende musikalske materiale. F. eks.: Carl Phillip Emanuel Bach: The Art of Playing the Piano, Norton & Company, afsnittet "Embellishments" s. 79-146, Neal Zaslav: Ornaments for Corelli's violin sonatas op. 5, Early Music, Februar 1996 s. 95

Mangors Menuet og Bachs Gavotte

Hvis flerstemmighed er det, der høres, når 2, 3 eller 4 sangere synger sammen med hvert deres ansvar for stemmerne, kan man sige, at det på et konventionelt 4-strengt strygeinstrument er "bedst" at spille 1 stemme, muligt at spille 2 stemmer samtidig, svært at spille 3 stemmer samtidig og stort set umuligt at spille 4 stemmer samtidig. Så vil man skabe den flerstemmighed, som ligger implicit i præludiernes generalbas og dansesatsernes grundmelodi og generalbas, og som gør musikken tre- eller firestemmig, må man gøre det som *en illusion om flerstemmighed*.

Som tidligere nævnt, mestrer Bach (også) dette aspekt. Det står mig ganske klart efter at jeg, sammen med Viggo Mangor, har reduceret et flerstemligt værk – i dette tilfælde Mangors egen menuet for violin og basso continuo fra hans suite i italiensk barokstil "La Vecchia" (Bilag 4) – til noget, der kan spilles på ét instrument (Bilag 5).

I dette eksempel – og i resten af Mangors suite – har det været interessant at opleve, hvilke udfordringer "komponisten" har, når flere stemmer skal overføres fra en flerstemmighed til et enkelt instrument, her cello. Man kunne for så vidt godt spille en ligeså udførlig bas og samtidig indikere alle akkorderne som i originalkompositionen, men det ville give et ret kantet resultat, til tider for dybt og rungende, til tider parallelle kvinter, til tider for mange oktavspring i bassen etc. Eller ganske enkelt for mange toner. Derfor er man nødt til at veksle mellem forskellige måder at frembringe *illusionen om flerstemmighed*.

I bilag 5 fastholder vi til tider enstemmighed – evt. som brudt, noteret akkord – og udelader bastoner: Det gælder takt 8, 10, 12, 13, 14, 21, 22, 28, 33. I disse øjeblikke forlader vi grundmelodien for at præsentere generalbassen i stedet – en praksis Bach også benytter mange steder, for eksempel i Gavotten fra D-dur suiten BWV 1012 (Bilag 6)

Undervejs i processen med *Transformation* har jeg flere gange sendt Bach en beundrende tanke til hans fuldstændig uforlignelige evne til at reducere flerstemmighed for et soloinstrument. Det gælder ikke bare cellosuiterne; lignende genialiteter kan findes i eksempelvis soloviolinværkerne (BWV 1001-1006) og "fløjtepartitaen" (BWV1013). Jeg er gang på gang vendt tilbage til Sarabanden fra første suite, som er et glimrende eksempel på denne mesterlige evne, bilag 7. Her er Sarabanden fra Suite I, G-dur via *transformation* overført til grundmelodi og generalbas (Viggo Mangor), og dernæst inkorporeret i cellostemmen (Viggo Mangor og Toke Møldrup).

Jeg forestiller mig, at Bach har valgt at forsire sin version forholdsvis kraftigt for at komme uden om den ellers ret djærve version (generalbas+melodi) der ellers ville fremkomme. Det er en af måderne at se det på. En anden måde ville være blankt at erkende, at jeg som velskolet moderne cellist slet ikke ville kunne forestille mig hans måde at ornamentere melodien på samtidig med, at han inkorporerer generalbassen, hvis han ikke havde "vist" mig det.

Men ville en samtidig musiker mon kunne have gjort det? Ser vi på de overvældende mange kilder om opførelsespraksis i tiden omkring Bach, må svaret nærme sig et "måske"...

1700-tals musikerens som "medskaber"

For at anskueliggøre 1700-tals udøverens væsentlige rolle som en slags "medskaber", ser vi her en model over grundstrukturen i komposition fra tiden omkring Bach¹⁶. I modellen repræsenterer punkt 4 og 5 musikerens medskabende funktion.

- 1) **Inventio** (stykkets grundlæggende idé)
- 2) **Dispositio** (det grundlæggende melodiske materiale, den harmoniske struktur og baslinjen)
- 3) **Elaboratio** (udvikling af de grundlæggende ideer)
- 4) **Decoratio** (udsmykning af de melodiske linjer)
- 5) **Elocutio** (evnen til en klar og udtryksfuld fortolkning af det musikalske materiale)

Bachs cellosuiter er et eksempel på en komposition, hvor Bach har reduceret musikerens medskabende element (modellens punkt 4), og hvor den veluddannede cellist faktisk "bare" kan spille det, der står. Det varierende element i udførelsen er således overladt til punkt 5: en klar og udtryksfuld fortolkning af det musikalske materiale – altså karakter, tempo, frasering, dynamik – det, vi forstår ved en typisk koncertopførelse af noteret musik. Bach har dog nok forventet en tilføjelse af de væsentlige ornamentter (såsom trille, mordent, trille og mordent, kadence (turn), stigende eller faldende forslag (appoggiatura), forslag og trille etc.)

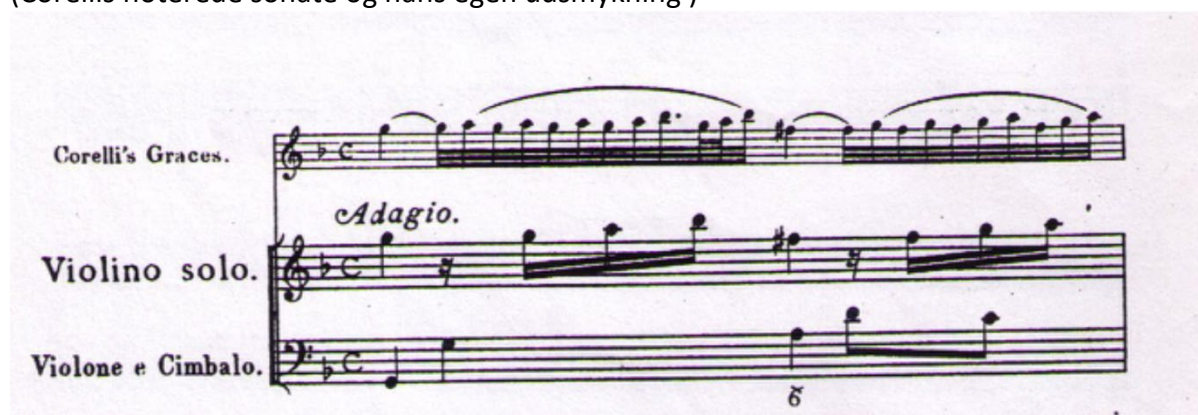
De næste 2 eksempler viser tilgangen til notation af en solostemme fra henholdsvis Bachs og Corellis hånd:

J.S. Bach: Allemande fra Suite VI, D-dur BWV 1012, takt 1 (Bachs udsmykning og Viggo Mangor og Toke Møldrups grundmelodi og generalbas)

The image shows a musical score for the first measure of J.S. Bach's Allemande from Suite VI, BWV 1012. The score is written for three parts: Bach's graces (top staff), Cello solo (middle staff), and Basso continuo (bottom staff). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The Cello solo part features a series of eighth notes and a final quarter note. The Basso continuo part provides a simple harmonic foundation with quarter notes. The Bach's graces part is a highly ornate melodic line with many grace notes and slurs.

¹⁶ Som beskrevet i Hans-Heinrich Ungers *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* s. 35-38, Lawrence Dreyfus: *Bach and the Patterns of Invention*, s. 3-6, Johann Mattheson: *Der vollkommener Capellmeister*, s. 235

Arcangelo Corelli (1653-1713), sonate Nr. 5, Op.5, takt 1
(Corellis noterede sonate og hans egen udsmykning)



Samtidig kritik af Bach

Et er, hvordan musikken eventuelt har klinget for Bachs indre øre, men et næsten ligeså spændende spørgsmål er, hvordan den har lydt i ørene på samtidige lærde kolleger. I dette tilfælde har vi mere at gå på end blot forestillinger. Via et oprørt læserbrev fra en af verdens eneste kritikere af J.S. Bachs musik: Johan Adolph Scheibe (1708-1776) vil jeg se på Allemanden fra suite VI.

I tidsskriftet Der Critische Musicus, stod onsdag den 14. maj 1737 at læse:

“Denne store mand (bach, red.) ville være til hele verdens beundring, hvis ikke han på en svulstig og forvirret måde fratog sine stykker det naturlige, og formørkede deres skønhed gennem for stor kunst. Fordi han disponerer ud fra sine fingre, er hans stykker ekstremt vanskelige at spille; for han kræver, at sangere og instrumentalister skal gøre gennem deres hals og instrumenter præcis, hvad han kan spille på Claviere. Men det er umuligt. Han udskriver alle manerer, alle små dekorationer og alt, hvad man forstår ved det at spille musik, og det fratager ikke kun hans stykker harmoniens skønhed, men det gør også melodien ganske umiskendelig.”¹⁷

(min oversættelse)

J.A. Scheibe var en yngre kollega til Bach, som i øvrigt senere fungerede som kongelig kapelmester i København. Scheibes mest berømte ”værk” er dog ovennævnte læserbrev, og det er jo paradoksalt, at en af grundende til, at Bach netop fortsat er ”til beundring for hele verden”, er hans praksis med at notere alt! I parentes skal det bemærkes, at stort alle Bach-forskere lige siden Spitta har taget afstand til den unge mand og hans frustrerede opråb,

¹⁷ https://www.koelnklavier.de/quellen/scheibe-birnb/_index.html#birnbaum_anm

blandt andet fordi han reelt set er Bachs eneste kritiker nogensinde(!), og at Bach må siges at have været helt fremragende *både i* sin detaljerede-noterede stil og også udi improvisationen. Derudover har en vandrehistorie om, at Scheibe skulle have haft et horn i siden på Bach, fordi Bach var med i et panel, der udelukkede Scheibe fra at få organistembedet i Lübeck i 1729, sat Scheibe helt i skammekrogen.

Jeg vælger dog at fokusere på den sidste sætning i Scheibes udfald. Kan oplevelsen af at Bachs udskrevne ornamenter har dækket så meget over en melodi, at den er blevet uigenkendelig, have været delt af andre end blot den udskammede Scheibe? I tilfældet med Allemanden fra den 6. suite i D-dur kan jeg i hvert fald sige, at på trods af en oplevelse af stykket som helt overjordisk, har jeg altid forsøgt at forstå, hvad jeg skulle stille op med alle de lange, imponerende og smukke udsmykninger udover netop at spille det smukt. Hvor vigtige er udsmykningerne egentlig for oplevelsen af satsen? Eller: hvordan ville satsen lyde, hvis vi pillede dem ud? (Bilag 12-13-14)

Transformation som metode og værktøj

Transformation i kontekst

Transformation er som nævnt i indledningen min egen betegnelse for en proces eller et værktøj, som mange specialiserede udøvere af historisk musik givetvis kender til. Jeg er dog kun stødt på få kilder, der reelt nævner den¹⁸.

Men det forhold, at Bachs cellosuiter er en slags resume af en flerstemmig virkelighed nævnes allerede i den første Bach-biografi¹⁹.

Det er i øvrigt interessant at se, hvordan reduktionstanken spiller en væsentlig rolle hos en af de helt store teoretikere i det 20. århundrede, Hugo Riemann, hvis reduktion til grundmelodi i eksempelvis Bach's berømte C-dur præludie fra Das Wohltemperiertes Klavier til forveksling ligner resultatet af en *Transformation-session*²⁰ (Bilag 8)

Transformation vs. akkompagnement

En anden semimoderne tilgang der umiddelbart kan minde om *Transformation*, er et reelt akkompagnement, som Robert Schumann (1810-1854) og Karl Georg Peter Grädeners (1812-1883) begge har begået. Forskellen på *Transformation* og akkompagnement ligger på flere niveauer. For det første er der en stor forskel i æstetikken. Hvor *Transformation* forholder sig temmelig skolastisk til de generelle anvisninger for generalbas i tiden omkring Bach, og dermed i en vis grad til komponistens eget udgangspunkt er akkompagnement noget der i mine øjne tilføjes musikken, fordi man mener "det passer ind", "sætter musikken i et andet lys" eller måske ligefrem "gør musikken bedre". Schumann og Grädeners akkompagnementer er det, man vil kalde romantiske – de afspejler fuldt ud den tid, de er skrevet i. I forhold til *transformation* og akkompagnement er der altså tale om to forskellige tankesæt, der ender vidt forskellige steder musikalsk set. Jeg vil i det følgende hovedsagligt beskæftige mig med Schumanns akkompagnement, selvom Grädeners version efter min mening lægger sig noget bedre i generalbastraditionen – stemmernes bevægelser er ganske enkelt mere overskuelige.

Schumanns bidrag har mange løsninger på harmoniske forløb, hvor vi et stykke af vejen er kommet frem til de samme resultater (bilag 9 og 10). På de steder er det nærliggende at tænke, at vi har fundet frem til Bachs harmoniske forestilling om det givne sted.

Der er virkelig mange noder at orientere sig efter i denne udgave²¹. Sikke idéer! Schumann er bedst, når han holder sig i baggrunden, men det virker som om, at han ikke kan lade være med hele tiden at gribe ind for at gøre musikken ENDNU bedre – lidt lærere, fristes man næsten til at sige. Helt grelt bliver det i Allemanden fra 6. suite, hvor han vælger at akkompagnere hele satsen med fuldfede akkorder og delvist kromatiske sekstendedele i

¹⁸ John Kenneth Lutterman: J.S. Bach's Suites for Solo Cello as Artifacts of Improvisatory Practises s. 464-465

¹⁹ Allen Winold: The Cello Suites, Indiana University Press, s. 21

²⁰ Hugo Riemann (1849-1919): Analysis of J.S. Bach's Wohltemperiertes clavier (48 preludes & fugues), Augener's edition, no. 9205-06, s. 1-2

²¹ Hør Anna Isabel Meyers indspilning af alle 6 suiter med Schumanns akkompagnement
<https://open.spotify.com/artist/26noyhHWewYL85Ew5kz9bb?si=vHYwztF-SHaHloYjq1xASA>

bassen. Det kan bare ikke blive stort nok! Jeg vil anbefale cellister Schumanns Bach-akkompagnementer til en sjov dag i øvelokalet – medbring en dygtig pianist, da klaverstemmen er ret krævende.

Den afgørende forskel mellem *transformation* og akkompagnement er altså, at i *transformation* udgør celloens grundmelodi og generalbassen en samlet helhed. Det regulære akkompagnement er tydeligvis underordnet i forhold til solostemmen, men fremstår som ”smør på flæsk”: Klaveret fordobler på en måde celloens rolle, hvilket i min optik gør musikens lag (generalbas og ornamenteret grundmelodi) yderligere svære at gennemskue.

Ønsker man at øve sig i en konventionel tilgang til fortolkning af Bachs suiter kan akkompagnementet helt klart anbefales, men det ligger uden for dette projekts rækkevidde at gå ind i en længere analyse af forskelle og ligheder mellem Schumann, Grädener, Bach og eventuelt *Transformation*. Selvom det uden tvivl ville være et interessant arbejde. Idéen er hermed videregivet.

Style Brisé og style Luthé

Det, man kunne kalde ”den omvendte brug af *transformation*”, generalbasreduktionen – også kaldet generalbasudstykningsen eller style Brisé²² (style Luthé, som tastespillerne kalder det med henvisning til at dette er luts pillernes teknik) – har været velkendt for generalbassspillere siden systemets opståen tilbage omkring år 1600. Denne tilgang kan på sin vis sammenlignes med et arrangement af et givent stykke for flere instrumenter, hvor det musikalske materiale nedkoges, således at det kan spilles af færre musikere eller måske bare én enkelt. Hovedprincippet er at melodi og bas ikke spilles samtidig, altså lidt som når vi i Mangors menuet udelader for eksempel bassen for at koncentrere os om melodien.

Intabulationer²³ (Bilag 11)

Intabulation er et ”arrangement” af vokalmusik for tasteinstrument eller lut, som havde sin udbredelse fra det 14. til det 17. århundrede, i Nordtyskland endda helt op i det 18. århundrede. Termen, som kommer af latin *tabula*, (da. Tabulatur) refererer til en partituragtig skitse af tidligere tiders notation i enkelte stemmer, som typisk var et separat papir eller et hæfte med en sopranstemme, separat altstemme etc.

I det 15. og 16. århundrede var det moderne noterede partitur kun i sin spæde udvikling, og intabulationen var således den tids måde at ”samle” stemmerne på for et soloinstrument. Metoden angiver, hvor på tabulaturet (gribebrættet eller klaviaturet) man skal sætte fingrene for at gribe stykkets toner. Der findes forskellige muligheder for at angive tonernes længde, men ingen af dem er så præcise som i det moderne partitur.

Da det er svært at holde styr på mange stemmer på lut, ændrer intabulationen ofte de vokale originalstemmer eller udelukkede nogle af dem, så de kan spilles. På et orgel, som på denne tid kaldes et såkaldt ”perfekt instrument” grundet dets mulighed for at spille 4-stemmigt, kan stemmeantallet udvides.

²² Harvard Concise Dictionary of Music

²³ Se <https://youtu.be/nl1m7bOol7I> hvor earlymusicssources.com giver en kort men dybdegående indføring i intabulationer

Intabulationer spænder fra helt simple gengivelser af et udpluk af stemmer til mere detaljerede intabulationer, hvor varierende mængder af ornamentering er indskrevet. Man kan altså ikke forvente en præcis gengivelse af de originale stemmer, snarere en slags genskabt variation af dem. De ornamenterede intabulationer giver også et indblik i musikalsk praksis på den tid, værket er opstået i; hvor sangstemmerne er noteret uden ornamentering er intabulationerne ofte noteret *med* ornamentering.

Systemet blev i øvrigt brugt af bl.a. Bach, der åbenbart også mestrede denne notationsform, og som i visse tilfælde af pladsmangel har noteret en intabulation (der ligner en skov af hieroglyffer) i et ledigt hjørne af papiret.

Parallellen til *transformation* er nærliggende: Både intabulation og *transformation* forsøger efter bedste evne at genskabe "værkets" originale materiale. Intabulationen angiver ornamentering, hvor *transformation* angiver den formodede tænkte grundmelodi, på baggrund af hvilken den udførende musiker forventes at ornamenterer.

Transformation i praksis

Som nævnt i indledningen er den særlige udformning af værktøjet, som jeg benytter mig af, udsprunget af mine utallige sessions med barokmusikeksperten Viggo Mangor, og mit studie af hans personlige musikalske praksis, som han har udviklet gennem hele sit musikalske virke.

I forhold til arbejdet med Bachs solocellosuiter har Mangor og jeg med tiden udformet et særligt forløb, som vi benytter i brugen af *transformation*, altså det at overføre solostemmen uden grundlæggende og udvidede ornamenter så præcist som muligt til et nyt partitur bestående udelukkende af generalbas og grundmelodi. Vi forestiller os, at vi rammer nogenlunde indenfor den ramme, som Bach har måttet have sat for sin sats.

I det følgende vil jeg bringe en detaljeret beskrivelse af, hvordan vi har transformeret 1. del af Bachs Allemande fra den 6. suite i D-dur.

Første del af Allemande VI (Bilag 12, 13, 14)

- d. **Fra cellostemme til nyt partitur** (Se også dokumentarfilmen *Transformation Del 1* – <https://youtu.be/T8FxUY19x04>)

- a) Skitsering af baslinie jf. nodebillede (Bilag 1)

Her i begyndelsen ser vi på, hvilke bastoner Bach har givet os. I tilfældet Allemande VI er det forholdsvis let at afgøre hvilke toner, der hører til bassen:

Takt 1: 1. slag D, 3. slag E

Takt 2: 1. slag F#, 4. slag A

Takt 3: 1. slag D, 3. slag G#, 8. halvslag A#

Takt 4: 1. slag H, 3. slag F#, 4. slag D#

Takt 5: 1. slag E, 2. slag C#, 3. slag F#

Takt 6: 1. slag E, 3. slag D

Takt 7: 1. slag, 8. 32.-del D, 2. slag C#, 3. slag D, 4. slag E

Takt 8: 1. slag A

- b) Skitsering af grundmelodi jf. nodebillede (Bilag), også kaldet "afforsiringsprocessen"

Nu er turen kommet til reduceringen af melodistemmen. Jeg begynder med at notere det, der umiddelbart ligner "spor" af grundmelodien:

Optakt: F#

Takt 1: 1. slag: F#, 3. slag: D/C#

Takt 2: 1. slag: D, 3. slag: G, 4. slag: G + det der ligner suffiks ("overledning" fra en trille)²⁴

Takt 3: 1. slag: G/F#/E, 2. slag D/D, 4. slag: C#

Takt 4: 2. slag: D, 3. slag: A

Takt 5: 1. slag: G# (A'et umiddelbart inden er et noteret forslag), 2. slag: E/E, 3. slag: E, 4. slag: D.

Takt 6: 2. slag: C#, 3. slag: F#

Takt 7: 4. slag: H/A

Takt 8: 1. slag: A

²⁴ C.P.E. Bach: The Art of Piano Playing, Translated and Edited by William J. Mitchell
W.W. Norton & Co., New York, Embellishments: The Trill s. 101-104

På nuværende tidspunkt i processen er der allerede opstået et større overblik over satsen end det, jeg havde fra begyndelsen. Det er tydeligt, at alle de mange toner i ornamenterne må "dække over" skjulte meloditoner. Ikke desto mindre er der mange huller i grundmelodi og basstemme, som jeg må forsøge at genskabe. På dette tidspunkt i processen gennemgår jeg det resterende arbejde sammen med Viggo Mangor. Selv om jeg har studeret generalbas i en tid, er min ekspertise ikke stor nok til, at jeg kan løse problemerne her første del (for slet ikke at snakke om den lange og umiddelbart harmonisk komplicerede 2. del)

Viggos umiddelbare tilgang til stykket begynder på et noget andet niveau. Da han som erfaren generalbasspiller er vant til at læse og afkode baslinjer – også uden indehold af generalbastegn – falder opgaven ham forholdsvis let. For mig gælder det om at hænge på og nå at notere ned undervejs (se video)

Vi når frem til følgende resultat, som ligger helt i tråd med gængse generalbasanvisninger:

c) Udfyldning af baslinie (Bilag 3)

Takt 1: 1. slag D, 3. slag E

Takt 2: 1. slag F#, 2. slag: H (kvintskridtssekvens) 3. slag: E 4. slag A

Takt 3: 1. slag D, 2. slag: F# 3. slag G#, 4. slag: A#

Takt 4: 1. slag H, 3. slag F#/E, 4. slag D#

Takt 5: 1. slag E, 2. slag C#, 3. slag F#, 4. slag: H

Takt 6: 1. slag E, 2. slag: A 3. slag D (orgelpunkt)

Takt 7: 1. slag: D, 2. slag C#, 3. slag D, 4. slag E

Takt 8: 1. slag A

d) Udfyldning af grundmelodi efter endt afforsiringsproces

Takt 1: 1. slag: F#, 2. slag: F#/F#/E/D 3. slag: D/C# 4. slag C#/C#/B/C#

Takt 2: 1. slag: D, 2. slag: D/D/E/F# 3. slag: G/A/H A, 4. slag: G (+logisk trille + suffiks F#/G)

Takt 3: 1. slag: F#/D/E, 2. slag D/D, 3. slag: D/C#B 4. slag: C#/E

Takt 4: 1. slag: E/D/C# 2. slag: D/F#/G#, 3. slag: A, 4. slag: A/C#/B/A

Takt 5: 1. slag: Forslag A/G#/Forslag F#/E, 2. slag: E/E, 3. slag: E/D/C#, 4. slag: D/D

Takt 6: D/C#B# 2. slag: C#/C#, 3. slag: F#/F#, 4. H/A/G#/F#,

Takt 7: 1. slag: E (med logisk trille), 2. slag E/E/D/C# 3. slag C#/H/C#/D 4. slag: H/A

Takt 8: 1. slag: A

e) På baggrund af mine notater renskrives processen

f) Udarbejdelse af nyt partitur i samarbejde med Viggo Mangor

Herunder:

- Rytme i basstemmen – fjerdedele eller ottendedele? Skifter bassen hyppigt, eller giver det mening med langsom bevægelse på mange pulsslag. Stemmer bas/melodi overens med satsens karakter? Efter udarbejdelsen af det nye partitur giver det mening for os at se satsen som en langsom italiensk *Aria* a la Corelli.
- Eliminering af oplagte fejl: paralleller, "dårlige" bevægelser i stemmerne

- Afsøge tematisk/motivisk bevægelse – er der steder, hvor symmetri (akkordisk, rytmisk) kan afsøges, eksempelvis ved kadencer imod slutningen af repetitionerne.
- Generalbastegn og pædagogisk udskrevet nodestemme

2. Nyt partitur til ny cellostemme (Bilag 15)

Nu vil jeg undersøge, hvordan materialet kan have set ud for en dygtig 1700-tals musiker, der har kunnet afkode, hvad der gemmer sig under Bachs noder. Det betyder i mit tilfælde, at jeg skal aflære min fortolkning af Bachs noterede Allemande, så jeg kan genopbygge den fra en anden indgangsvinkel. Det gør jeg ved at

- a) øve mig på den nye melodi og bas på celloen, spille generalbasstemmen på klaver/cembalo så det nye partitur "flytter ind" som *new normal*.
- b) indlægge grundlæggende (væsentlige) ornamenter i stemmen: Triller, forslag, dobbeltslag, appogiatura
- c) Inkorporere den let ornamenterede melodi og generalbas i en "ny" cellostemme, som jeg noterer ind
- d) Spille den let ornamenterede melodi indtil gentagelsestegnet, derefter Bachs rigt forsirede (noterede) i repetitionen.

Transformation af Allemande VI er nu tilendebragt, og jeg vil nu gå videre med at reflektere over de muligheder jeg med *Transformation* i hånden har for at nå dybere ind i dette repertoire, foruden de sidegevinster jeg mener at værktøjet kan give en moderne musiker.

Refleksion over brugen af transformation

Som 13-årig opdagede jeg Bachs cellosuiter, som dermed blev min første erfaring med det at spille barokmusik. Min lærer, Dorte Rolff-Petersen, fortalte mig at præludiet fra *suite I* var "verdens sværeste stykke for cello", og jeg gik derfor til det med stor alvor!

I virkeligheden er stykket ikke umiddelbart svært – enhver professionel cellist ville let kunne bladlæse de 657 noder –men Dortes ansporing virkede umiddelbart inspirerende på mig, og som jeg senere skulle konstatere, havde hun ret.

Men i første omgang gjaldt det om at tilegne sig suiternes noder i deres basale form: Styr på de rigtige toner, styr på fingre og bue. Jeg husker ikke det egentlige tidspunkt for min opdagelse af begrebet "stil", her forstået som performerens overvejelser om, hvorvidt musik skal spilles med en særlig æstetik, der tager udgangspunkt i den periode, den er skrevet.

Modsætningen til stilfornemmelse kan være en tilgang, hvor musikeren formidler sin egen og musikkens umiddelbare emotion. Sidstnævnte tilgang kan virke meget overbevisende i de rigtige rammer, som for eksempel når en cellist spiller en helt ekstremt langsom udgave af sarabanden i C-dur som ekstranummer til Dvoráks cellokoncert en aften i den symfoniske sal, eller når en særlig karakter skal understreges i en film eller serie. Men skal der spilles en hel eller flere hele suiter, er risikoen efter min smag, at en sådan fortolkning let kan blive for ensformig at lytte på. Blandt musikere finder man udøvere, der vil forsvare henholdsvis den ene og den anden af disse tilgange med næb og kløer, og en sådan diskussion kan føles langtrukken. Men mange cellister går instinktivt ind i rummet midt mellem de to tilgange – og søger efter en "gylden" mellemvej i opførelsen af Bachs cellosuiter; en stil, der lader sig inspirere af krydsfeltet mellem en stilhistorisk orienteret og en mere "mainstream" tilgang²⁵.

Indtil jeg var omkring 20 var dette en proces, der foregik udelukkende på øret: Jeg kopierede alt, hvad jeg kunne komme i nærheden af: strøg, fingersætninger, fraseringer, ornamenter, lyd, idéer. Men den hollandske cellist Anner Bylsmas (1934-2019) bog *J.S. Bach The Fencing Master*²⁶ (der læser Anna Magdalena Bachs af mystik omgærdede manuskriptkopi helt bogstaveligt, og dermed i store træk vender op og ned på alle strøg i suiteerne) åbnede en dør ind til en slags fleksibel instrumental forståelse af værkerne, som senere skulle danne et væsentligt grundlag for min indspilning af suiteerne²⁷.

Det var først i 2012, da Viggo Mangor blev min "barok-mentor", at det gik op for mig, at jeg stod foran et antal for mig ukendte og spændende valg – og jeg indså, at jeg måtte bruge ret meget tid ved hvert enkelt af disse, før jeg faktisk følte mig klar til at gå i gang med indspilningen.

Sagen var, at jeg som musiker i det 21. århundrede uden særlig forudgående specialisering i 1700-tals musik havde et om end solidt og godt så dog måske ganske konventionelt tag om

²⁵ En "mainstream" tilgang er i dette tilfælde tænkt som den bølge af fortolkninger af tidlig musik og særligt Bach, der igangsattes af bl.a. cellisten Pablo Casals (første indspilning af Bachs cellosuiter i 1936) og fremefter.

²⁶ Amsterdam 2001

²⁷ The cello Suites Revisited, Toke Møldrup, Bridge 2018

opgaven. Sammen med Viggo Mangor gik jeg på opdagelse i nye muligheder, og snart begyndte en ny spillemæssig logik at indfinde sig – noget der for mig endte med at blive en enkeltbillet ind i en ny musikalsk verden af muligheder.

Når jeg her 28 år efter min første indstudering af Bachs musik ser tilbage på forløbet, er jeg som nævnt tilbøjelig til at give min daværende lærer ret: Præludiet fra *suite I* er vanskeligt, fordi det på en måde kræver en barokeksperts forståelse og dermed lange forudgående studier indenfor barokmusik at spille det. For en travl musiker anno 2022 kan bunken af viden om emnet akkumuleret gennem 300 år til tider synes overvældende. SKAL man nu også læse og forstå en masse grundlæggende for overhovedet at kunne fortolke musikken interessant? SKAL man udskifte sit dejlige, moderne opsatte instrument med et såkaldt periodeinstrument²⁸ I princippet er svaret ja. Men dette projekt har vist mig, at der er godt nyt til de interesserede: At generalbasstudier og brug af *Transformation* kan fungere som en form for genvej ned i en dybere forståelse af barokmusikkens opførelsespraksis, og det vel at mærke en genvej med rødder i barokkens musikalske praksis.

At føle sig som fri performer i 300 år gammel musik

Dette KUV-projekt har ikke handlet om at forholde sig videnskabeligt til Bachs musik. Det er snarere et kunstnerisk tankeeksperiment, der tager udgangspunkt i nogle af de indsigter, som HIP-bevægelsen bidrager med. Målet er at frigøre performeren fra den moderne læsning af et nodebillede – lad os kalde den mainstream-logikken – som indfinder sig hos os, fordi vi har oparbejdet en stor ekspertise i at læse noder og spille dem "lige vigtigt". Ved brugen af *Transformation* gives man som musiker en forståelse af, hvilke toner der er vigtigere end andre og kan derefter tilføje f.eks. Bachs eller egne grundlæggende og udvidede ornamenter. Musikkens form føles mere håndfast, og man forstår, hvordan man kan bevæge sig fleksibelt omkring denne form, og man forstår den harmoniske sammenhæng bedre.

På den måde oplever jeg, at *Transformation* er en proces, som man kan bruge for at komme tæt på værkerne og gøre dem sine egne, og føle sig hjemme i dem.

Paradokset om det medskabende i Bachs cellosuiter

Et af hovedspørgsmålene, når man som udøvende musiker beskæftiger sig med J.S. Bach, som siden 1850 har været betragtet som måske alletiders største komponist, må være i hvor høj grad han afveg fra andre komponister og musikere i sin samtid. Vi ved, at han blev udlært i de samme discipliner som andre musikere. Vi ved, at han var en mester i en af tidens helt store discipliner: Improvisation – sandsynligvis er han en af de største improvisatorer i historien. Men når man ser på for eksempel cellosuiterne og soloviolinværkerne, viser det sig, at han ønskede at disse værker skulle spilles nodetro. Dette er helt evident, når man ifølge den britisk-svenske musikforsker Ruth Tatlow ser på,

²⁸ En barokcello har udover anderledes mål for gribebræt og krop typisk tarmstrengene i stedet for metalstrengene, og så holdes barokcelloen mellem knæene uden støttepind, hvilket kan muliggøre en mere fleksibel fysik omkring instrumentet. Se f.eks. <http://www.cello.org/heaven/baroque/baroque.htm>

hvordan han ændrede violinpartitaerne sent i livet, så tallene gik op på kryds og tværs²⁹. Fjerner man en enkelt node, går matematikken ganske enkelt ikke op. Han nåede (desværre?) aldrig at give cellosuiterne helt samme behandling, selvom værkerne ifølge Tatlow sandsynligvis har gennemgået en hvis revision, og dermed har cellisterne i princippet fået en anelse mere spillerum til at tænke frit, indlægge et ornament eller to, hvilket det helt ufattelige udbud af indspilninger – deriblandt mange med spændende tilgange – som cellister og andre fortolkere af cellosuiterne har produceret gennem årene måske også vidner om.

Vil man forsøge at forstå baggrunden for Bachs ornamenter er det dog ganske enkelt nødvendigt at skrabe det ornamenterede lag af musikken. Visse eksperter vil kunne gøre det mere eller mindre ekstemporalt, andre – som jeg – vil have brug for en ret detaljeret analyse til en start. Om man bruger resultatet til i sin private øvning at komme et spadestik dybere ned i musikken eller bliver så begejstret for mulighederne, at man opgraderer disse greb til offentlig fremførelse, er naturligvis op til den enkelte.

Giver det mening at finde på egne grundlæggende og udvidede ornamenter i overensstemmelse med den fremherskende praksis i tiden omkring Bach? Giver det mening at indsætte en ekstra akkord- eller bastone i overensstemmelse med, hvad generalbassen foreskriver? For mig har det i hvert tilfælde givet så meget mening, at det næsten er blevet umuligt for mig at spille cellosuiterne nodetro. Det har vist sig langt nemmere at aflære den noterede sats fremfor at skulle aflære den *Transformerede* sats. Den noterede sats er blevet end spændende skitse, som jeg mere eller mindre pligtskyldigt udgår fra, frem for en "thin red line", som jeg er bange for at træde ved siden af.

Der har indfundet sig en følelse af, at den *transformerede* sats nærmest taler til mig som musiker. Og tænker jeg tanken til ende opstår spørgsmålet: Hvem taler jeg med? Er det Bach?

Her er min egen udførelse af Allemande VI, i *transformeret* udgave:

<https://open.spotify.com/track/0yH3vXiG0BUSdCtOHub19i?si=iB9BaggVQWmdjGkhyCrzbA>

²⁹ Ruth Tatlow; *Bach's Numbers - compositional proportion and significance*, Cambridge, 2015 s. 133

Konklusion

Generalbas og Transformation – påvirkning på mit musikerskab

Igennem dette projekt har jeg haft jævnligt konsulteret Jesper Bøje Christensens *18th Century Continuo Playing – A Historical Guide to the Basics*³⁰. Bogen gennemgår eksempler på den franske generalbasskole (de Saint Lambert og Dandrieu) fra ca. 1690-1720 og derefter den tyske fra 1710-1735 ved Heinichen og Telemann. Allerede ved endt studium af de første 17 lektioner er man – hvis man ellers på forhånd har lidt bifagsklaver i fingrene – faktisk i stand til at udføre generalbasspil på et nogenlunde niveau. Der er naturligvis uendelig langt til at mestre kunsten på linje med J.S. Bach, hans elever eller nutidens generalbaseksperter. Men det giver et spændende indblik i 1700-tals musikerens praksis at forstå de grundlæggende principper bag systemet. Studier i generalbas har givet mig en større forståelse for musikkens spænding og afspænding, og det er bemærkelsesværdigt, hvordan de helt særlige anvisninger for dissonansbehandling har finstemt mit øre. Det har ledt mig til følgende tanke: Var den dygtige 1700-tals-musikers øre mon mere fintfølende overfor musikkens spænding og afspænding, end vi er i nutiden? Baseret på et indgående kendskab til vore dages musikliv og et noget mindre kendskab til datidens musikliv er jeg tilbøjelig til at tro, at det har været tilfældet.

Søger man bredt på musikuddannelserne i vore dage, levnes der ikke megen plads til information om generalbasspil. Der blev så vidt jeg har kunnet finde frem til stadig undervist i generalbas på komponistlinjen på de danske konservatorier indtil omkring år 2000, men i dag er det udelukkende noget, som consort-afdelingen og delvist organistlinjen tager sig af³¹.

Så medmindre man er særligt interesseret i *Historically Informed Performance Practise* og har valgt et studie, der koncentrerer sig om denne, er generalbas ganske enkelt ikke noget, man præsenteres for, hvis ikke der er tale om en tilfældighed, eller at man hører til den gruppe studerende, der af interesse læser et godt stykke udover pensum – måske ansporet af en opfordring fra hovedfagslæreren og/eller andre kontakter i miljøet.

Men når nu der helt oplagt er så megen lærdom og rigdom at hente, hvorfor er interessen så ikke større?

Grunden hertil ligger angiveligt ligefor: Vi har i dagens musikliv en utrolig hård konkurrence mellem et tilsyneladende stigende antal musikere fra hele verden, der konkurrerer om de samme engagementer, og et tilsyneladende faldende antal faste stillinger. Og specialisering i et 300+ år gammelt og i moderne praksis ganske unødvendigt værktøj virker sjældent attraktivt på en ung musiker, der ønsker at vinde en orkesterplads. Her vil års øvning på andre parametre såsom klang, intonation, rytme, volumen, klangfarve, performance-træning, bladsplil fra noder etc. virke mere formålstjenligt. Den samme opfattelse vil gøre

³⁰ Jesper Bøje Christensen: *18th Century Continuo Playing: A Historical Guide to the Basics*, BA 8177, 2019

³¹ <https://www.dkdm.dk/da/education/consort-og-blokfloejte>

sig gældende hos langt størstedelen af de undervisere, der coacher musikeren frem til deres koncerter og auditions.

Men hvad nu, hvis en vis brugerforståelse for dette gamle værktøj rent faktisk kan tjene den enkelte musiker til direkte hjælp med at bistå udviklingen af ovennævnte parametre? Kan man forestille sig at kendskab til generalbasspil kan afhjælpe eksempelvis intonationsproblemer, tendens til at "løbe" og tendens til nervøsitet indenfor alle musikalske genrer? Og griber det i virkeligheden endnu dybere? Det mener jeg bestemt.

Her følger en række eksempler på, hvordan jeg har oplevet, hvordan arbejdet med generalbas og *Transformation* har styrket min egen instrumentalpraksis.

Det indre ensemble

Mange musikere er i større eller mindre grad er i stand til at høre andre "stemmer" (altså andre instrumentalstemmer) for deres indre øre. Under dette projekt har jeg oplevet, at min evne til dette har udviklet sig markant. I langt de fleste suitesatser hører jeg som minimum bassen, og i de satser, som jeg har gennemarbejdet med *Transformation*, får jeg en stor del af akkordmaterialet med også. Det betyder ganske enkelt at "solo" er blevet til "ensemble" for mit indre øre. En af de store fordele ved dette er, at man oplever solospillet som en del af en større helhed, og at man altid kan støtte sig op af "ensemblens" puls, intonation og klang. Jeg oplever altså, hvordan generalbas-akkompagnementet understøtter mit spil for det indre øre, hvordan jeg spiller "op ad" akkorderne. Det står klart, hvordan jeg behandler dissonanser med forberedelse før og opløsning efter, og den let pulserende basstemme tager mig som en venlig men udfordrende kammermusikpartner i hånden og følger/fører mig igennem musikkens udvikling.

Rytmik

Her oplever jeg et mere naturligt forhold til, hvornår slagene falder i en given takt i et givent tempo. Disciplinen kaldes inden for klassisk musik "élan" eller "swung" og indenfor rytmisk musik ganske enkelt *swing*. I det klassiske musiklivs stræben efter ekstrem dygtighed for at kunne performe bedre, mere fejlfrit, hurtigere, ligger der en generel tendens til det, der på musikersprog hedder "at stå på næsen". Tendensen er særlig udbredt i store ensembler, hvor mange på en gang skal orientere sig mod det samme slag. Har man som cellist i nogen grad erfaring med *basso continuo* spil (i Bachs og Händels kantater og oratorier eksempelvis), og har man tillige tilbragt lidt tid med at forstå, hvad der sker i de mest gængse kadencer, er det min oplevelse, at det hjælper markant på det naturlige forhold til "næste etter" og til at fornemme formperioder bedre.

Gennem de senere års studier og særligt i løbet af den tid, jeg har studeret generalbas indgående, er det min oplevelse, at jeg er blevet bedre i stand til at hvile pulsmæssigt i et ethvert stykke musik. Dette gælder både i hurtige og langsomme satser. Oplevelsen giver mig mulighed for at sænke skuldrene yderligere og være en del af helheden i stedet for at stresse fremad for at bevise et eller andet. Resultatet har for mig personligt betydet et lavere stressniveau i forhold til en koncertsituation.

Gestus

Specifikt omkring udførelsen af Bachs cellosuiter anspores jeg via generalbassens nærmest magnetiske tiltrækning til at placere bastonerne direkte samtidig med generalbassens. Hvis der er tale om afviklingen af en brudt akkord (se figur 1.1), tager det på et strygeinstrument (i dette tilfælde cello) buen lidt tid at nå fra dybeste streng (C-strengen) henover de midterste strenge (G- og D-strengen) til højeste streng (A-strengen), så hvis praksis tilsigter at spille dybeste tone "til tiden" vil dette som en logisk konsekvens forsinke melodien. Men det gælder for mig, cellisten, om at skabe den *illusion*, at meloditonen slås an på slaget, og at jeg dernæst "griber den i luften", når jeg *har* spillet bastonen i min akkord. Specielt omkring den *gestus*, der ligger i optakten til mange af suiternes dansesatser efterfulgt af en tre – eller firefløjet akkord, giver det en helt anden oplevelse at placere første tone af akkorden direkte på basslaget og dermed "komme for sent" med akkordens øverste tone, meloditonen:

Fig. 1.: 1. suites allemande

"En Froberger"

Som figuren viser, skal vi på andet slag videre med 3 16.-dele, som skal afvikles "i tempo" i forhold til *bastonen* på første slag og endelig ikke i forhold til den forsinkede meloditone. I løbet af de år, hvor jeg har arbejdet aktivt med generalbas, har jeg – anvist af Viggo Mangor – forsøgt at opnå naturlighed i mine *gestus* ved at brede dem ud svarende til følgende billede: Ca. år 1723, en lakaj ved det lille hof kommer ind i den store opholdsstue, hvor greven sidder. Lakajen bukker dybt, og fortsætter videre ind i rummet. Bukket er optakt + bastone, og det videre forløb af takt 1 og 2 er udviklingen i lakajens gang; de første par skridt en anelse langsomt, dernæst op i det påkrævede tempo på vej hen mod greven. En sådan *gestus* kalder vi "en Froberger", fordi Johann Jakob Froberger (1616-1667) skal have beskrevet en sådan. Det er dog endnu ikke lykkedes mig at finde denne beskrivelse i litteraturen. Men en korrekt udført "Froberger" giver enhver dansesats en svævende start, som jeg personligt umuligt kan frembringe ved en konventionel udført brydning af en akkord med tilhørende optakt, fordi bassens placering her forvirrer *gestussen* (Fig 1.2). Igen er det vigtigt for mig at påpege, at der ikke er noget rigtigt og forkert her. Jeg må bare konstatere, at efter at have gået ind af Froberger-døren, kan jeg simpelthen ikke finde udgangen igen.

Fig 2: Konventionel tilgang til optakt og brudt akkord

Et andet rum tilsyneladende uden udgang, er "bas til tiden-rummet", som forlanger, at jeg tilstræber at spille bassen der, hvor den egentlig bør være, hvis man sad med en 1-stemmig continuo stemme i et stykke kammer- eller orkestermusik. Med denne tilgang føler jeg, at jeg opnår en højere grad af élan, fordi jeg kommer de forvirrende, men i udførelsen meget bestemmende forslag, der opstår, når man bryder en akkord *før* slaget til livs. Tilgangen ændrer ganske meget i "melodistemmen", som nu hele tiden påvirkes af, hvad der sker i generalbassen.

Idéen om "Bas til tiden" kolliderer dog fuldstændigt med konventionel moderne praksis, fordi det som nævnt fjerner idéen om at bryde akkorden *før* slaget og lægge alt til rette efter melodien. Jeg har altså vendt en grundregel på hovedet!

Jeg kan ikke sige, at jeg er glad for at gå rundt og vende grundregler på hovedet, men med de senere års påvirkning af generalbas, *kan* jeg simpelthen ikke lade være. Bas til tiden-tilgangen falder mig nu naturlig.

At ændre denne grundlæggende tilgang kræver en del tid og træning, da det er radikalt ændrende for et musikerskab. Så jeg forstår udmærket, hvis kolleger undsiger sig denne ændring af praksis. Men måske bliver man ved læsning om dette projekt interesseret i tilgangen og ønsker måske ligefrem afprøve den.

Det er en helt fantastisk spændende proces. Og i sidste ende kan man naturligvis kombinere den med alt det, man havde med "hjemmefra".

Intonation

Det er min erfaring, at gehøret forbedres markant, når forståelsen for en egen rolle i musikken klarlægges, og når musikeren tvinges til hele tiden at gøre sig klart, hvor i det harmoniske forløb hun/han befinder sig. Isoleret set ville det samme dog kunne siges om Schumann og Grädeners akkompagnementstemmer, så her er der for så vidt ikke noget nyt at hente. Har man muligheden for at vælge, ville jeg dog til enhver tid bruge *transformation* frem for *akkompagnement*, da førstnævnte imødekommer f.eks. cellosuiterne ved ganske enkelt at forsøge at følge de anvisninger om generalbas, som bl.a. kolleger af Bach har overdraget til os i form af lærebøger om at spille præcis denne musik – det giver så meget mere end blot akkorder at støtte sig op ad.

Musikalitet

Kan musikalitet trænes? Kan man blive mere musikalsk end man er? I min optik er musikalitet en evne, der kan trænes ligesom andre evner, det er ikke et absolut begreb: Vi modtager alle forskellige grader af musikalitet i fødsels gave og har herefter muligheden for at udvikle evnen. Har man lært at synge eller spille et instrument på et godt niveau, kan man med forståelse for generalbas og *Transformation* lære at skelne mellem vigtige og uvigtige toner. Denne indsigt kan udover 17/1800-tals-musikken også bruges i al anden musik. Hvis musikalitet er at være i stand til at forestille sig/lytte til/forholde sig aktivt til en anden stemme, mens man selv spiller, er det uden tvivl evner som boostes af generalbas og *Transformation*

Den improvisatoriske tilgang

Arbejdet med *Transformation* har åbnet for en anden forståelse af musik generelt. Det at arbejde indgående med improvisation (grundlæggende og udvidede ornamenter, forsiringer) har efterladt noget blivende hos mig i forhold til at se musik som en ikke-fastlåst størrelse. Efter at have beskæftiget mig længe med *transformation* oplever jeg, at værktøjet ikke begrænser sig til udøvelsen af 1700-tals musik, men for så vidt kan bruges i enhver musikalsk sammenhæng, hvor det giver mening at forsøge at nå tættere på musikkens kerne via reduktion af lagene. Her nærmer vi os måske tankegangen hos Schenkerianerne³².

³² Schenker,,,,

Mine seneste solokoncerter har båret stærkt præg af dette. Jeg har indledt programmet med et arrangement af C-dur Præludiet fra *Wohltemperiertes Klavier* i arrangement for cello, en gennemimproviseret fantasi over et Sønderhoning³³ tema, variationer (noterede, bl.a. inkorporering af sang og klaverstemme) over *I Danmark er jeg født* (Schierbek) og en improviseret parafrase som en slags efterspil, Per Nørgårds *Solo Intimo*, Giovanni Sollimas *Alone* og til sidst en *transformeret* Bach suite. Jeg overvejer, om den musikalske opvågnen og den frihed jeg har følt, er en slags slægtskab med 1700-tals musikerens tilgang til den noterede musik.

Omkring opførelse af gængse klassiske værker, som for eksempel Brahms' og Prokofjevs cellosoner, har jeg mærket en hel ny inspiration og lyst til at eksperimentere med værkernes udtryk. På en måde er det hele vendt om inde i hovedet: de noterede noder er nu uigenkaldeligt en improvisation – men på tryk! Jeg spiller naturligvis de trykte noder, dynamikker etc., men på en måde hvor jeg forholder mig medskabende, og jeg føler mig for første gang inviteret RIGTIG indenfor i geniernes univers.

By heart

Hvilket bringer mig direkte ind et lille afsnit om, hvad *Transformation* har gjort for min evne til at lære værker udenad, eller som man siger på engelsk: *by heart*. *By heart* er en rammende betegnelse for udenadslære, fordi vi netop bør tilegne os musik med hjertet ved at opleve den. Oplever vi musikken, for eksempel ved fysisk at mærke/interessere os for/lytte os frem til, hvordan dens harmonier forholder sig til hinanden, hvilke toner, der er vigtige for harmonien, hvilke der er mindre vigtige, flyder den mere naturligt for os, og vi kan spille den mere naturligt, uden at skulle bruge ekstra kapacitet på alene at huske, hvad der skal spilles. Oplever man Bachs Es-dur præludie for cello akkordisk, mere end man oplever det tone for tone, således at man hele tiden spiller op igennem akkorderne, danner der sig et blivende aftryk af musikken i bevidstheden, et skelet, som står meget stærkt i hukommelsen. Konturerne vil med tiden blegne, men aktiveres ved blot en enkelt ny gennemspilning, hvor man måske vil spille "fejl", men sandsynligvis gøre det inden for de rigtige akkorder, fordi de har lagret sig så stærkt. Har man lidt bifagsklaver i fingrene har man helt sikkert også sat sig ved klaveret og spillet det igennem – det føles fantastisk; som om Bach faktisk har skrevet musikken for et tasteinstrument

Værktøjet *Transformation* bringer i det transformerede materiale en basso continuo gruppe med sig, som (hvis øvet og forstået) desuden bliver en fantastisk usynlig partner for musikerens (mit) indre øre. Den markante hjælp fra "ensemblet" fungerer som støtte for solomusikeren, der spiller et værk udenad. Du er – underforstået – ikke alene...

Et fingerpeg om 1700-tals musikerens tempo- og strukturfølelse

Det måske allervigtigste element af *transformation* er den forandrede tempofølelse, som værktøjet nærmest leder sin bruger ind i. Reduceringen af det udsmykkede melodiske lag til grundmelodi og den harmoniske forståelse, der indfinder sig, når generalbassen informerer os om, hvilke akkorder, der omgiver grundmelodien, giver i mange tilfælde et fingerpeg om den generelle forståelse for musikkens tempo, som musikere på Bachs tid må have haft. I tilfældet  Allemande VI, som jeg har behandlet i afsnittet *Transformation* i

³³ Dansk folkemusik...

praksis, indsniger der sig i hvert fald en logik for, hvor langsomt dette stykke kan gå, og vel også for hvor hurtigt. Jeg vil forsøge at give et konkret eksempel til afprøvning: Prøv at sætte metronomen på fjerdedel lig 20 slag i minuttet (det er et gennemsnitstempo af fortolkninger af denne sats, for eksempel smukt udført af cellisterne Wispelwey og Yo Yo-Ma) og spil/nyn grundmelodien, som angivet i bilag X. Det vil føles meget langsomt. Prøv nu at sætte tempoet op, indtil du finder et behageligt og smukt tempo, som kan bære melodien, så den med Johann Matthesons ord om, hvordan en Allemande bør spilles "antager billedet af det tilfredse gemyt, der begejstres ved god ro og orden"³⁴. Hvor havnede du? Er det et anderledes tempo end det, du benyttede da du "bare" spillede Bachs noterede stemme?

I *transformationen* af satserne træder satsens strukturelle logik tydeligere frem. Et eksempel herpå kan hentes i Sarabande V (bilag 16), som altid har været et mysterium for cellister og deres lyttere. Bachs krydrede behandling af et i virkeligheden ret enkelt akkordmateriale har det med at vildlede den moderne cellist. Min erfaring fra stykket (også i undervisningssammenhæng) har været, at der indfinder sig en aha-oplevelse, når den underlæggende struktur bliver kortlagt. I modsætning til f.eks. Allemande VI er Sarabande V inkorporeret grundmelodi og generalbas, og den forsires ikke i Bachs hånd, hverken grundlæggende eller udvidet. Prøv at spille den *transformerede* stemme – gør det noget ved din fortolkning?

Generalbas og transformation i Bachs gennemnoterede cellosuiter

Som vi allerede har set, kan man sagtens spille Bachs cellosuiter uden noget kendskab til generalbas. For mig at se skaber Bach med sin notationspraksis en slags "fremtidssikring" af sin musik: Det er næsten som om, at han har forudset, at lærdommen om udførelsen af musik af ham selv og hans samtidige vil gennemgå perioder med mere eller mindre interesse i fremtiden, og han derfor noterer cellostemmen, så den også om 1000 år vil kunne læses og spilles helt præcist.

Men hvilken spændende indsigt, man dog går glip af, hvis man vælger at se bort fra et af de vigtigste værktøjer for alletiders måske største komponist!

Bachs "opfordring" til kun at spille hans noterede toner i cellosuiterne har været medvirkende til deres fantastiske succes, men det har uden tvivl også skabt en vis berøringsangst i forhold til at ændre blot en enkelt trille i musikken.

I nærværende projekt og i mit liv med Bachs suiter generelt har frygten for at støde Bach og resten af musiklivet fyldt overraskende meget gennem årene. Alt imens musik i dag peger i alle tænkelige retninger, ingen grænser har, tillader sig alt, er selv fantastiske musikere stadig nervøse for at gøre noget forkert, når det kommer til gamle Bach. Vi har gennem historien ophøjet ham til musikalsk gud. Og det med rette, fristes man til at sige. Med det aktive arbejde med generalbas og *transformation* i suiterne og de deraf følgende indsigter, som beskrevet i dette projekt, har jeg erstattet min egen berøringsangst med en til stadighed inspirerende og spændende dialog med Bach og hans samtid. Og med fornemmelsen af, at kunne tilføje den 300 år gamle musik en friskhed som var den skrevet i går.

Toke Møldrup, marts 2022

³⁴ Eksempelvis Johann Mattheson: "Der vollkommener Capellmeister", s. 333-343, BA 1999, 4. udgave

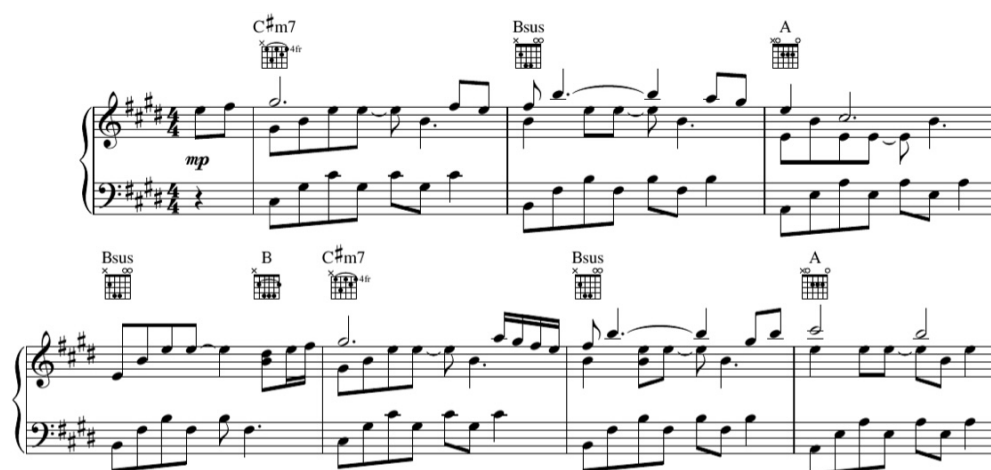
Bilag

Bilag 1:

Den vigtige tyske komponist og teoretiker Johann David Heinichen (1683-1729), som i øvrigt var en af Bachs tætte kolleger, giver i sin afhandling *Der General-Bass in der Composition* (1728) talrige eksempler på det vi kalder *realisering* af generalbas – altså et forslag til, hvordan basstemmen med tal og tegn kan udføres.



Det nævnes ofte at generalbas er overladt til den udøvedes kunnen, smag og fantasi, på samme måde som det kendes fra spil med moderne becifring. Herunder et eksempel, der understreger slægtsskabet i en realiseret becifringsstemme fra Titanic (My heart will go on, intro: Horner/Jenning)



Bilag 2:

Historiker og tastespiller David Schulenberg's udgave af Bachs c-mol cellosuite.

Suite V

J. S. Bach, BWV 1011/995,
arranged by David Schulenberg*

Prélude

5 9 13 17 21

*This arrangement copyright (c) 2019 by David Schulenberg. All rights reserved.

25 *(Presto)*

31

39

46

54

61

Bilag 3:

I Corellis fodspor. Corelli, sonate, op.5, nr. 4, første sats, som ornamenteret af bl.a. Geminiani, Tartini og anonyme kilder. Neil Zaslaw: Ornaments of Corelli's Violin Sonatas, op.5

Preludio
Largo

The image displays a musical score for the first movement of Corelli's Sonata No. 4, Op. 5, No. 4, titled 'Preludio Largo'. The score is presented in a multi-staff format, with each staff representing a different version of the piece, including the original by Corelli (1700) and various ornamented versions by Geminiani, Tartini, and several anonymous sources. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The first measure shows the initial notes of the piece, with various ornaments (trills, mordents, etc.) added to the notes. The second measure continues the melody, and the third measure shows the final notes of the piece. The bottom staff, labeled 'Walsh Anon. bass', provides a bass line for the piece. The score is written in a clear, legible font, with notes and ornaments clearly visible.

Geminiani

Tartini

Walsh Anon.

Cambridge Anon.

Dubourg

Manchester Anon. I

Manchester Anon. II

Corelli 1700

Walsh Anon. bass

3

Geminiani

Tartini

Walsh Anon.

Cambridge Anon.

Dubourg

Manchester Anon. I

Manchester Anon. II

Corelli 1700

Walsh Anon. bass

Geminiani

Tartini

Walsh Anon.

Cambridge Anon.

Dubourg

Manchester Anon. I

Manchester Anon. II

Corelli 1700

Walsh Anon. bass

Bilag 4

Viggo Mangors Menuet fra suiten i italiensk barokstil "La Vecchia" (2021) noteret for violin og generalbasstemme

Menuet I

Viggo Mangor

$\text{♩} = 55$

Violin I

Generalbas
(med udstykning)

6 7 6# 6 6 7 6#

9

Vln. I

Pno.

$\frac{4}{2}$ 6 9 8 — 6 7 6#

16

Vln. I

Pno.

— 6 7# 4 3 — 6 4 3# 6 — 6 7#

©ViggoMangor

(Bilag 4)

23

Vln. 1

Pno.

4 2 6 7b 9 8 7 7 7 6 6 4 5 3

30

Vln. 1

Pno.

4# 2 6 — 6 — 6 — 6 — 6 6 4 7

38

Vln. 1

Pno.

6 7 6# 6 6 — 6 6 7

Reduktion for 5-strengt cello af en flerstemmig virkelighed.
Viggo Mangors Menuet fra suite i italiensk barokstil "La Vecchia" (2021)

Minuet fra suite "La Vecchia" for 5-strengt cello - eksempel på reduktion

Viggo Mangor

reduktion: Toke Møldrup og Viggo mangor

Minuetto I
♩ = 55

8

15

22

28

35

40

Bilag 6

J.S. Bach: Courante fra suite i C-dur, BWV 1009. Grundmelodien i takt 1 er C og i takt 3 er den et D. Et perfekt eksempel på, hvordan C'et huskes som melodi, mens cellisten spiller takternes øvrige 5 toner, der forklarer generalbassen.

4 Courante $\text{♩} = 60$

mp

Bilag 7:

J.S. Bach: Sarabanden fra suite 1. Her er Bachs notation via *Transformation* overført til grundmelodi og generalbas (Viggo Mangor), og dernæst inkorporeret i cellostemmen (Viggo Mangor og Toke Møldrup)

♩=75
Sarabande

Bachs notation

Inkoporeret cellostemme

Grundmelodi

Generalbas (udskrevet)

♩=75

5

V₄ tr[~] 1 tr

V tr V

V

7

7

V 2

tr

Bilag 9

Bilag 8

Reduktion.Hugo Riemann: Analysis of J.S. Bach's Preludes and Fugues, Part 1, s. 28

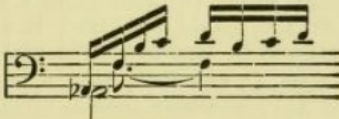
I. 1.

PRELUDE AND FUGUE IN C-MAJOR.

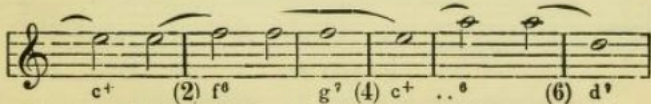
A prelude of truly Olympian-like repose and serenity forms the portal to Bach's majestic wonder-work of polyphonic art: the harmonies are translucent, the argument is of the simplest, the rhythm normal, while complications of any kind are almost non-existent. The motive formed by the broken chord



is carried through with iron persistency, and only in one measure is a melodic passing-note introduced:



The whole piece, concerning the allabreve-nature of which there can be no doubt (*i. e.* the ♩ are counts or beats), consists of three periods, the first and last of which, however, are extended. If we mark the melodic summits, the first (modulating to the dominant) appears thus: —



Riemann. Analysis of Bach's "Wohltemperirtes Clavier".

Bilag 5: J.S. Bach: Allemande fra Suite III, C-dur BWV 1009 for cello og klaver, bearbejdet af Robert Schumann. Draheim, Bärenreiter 1985. Første repetition.

16

Allemande
Allegro

3

6

8 ¹¹

cresc. - - - - -

(Bilag 9: J.S. Bach: Allemande fra Suite III, C-dur BWV 1009 for cello og klaver, bearbejdet af Robert Schumann. Første repetition.)



Bilag 10:

J.S. Bach: Suite III, C-dur BWV 1009, grundmelodi og udskrevet generalbasstemme af Viggo Mangor og Toke Møldrup (**mangler endelig justering**)

$\text{♩} = 50$
Allemande 1 13

Bachs notation

Grundmelodi

Generalbas (udskrevet)

$\text{♩} = 50$

Allemande

2

Bachs notation

Grundmelodi

Generalbas (udskrevet)

4

Bachs notation

Grundmelodi

Generalbas (udskrevet)

6 *V*

Bachs notation

Grundmelodi

Generalbas (udskrevet)

7

Bachs notation

Grundmelodi

Generalbas (udskrevet)

8

Bachs notation

Grundmelodi

Generalbas (udskrevet)

9

Bachs notation

Grundmelodi

Generalbas (udskrevet)

10

Bachs notation

Grundmelodi

Generalbas (udskrevet)

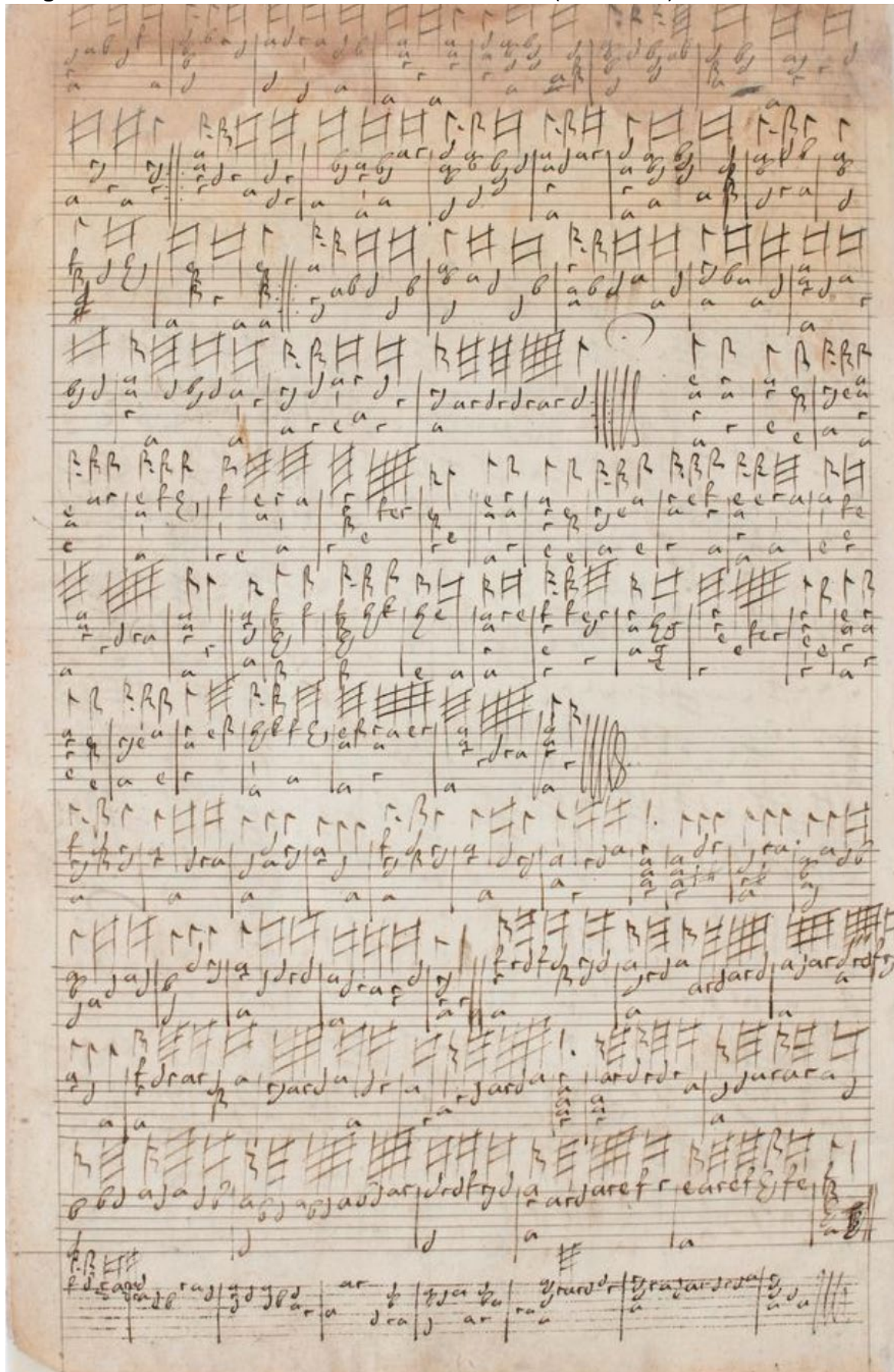
11

Bachs notation

Grundmelodi

Generalbas (udskrevet)

Bilag 11 Intabulation. Fra Matthew Holmes Lute Books (1588-1595)



Bilag 12

Parat til *Transformation*. J.S. Bach: Allemande fra Suite VI, D-dur BWV 1012, første repetition. (skal indsættes fra Sibelius)

Suite VI - Allemande

Udtræk af grundmelodi

Bachs original

Generalbas (udskrevet)

$\text{♩} = 75$

Grundmelodi

Bach

GB

3

Grundmelodi

Bach

GB

4

5

Grundmelodi

Bach

GB

6

Grundmelodi

Bach

GB

7

Grundmelodi

Bach

GB

8

Grundmelodi

Bach

GB

9

Grundmelodi

Bach

GB

Bilag 13:

"Lægmandsskitse". J.S. Bach: Allemande fra Suite VI, D-dur BWV 1012, første repetition.

Suite VI - Allemande

Udtræk af grundmelodi

Bachs original

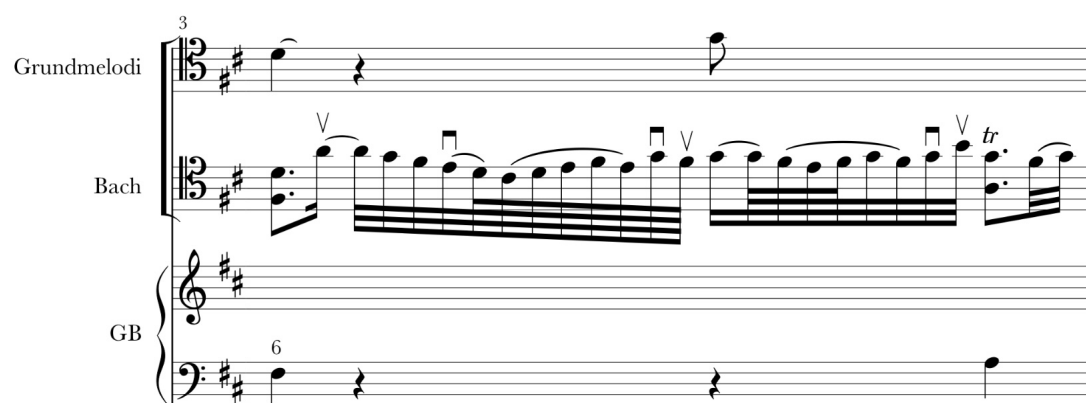
Generalbas (udskrevet)



Grundmelodi

Bach

GB



Grundmelodi

Bach

GB



5

Grundmelodi

Bach

GB

6

Grundmelodi

Bach

GB

7

Grundmelodi

Bach

GB

8

Grundmelodi

Bach

GB

9

Grundmelodi

Bach

GB

Bilag 14

Efter første session med Viggo Mangor. J.S. Bach: Allemande fra Suite VI, D-dur BWV 1012, første repetition.

Suite VI

The image displays three systems of musical notation for the first repetition of the Allemande from Suite VI, BWV 1012, in D major. Each system consists of three staves: Grundmelodi (Main Melody), Bach (J.S. Bach's original), and GB (Generalbass, or figured bass).

System 1:

- Grundmelodi:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 75$. The melody begins with a half note D4, followed by a quarter note E4, and then a half note F#4.
- Bachs original:** Features a complex texture with many sixteenth notes and grace notes (marked 'V').
- Generalbas (udskrevet):** The right hand is mostly silent, with a few notes in the left hand.

System 2:

- Grundmelodi:** Continues the melody with a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4) and a trill (marked 'tr.').
- Bach:** Continues the intricate texture with grace notes and sixteenth notes.
- GB:** The right hand has a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4) and a trill (marked 'tr.'). The left hand has a figure 6.

System 3:

- Grundmelodi:** Continues the melody with a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4) and a trill (marked 'tr.').
- Bach:** Continues the intricate texture with grace notes and sixteenth notes.
- GB:** The right hand has a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4) and a trill (marked 'tr.'). The left hand has a figure 6.

5

Grundmelodi

Bach

GB

65

6

Grundmelodi

Bach

GB

7

Grundmelodi

Bach

GB

8

Grundmelodi

Bach

GB

6

9

Grundmelodi

Bach

GB

8,7, 64, 53, 742, 8

choralschluss

Bilag 15

Renskrevet, forsynet med generalbastegn og udskrevet på noder J.S. Bach: Allemande fra Suite VI, D-dur BWV 1012, første repetition. **(kommer)**

Bilag 16 Sarabande V

Samtale mellem Bach og Abel – et tankeeksperiment

Som de fleste andre musikere har jeg en hel del jeg gerne vil spørge Bach om. Herunder kommer forestillingen om et møde mellem Carl Friederich Abel (1723-1787), som er en af Bachs flittige elever. Bach har lagt mærke til at han allerede en dygtig gambespiller. Abel blev sidenhen en af samtidens store komponister og gambespillere, men lige nu kommer han uforvarende til at brase ind i Mesterens øvelokale

Bach og Abel i samtale

Abel: "Oh! Undskyld Herr Bach!"

Bach: "Min unge ven! I årene omkring Deres fødsel skrev jeg som bekendt 6 suiter for solo cello. Den sidste er suiten i D-dur for 5-strengt cello som jeg skrev med tanke på den smukke hvælving i loftet over Himmelsburg i Köthen hos fyrst Leopold! Jeg sidder netop og bearbejder den. Ville De have lyst til at spille den til højmessens på søndag?"

Abel: "Den ser spændende ud, og dog svær - og så er den jo for 5 strenge. Fantastisk - sikke en mulighed. Jeg skaffer et instrument med det antal strenge og øver mig på den. Jeg håber det lykkes mig at spille den tilfredsstillende!"

De aftaler at mødes efter generalbastimen et par dage senere. Bach har bedt eleverne om at forberede reduceringer af forskellige kompositioner. Abel har bl.a. taget en reduktion af Allemanden med

Abel: Hr Bach, sikke dog et pragtfuldt stykke musik De har begået. Jeg har som De ser medbragt den som reduktion til i dag.

Bach: Det ser dog spændende ud - og jeg kan se at De har noteret et forslag til melodien ud som selvstændig stemme? Lad mig spille det engang.

(Bach spiller Abels reduktion igennem og anviser et par andre akkorder, og de steder hvor det er sværest at kende melodien, fortæller Bach hvilken melodi han i virkeligheden har tænkt på. Det er vældig spændende, og den unge Abel er grebet af dyb inspiration. Bach slutter med at spille kompositionens generalbas og melodi igennem på cembaloet, som han har tænkt den før han i inkorporerede den som cellostemme. Der er helt stille i lokalet. Abel har aldrig hørt noget så smukt. Og Bach tænker. Overvejer om han alligevel har noteret for mange toner i cellostemmen. Den Allemande er jo spækket til bristepunktet! Og hvad med anden repetition? Praksis er jo, at man netop ornamenterer rigere i repetitionen: Reglen er: Første gang: grundlæggende ornamenter, anden gang: udvidede ornamenter. Hvis man spiller SÅ mange noder allerede første gang, hvordan skal man så kunne toppe dette anden gang??

Men... Hvis han ikke noterer disse geniale ornamenter vil ingen nogensinde spille dem - de er simpelthen så avancerede i forhold til det tidens musikere frembringer med deres "fantasi". Og de, musikerne - de gode af dem, kan vel selv trække lidt fra første gang. Han ved i hvert fald at Abel, for eksempel, er begavet nok til at kunne forstå det. Abel bryder tavsheden.

Abel: Det var dog fantastisk. Jeg har aldrig hørt, og vil måske aldrig høre noget lignende. - jeg ville ønske resten af verden kunne have hørt dem, Herr Bach!

Som de kunne se havde jeg allerede gjort mig visse tanker om hvilken melodi den rige ornamentering baserede sig på, men Deres egen melodi er selvfølgelig langt bedre. Jeg kunne forestille mig at den kunne stå helt for sig selv som gambe solo med basso continuo ledsagelse. Hvad siger de til at fremføre den som sådan på søndag? At nå at indstudere resten af suiten kan jeg ikke, men DENNE Allemande kan jeg nå, og jord og himmel vil lytte (Abel citerer dermed konverserende teksten fra kantate nr xxxx og imponerer igen Bach med sin kvikke opvakthed)

Bach: (Dog let irriteret) "Men, Herr Abel, stykket er ment for cello alene og uden bas - senza basso, De ved - og jeg er ikke interesseret i at høre det i andre konstellationer. Ikke på søndag, ikke på andre tidspunkter. Det må de altså love mig.

Abel: (Noget skuffet) Så klart, Herr Bach. Jeg går tilbage og fortsætter øvningen på dette skønne stykke musik... Abel går mod døren, men vender sig om i et sidste forsøg: "Dog vil jeg høre om jeg kan få lov at lave mine egne grundlæggende ornamenter til Deres melodi første gang, og så spille Deres udvidede ornamenter i repetitionerne?

(Bach er nu noget ophidset, det er jo som om Abel har læst hans tanker, og så er det simpelthen respektløst af den unge opkomling at bede Bach om at ændre toner. Hvem er det nu der er lærer, hvem er elev??)

Bach: Altså, Herr Abel, det er jo ikke fordi jeg ikke værdsætter Deres allerede overordentlig veludviklede evner udi forsiringsspillet, men jeg har valgt at bruge disse forsiringer, fordi jeg mener at de er de bedste, og fordi ikke alle musikere er lige så begavede som Dem. Jeg skal sige dem: Jeg er nemlig gået hen og blevet lidt træt af at høre på middelgode musikeres Improvisationer. For eksempel nu denne Scheibe...! (Abel skynder sig ud af døren velvidende at stemningen kan blive frygtelig dårlig når Bach begynder at snakke Scheibe...)



Cellisten Toke Møldrup er modtager af det prestigefyldte Dronning Ingrid's Hæderslegat, samt Augustinus Fondens Jubilæumsbevilling. Som prisvinder ved flere internationale konkurrencer har han givet koncerter i store dele af verden, herunder i Weill Recital Hall at Carnegie Hall, Wigmore Hall, London, Musikverein Wien, Dai-ichi Seimei Hall, Tokyo, Forbidden City Concert Hall, Beijing m.m. Herhjemme har han spillet i de største danske koncertsale.

Han har været solist med danske og internationale symfoniorkestre under dirigenter som Christian Arming, Aldo Ceccato, Sanntu Rouvali, Lan Shui og Joshua Weilerstein og er en hyppig gæst i danske musikforeninger. Toke Møldrup har spillet ved festivaler såsom Bergen Festspillene, Lincoln International Chamber Music Festival, Monte-Carlo Spring Arts Festival og Oberstdorf Musiksommer.

Hans store interesse for celloens udvikling gennem tiderne afspejler sig i serien af udgivelser: den anmelderroste indspilning af Bachs suite for solocello (2018), udgivelsen "Cello Libris" - Geoffrey Gordons samlede værker for cello (2020) samt indspilningerne af Beethovens værker for klaver og cello med Yaron Kohlberg (2020) som var nomineret til prisen for Årets Album 2020 på P2. Det populære album "Consolation" - tilegnet pandemiens ofre, og hans seneste album med soloværker af Kodaly, Britten og Nørgård udkom i 2021. Møldrup er desuden fortsat med til at udvikle cellorepertoiret gennem samarbejde med mange nulevende komponister, blandt dem den europæiske premiere på John Williams' cellokoncert, Svend David Sandströms Nordiske Messe, Geoffrey Gordons cellokoncert og Christian Winther Christensens koncert for cello og accordion.

Toke Møldrup var solocellist i Copenhagen Phil fra 2010-2020, en stilling han forlod for at kunne hellige sig sine mange solistiske opgaver og en stilling som lektor på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, hvorfra han i øvrigt selv er solistuddannet under professorerne Morten Zeuthen og Tim Frederiksen. Anden uddannelse tæller bl.a. konzerteksamen fra Hochschule für Musik, Karlsruhe, privatstudier hos bl.a. Hans Jensen

(Northwestern School of Music), Valter Despalj (Zagreb Academy of Music) og Alban Berg Kvartetten i Wien og Köln, samt generalbasstudier hos lutisten Viggo Mangor. Han er internationalt efterspurgt også som pædagog, og har bl.a. givet masterclasses ved Royal Academy, London, Northwestern University school of Music og Shanghai Conservatory. Toke Møldrup grundlægger og kunstnerisk leder af Svanekegaarden Cello Masterclass & Festival og FynPosium - Danmarks nye folkemøde for den klassiske musik som har premiere i september 2023. Han spiller på en David Tecchler cello, Rom 1697, venligst udlånt til ham af Augustinus Fonden.