

**Problemstillingar rundt framføring av
transkribert musikk – Ei analyse av
Bach/Busoni: Chaconne i d-moll**



Kato Nogva Flem

Rettleiar: Einar Røttingen

Griegakademiet, Bergen

Mai 2014

Antal teikn: 52764

Antal sider: 37

Innholdsliste

– English abstract	3
– Innleiing	4
– Ein kort introduksjon til Chaconne i d-moll for solo fiolin	5
– Ferruccio Busoni og hans tankar rundt transkripsjonar	6
– Analyse og samanlikning	9
– Refleksjonar	35
– Litteraturliste	36

English abstract

Partita for Violin No. 2 was written by Johann Sebastian Bach during 1717-1723 and consists of five movements; Allemande, Courante, Sarabande, Gigue and Chaconne. The chaconne is longer than the rest of the piece combined, and is frequently played separately.

Yehudi Menuhin calls the Chaconne "the greatest structure for solo violin that exists." (Menuhin, 1997, p. 236) Violinist Joshua Bell has said the Chaconne is "not just one of the greatest pieces of music ever written, but one of the greatest achievements of any man in history. It's a spiritually powerful piece, emotionally powerful, structurally perfect." (Weingarten, 2007) Johannes Brahms, in a letter to Clara Schumann, said that

On one stave, for a small instrument, the man writes a whole world of the deepest thoughts and most powerful feelings. If I imagined that I could have created, even conceived the piece, I am quite certain that the excess of excitement and earth-shattering experience would have driven me out of my mind. (Litzman, 1979, p. 16)

Chaconne is considered a big piece for the violin, but it has also been transcribed for many other instruments, including guitar, organ and piano, and is considered a demanding piece to play on these instruments as well.

In my thesis I looked into the most famous transcription of this piece, one made by Italian pianist and composer Ferruccio Busoni for solo piano. I compared Busoni's version to the original version of Bach, in order to find out the effect, strengths and weaknesses and challenges when performing this transcription. Using the sheet music of Bach's original Chaconne and the sheet music of Busoni's transcription of the same piece, I analyzed it, and compared variation for variation. Not surprisingly, I concluded that some parts work better than others in Busoni's version compared to the solo violin version. I found that chords using three or even four strings on the violin tended to sound more intense than equal or even bigger chords on the piano. That means that variations consisting mostly of big chords in the violin, with the intensity kept from sustaining the chords, didn't work as well in the piano version, simply because it doesn't take nearly as much effort, and it's clear to anyone listening to it. Variations using arpeggiated chords over three or four strings in the violin also sound very na-

tural, whereas in Busoni's version, it can easily sound a bit awkward and forced, because you actually have to struggle a lot more. However, these variations weren't written as intense variations in Bach's original, but more flowing variations, and in that sense the struggle is a bad thing.

On the other hand, some variations in Busoni's transcription work really well; for example when he uses the texture possible in the piano to its full potential. Busoni takes themes from different variations and put them together in the next one, creating counterpointal effects and makes it really interesting thematically. These variations where we hear two or three themes from previous variations at the same time make it clear why this is the most famous transcription of the masterwork.

The general conception of the transcription is more virtuoso, more *Italian*. This is mostly due to the thicker texture, and some tempo changes Busoni has written in his version. As a whole I find this transcription to work really well, and that seems to be the opinion of plenty of great pianists up to this day. Busoni's transcription of the Chaconne is now part of the standard piano literature, just as the original Chaconne is frequently performed by violinists.

For a complete literature list, please see the end of this thesis; at page 36

Innleiing

Eg kjenner etterkvart Busoni sin versjon av Chaconne for piano ganske godt. Denne transkripsjonen er den mest kjende av ganske mange transkripsjonar av dette verket, og har vorte ein viktig del av pianolitteraturen. Dersom transkripsjonar i nokon samanhengar vert uglesett, gjeld dette i stor grad ikkje Busoni sin versjon av Chaconne; den har vorte så populær og så mykje spelt av kjende pianistar, på lik linje med at kjende fiolinistar spelar Chaconne for fiolin. På grunn av dette er det ikkje så mykje snakk blant pianistar om oppføringspraksis når den vert spelt på piano; den har fått status som eit fullverdig pianoverk. Eg ynskjer difor å prøve å finne ut kva endringar Busoni har gjort med Bach sin versjon for solo fiolin; endringar han har gjort for å tilpasse det best mogleg til pianoet, og effekten dette får. Kva vert det totale inntrykket når ein tek i betraktning moglegheitene og grensene pianoet har samanlikna med fiolinen? Kva fungerer betre og kva er ikkje like vellykka? For å finne ut

av dette vil eg samanlikne desse to versjonane, ved å bruke noteeksempel frå Bach sin versjon og frå Busoni sin versjon. For å gjere det meir oversiktleg har eg tatt med noteeksempel i teksten. Der har eg tatt med takttal, kva for ein komponist det er henta frå, og frå kva for ein variasjon det er. Det er litt ulike meiningar rundt korleis ein tel variasjonar, og i denne oppgåva er det heller ikkje vesentleg. På grunn av dette har eg berre gjort ei inndeling der dei aller fleste variasjonane er på åtte takter.

I tillegg til dette ynskjer eg å setje meg inn i bakgrunnen til Busoni, og prøve å finne ut kva for forhold han hadde til Bach. Eg ynskjer også å setje transkripsjonen inn i eit historisk perspektiv, og ynskjer difor også å sjå på tankar rundt det å skrive transkripsjonar på Busoni si tid.

Ein kort introduksjon til Chaconne i d-moll for solo fiolin

Partita for fiolin nr. 2 av Johann Sebastian Bach (1685-1750) vart skriven mellom 1717-1723 og består av fem satsar; Allemande, Courante, Sarabande, Gigue og Chaconne. Chaconnen er lengre enn resten av stykket til saman, og vert ofte framført utan resten av suiten.

Yehudi Menuhin har kalla Chaconnen for «det største verket for solo fiolin som eksisterer» (Menuhin, 1997, s. 236). Fiolinist Joshua Bell har sagt at Chaconnen er «ikkje berre eit av dei gjæveste musikkstykkane som nokon gong har vorte skriven, men ein av dei største prestasjonane av noko menneske i historia. Det er eit spirituelt mektig stykke, kjenslemessig mektig, med perfekt struktur» (Weingarten, 2007). Johannes Brahms, i eit brev til Clara Schumann, sa at

På eit system, for eit lite instrument, skriv han ei heil verd full av dei djupaste tankar og sterkaste kjensler. Dersom eg såg for meg at eg kunne ha skapt, eller i det heile tatt førestelt meg stykket, er eg ganske sikker på at overfloda av begeistring og grunnvollsrystande oppleving ville fått meg til å gå frå forstanden. (Litzman, 1979, s. 16)

Chaconnen er ein dans som stammar frå Spania, antakeleg frå slutten av 1500-talet, som brukar variasjonsform, ofte basert på ein ostinatbass på berre nokre få tonar som dannar grunnlaget for variasjonane gjennom satsen. Som regel går den i tre-takt, og variasjonane er bygd opp av få takter; ofte to, fire, åtte eller seksten. Variasjonane konkluderer med ein kadens som leier direkte vidare til neste variasjon. Dette gjer at spenningsoppbygginga frå ein

variasjon vert tatt med inn i neste, og dramaturgisk fins det nesten ikkje grenser. Denne flyten i musikken samt det store potensialet til klimatisk oppbygning, ofte gradvis over mange variasjonar og i fleire minutt, gjer at Chaconnen er godt egna som konklusjon av eit større verk. (Silbiger, 2014)

Bach sin Chaconne er basert på eit tema som vert presentert i dei første fire taktene, og tar utgangspunkt i ostinatbassen D D C# D B G A D. Den er tredelt, første og siste del i moll, medan midtdelen er i dur. Kvar av desse delane har ei einaste lang oppbygging mot eit klimaks. Overgangen mellom delane er kontrastfylte, frå dei største klimaksa til dei rolegaste delane, og tonika i desse overgangane, som også markerer skiftet frå moll til dur og tilbake til moll igjen, er utan ters.

Ferruccio Busoni og hans tankar rundt transkripsjonar

Ferruccio Busoni (1866-1924) var ein italiensk pianist og komponist. Han var eit vedunderborn og byrja tidleg å halde konsertar, i byrjinga saman med foreldra, som også var musikarar. Under eit besøk i Wien fekk han høyre Franz Liszt spele, og dette møtet kom til å vise seg å ha stor innflytelse på Busoni som komponist og arrangør, då han seinare kom til å transkribere fleire av verka til Liszt, mellom anna *Fantasi og fuge over koralen «Ad nos, ad salutarem undam»*, og Paganini-Liszt-etydar, best kjend av desse er *La Campanella*. Men Busoni er kanskje enno meir kjend for alle transkripsjonane av musikk av Johann Sebastian Bach. Busoni sitt forhold til Bach byrja då han var sju år, og faren hans bestemte at han skulle ta timar i komposisjon i tillegg til å få pianoundervisning. I følgje Busoni sjølv var det mest flaks at faren bestemte at han skulle studere Bach:

Eg må takke faren min for den lukka at han strengt passa på at eg studerte Bach i barndomen min og dette i eit land der meisteren ikkje hadde stort høgare status enn Carl Czerny. Faren min var berre ein klarinettvirtuos, [...] han var ein mann med ei mangelfull musikkutdanning og han var italiensk [...]. Korleis fann ein slik mann fram til akkurat det rette i sin ambisjon for karrieren til sonen sin? (Couling, 2005)

Busoni transkriberte mange av verka til Bach, og særleg musikken for tangentinstrument. Bach-Busoni vart nesten eit begrep, og det er desse transkripsjonane Busoni var mest kjend for i si samtid og vert hugsa for i dag. I Bach-Busoni utgåvene finn vi mellom anna alle preluder og fuger frå begge bøkene av *Das Wohltemperierte Klavier*, to- og

trestemmige invensjonar, alle seks franske suiter, alle seks engelske suiter, alle seks partitaene, Italiensk konsert og Chaconne i d-moll for solo fiolin.

Det var definitivt transkripsjonane Busoni vart mest kjend for, både i si samtidig og i ettertid, men han komponerte også egne verk, for det meste for piano. Musikken er kompleks, og det er ofte vanskeleg å fastsette ein toneart. Han skreiv fleire operaer, og i tillegg ein svær pianokonsert som er ekstremt krevjande, både teknisk og mentalt, då den varer i rundt 70 minutt.

Busoni transkriberte Chaconne for piano i 1892, og akkurat på denne tida var det ein pågåande debatt rundt det absolutte *verket*. På 1800-talet var det å transkribere sett på som ein kreativ prosess på lik linje med å komponere. Kregor (2007) har vist til at Liszt sin transkripsjon av Hector Berlioz sin *Symphonie fantastique* fekk fram instrumentelle aspekt som Berlioz ikkje hadde førestelt seg. Men rundt århundreskiftet byrja dette å forandre seg, og ei oppfatning av at å forandre på det originale materialet var tukling byrja å slå rot. Det nedskrivne verket vart oppfatta som den originale musikken. Schenker (2000) gjekk i byrjinga av 1900-talet til og med så langt som å påstå at komposisjonar var fullverdige utan å verte framført:

I both og grunn treng ikkje ein komposisjon ei framføring for å eksistere. Akkurat som tenkt lyd verkar ekte i sinnet vårt, er lesinga av notane nok til å bevise at ein komposisjon eksisterer. Den mekaniske verkeleggjeringa av kunstverket kan dermed verte sett på som overflødig. Så snart det skjer ei framføring, må ein innsjå at det dermed vert lagt til nye element til det fullstendige kunstverket. (Schenker, 2000)

For å oppnå verkstatus måtte komposisjonane innehalde nye idear og unike kombinasjonar av tonar. Det var skilnaden mellom ein kreativ komposisjon og eit annanrangs arrangement. Busoni derimot, meinte at der var gråsoner mellom komponering og arrangering:

«Notasjon» bringer opp temaet om transkripsjon, for tida eit svært misforstått, nesten skammeleg begrep. [...] Min endelege konklusjon angående det er denne: All notasjon er, i seg sjølv, transkripsjonen av eit abstrakt musikalsk konsept. I den augneblinken pennen tar fatt i den, mistar tanken den originale forma. Intensjonen av å skrive ned den musikalske tanken tvinger i seg sjølv fram eit val av takt og toneart. Form og klangproduksjon, som komponisten må velje, definerer vegen og grensene enno meir.

Det er som med mennesket. Fødd naken og likevel, utan avgjorte ambisjonar, bestemmer det, eller på eit tidspunkt blir tvungen til å bestemme, eit yrkesval. Frå den augneblinken eit val vert tatt, sjølv om mykje som er originalt og udødeleg i den musikalske ideen er ivaretatt, er den pressa inni ein sjanger. Den musikalske ideen vert ei sonate eller ein konsert; mennesket vert ein soldat eller prest. Det er eit arrangement av det originale. Frå den første transkripsjonen til den andre transkripsjonen er steget forholdsvis kort og uviktig. Og likevel, det er berre denne andre [transkripsjonen] som i hovudsak får merksemd; ein overser det faktum at ein transkripsjon ikkje øydelegg arketypen, som dermed ikkje er tapt under transkripsjonen. (Busoni, 1911)

Som vi ser frå dette sitatet, så såg Busoni på all komponering som transkripsjon. Ein musikalsk idé som vart nedskriven var ikkje det same som før den vart nedskriven og var dermed ein transkripsjon. Vidare meinte han at materiale som komponistane brukte utstrålte frå jorda, og at det kom som eit resultat av opplevingar og innflytelse frå livet rundt seg, og difor heller ikkje var heilt originalt. Dersom komponistar brukte folkemusikk og liknande var ikkje det noko mindre transkripsjon – i begge tilfelle tok ein idear frå ei kjelde og brukte det til å skape noko anna. Dette gjaldt faktisk også musikk som folk flest såg på som nye komposisjonar; sjølv om notane var satt saman i ein unik kombinasjon, så var det framleis inspirert av noko, og det som kunne diskuteras var graden av inspirasjon ein hadde henta. På denne måten klarte Busoni å gjere grensene mellom det folk kalla komposisjonar og transkripsjonar vage, og dette reflekterer arbeidet hans som komponist. Han meinte ikkje at det var noko vesentleg artistisk skilnad mellom pianokonserten hans og transkripsjonar som han gjorde av Liszt, Mozart eller Bach.

Ifølge Knyt (2010) tvilte Busoni på at komponistar kunne kome opp med noko heilt nytt. Å riste av seg innflytelsen av musikk som vart skriven tidlegare, kulturen og naturen rundt seg, og rett og slett menneskenaturen, var umogleg. Liszt og Busoni laga like Spanske Rapsodiar, og Gluck skreiv ein ballett rundt historia om Don Juan med beslektede musikalske motiv. Komposisjonane er totalt sett ulike, men dei har likskapar i musikalske figurar, likskapar som ein kan identifisere sjølv om komponistane levde med århundre mellom seg, på ulike geografiske stadar, og ulik stil og medium. Det er difor umogleg å avgjere kva av dette som skal reknast som nytt. På grunn av dette følte Busoni at komponistar gjorde akkurat det same som dei som laga arrangement – det handla om å arrangere notar på ulike måtar. Knyt tar vidare fram at dette er tydeleg i det femte stykket, «nach Mozart», frå hans *Fünf kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels* frå 1923, som blandar arrangement, transkripsjon og

komposisjon. Den første halve delen er stort sett ein transkripsjon av koralen «Ach Gott vom Himmel sieh darein», frå *Tryllefloyten* av Mozart. Den siste sida er eit arrangement som blandar koralen og sekstendelsnote-akkompagnerande figurar frå ein tersett frå akt 2, «Seid uns zum zweiten Mal willkommen». Og gjennom heile stykket fletter Busoni inn polyfoniske figurar og kromatikk av hans eigen unnfangelse.

Analyse og samanlikning

Den første openbare skilnaden, og faktisk etter mi meining ein av dei stadane i heile stykket der skilnaden er størst mellom dei to versjonane, er i opninga, presentasjonen av det aller første temaet. Heile treklanger og sågar firklanger i forte gir denne opninga eit sårt preg i versjonen for solo fiolin, og uttrykket vert prega av at fiolinisten tydeleg må jobbe for å få dette til. Opninga av Busoni er heilt lik, berre ein oktav under. Denne opninga er veldig enkelt skreve, og er nesten heilt umogleg å få til like intenst som på fiolin. Treklanger og firklanger er så tjukt ein får det på fiolin, medan ein enkel treklang i ein og same oktav er veldig tynt skreve for piano. I mi meining høyrer Busoni si opning rett og slett for enkel ut.

Eks. 1: Busoni, t. 1-11

Andante maestoso, ma non troppo lento
Feierlich gemessen, doch nicht schleppend

Opprettholdinga av intensitet i temaet (eks 1), som i fiolin vert gjort rett og slett ved å halde intensiteten i tonen oppe, er umogleg i pianoet, då tonen dør ut, og det er ingenting ein kan

gjere for å oppretthalde den. Gjennom heile stykket er det i opningstemaet dette er mest kritisk, fordi det skjer ingenting anna enn desse intense akkordane. I tillegg er det eit roleg tempo, og akkordskifta går sakte. Samstundes byr dette verket på store utfordringar med tanke på oppbygging, med gigantiske klimaks, og ein kan ikkje utelate at det er grunnen til at Busoni har valt å spare frå starten av. Til tross for at det er stort og tjukt skreve i starten for fiolin, er det også i Bach sin versjon openbart at den bygg seg opp mot endå meir intense delar, og den enkle men *vektige* opninga til Busoni kan slik sett gi meining dramaturgisk.

I det eg ser på som den første variasjonen, er det litt meir rørsle. Bach bruker punkterte rytmar for å variere temaet, medan han held fram med treklangar på dei slaga der akkordane skifta på tilsvarande slag i opningstemaet. Han har med andre ord brukt dei åtte første taktene som eit skjelett, og skreve ein ny melodi oppå desse akkordane. Samanliknar vi temaet i eks. 1 med eks. 2, ser vi det første eksempelet på korleis ostinatbassen dannar grunnlaget for oppbygginga av Chaconnen:

Eks. 2: Busoni, t. 9-16

The image shows a musical score for Variation 1, measures 9-16. It is written in bass clef and 3/4 time. The score consists of two systems of music. The first system is marked 'VAR 1' and 'f sempre molto energico'. The second system is marked 'sempre assai marcato' and 'più f'. The music features a strong, rhythmic bass line with chords and a more melodic upper line. The piece ends with a 'più f' marking.

Som nemnt skjer det meir i denne variasjonen, det er meir rørsle, med fleire stemmer. Pianoet byrjar allereie å kome meir til sin rett. Intensiteten dør ikkje ut, fordi nye impulsar kjem regelmessig, og mot slutten av variasjonen har Busoni tatt med akkordar i begge hender og melodien som Bach brukte er også dobla; den kjem i begge hender. Allereie her har det bygd seg opp vesentleg i versjonen til Busoni, og det er like mektig som gjort på fiolin.

Første variasjon går rett over i neste, (eks. 3) frå forte til subito piano, og stemninga er meir inderlig og mindre maestoso, som var karakteren i opninga. Det er likevel ikkje mindre

intenst, overgangen frå førre variasjon, utan stopp, gjer at momentum vert oppretthaldt, sjølv om dynamikken går ned. Vi høyrer ein ny melodi her, og Bach har gjort nokre endringar i bassen. Busoni har dobla denne melodien i sin versjon, så vi har den i begge hender på same måte som slutten av førre variasjon.

Eks. 3: Busoni, t. 16-23

I starten av variasjonen ligg venstrehandta i oktaven rett under høgre, men i slutten av variasjonen legg Busoni venstrehandta ein oktav ned, i tillegg til at han skriv inn una corda; venstrepedal. Busoni tar det med andre ord endå lengre ned mot slutten av variasjonen. Heile variasjonen har framleis akkorder på dei same slaga som før; på første slaget, på andre slaget, og på siste sekstendel av tredje slaget. Dette gir ein driv, til tross for den inderlege karakteren. Høgrehandta til Busoni er nesten identisk med Bach sin versjon, men på grunn av doblinga i venstrehand, og utviklinga i denne mot slutten av variasjonen, får variasjonen hos Busoni ei utvikling – den trekk seg endå meir tilbake – som Bach ikkje har.

I byrjinga av neste variasjon brukar Bach harmonikk, men berre på første slaget i kvar takt, og i siste halvdel av variasjonen brukar han det ikkje i det heile tatt (eks. 4).

Eks. 4: Bach, t. 25-29



Busoni held fram med å bruke akkordar i venstrehand (eks. 5), medan høgrehanda har melodien som vi høyrer i fiolinversjonen (eks. 4). Akkordane er framleis på same tid i takta, og dette rytmiske motivet vert brukt som ein knagg som lyttarane kan kjenne igjen. Akkordane i venstrehand gir assosiasjonar til opningstemaet, og her kan ein spørje seg sjølv om kva som er den viktigaste melodien. Isolert sett, som pianist, er det lett å gi venstrehand mykje fokus, og å dempe høgrehanda, for å gi til kjenne temaet frå opninga. Men faktisk så kjem ikkje dette temaet fram i Bach sin versjon, melodien er basert på dette temaet, men utan at temaet faktisk er utskreve. Dette viser nokre av moglegheitene til pianoet; det er fysisk mogleg å få med temaet, pluss variasjonsmelodien. Det kan nok vere ein god ide å gjere temaet tydeleg, men eg vil definitivt ha i bakhovudet at høgrehandsmelodien er det som er skrive i fiolinversjonen.

Eks. 5: Busoni, t. 25-27



I tillegg så er det lettare å fylgje med på den harmoniske utviklinga når bassen er utskreven som hjå Busoni. Den får også ein kontrapunktisk effekt mot melodien i høgrehand.

Neste variasjon består av ei gruppe sekvensar, satt saman av ein tetrakord, eit sprang, og to basstonar som viser den harmoniske utviklinga (som igjen heller ikkje er utskreven hjå Bach (eks. 6)).

Eks. 6: Bach, t. 33-35



Sekvensane går kromatisk nedover, frå D til A, som er dominanten, og går rett tilbake til d-moll. Denne kromatiske bassgangen har vi sett før; i andre variasjonen, altså eks. 3. I siste halvdel av variasjonen går sekvensane over til sekstendelar, og med større sprang enn tidlegare, men framleis med same bassgang (sjølv om det heller ikkje her er utskreve hjå Bach). Igjen ser vi kor finurleg Busoni løyser det; melodien til Bach har fått akkordar (eks. 7), og basstonane er med, men med heile akkorden, og melodien her, den øvste noten i akkordane, er ledetonar som leder til grunntonen i neste akkord. Det er bidominantar som vert oppløyst. Toppen av desse akkordane går i motbevegelse til bassen, og vert løyst oppover, i motsetning til bassen, som går kromatisk nedover.

Eks. 7: Busoni, t. 33-34

Var 4a

Eks. 8: Busoni, t. 37-40

VAR 4b

Som vi ser i eks. 8, som er dei siste fire taktene i denne variasjonen, har Busoni brukt temaet frå dei første fire taktene, sett i eks. 7, og bruker dei i venstrehand, samstundes som han har skreive ut melodien til Bach i høgre hand. På denne måten bruker Busoni dei to tema Bach skreiv i denne variasjonen og flettar dei saman. Igjen er det veldig vanleg hjå pianistar å ta fram denne melodien i venstre hand, og mange ser på høgrehanda som ein slags improvisasjon over denne bassen. Eg er einig i at temaet i venstrehand må kome godt fram, men ein bør også ha i bakhovudet at i fiolinversjonen er ikkje dette skrive ut i det heile tatt; der er berre melodien som Busoni har lagt i høgrehanda (eks. 9):

Eks. 9: Bach, t. 38-40



Her sluttar introduksjonen, tema har vorte presentert, og ei oppbygging mot meir virtuose variasjonar byrjar. Tempoet går litt opp, i alle fall i pianoversjonen, og den dramaturgiske utviklinga syt også for at tempoet går opp i Bach sin versjon, sjølv om ingen ting er skrive inn i noten. I Busoni sin versjon merkar denne variasjonen byrjinga på noko nytt, markert med ein dobbelstrek og eit litt meir bevegeleg uttrykk (eks. 10). Busoni legg melodilinjene til Bach i bassen i oktavar, med akkordar, framleis på same taktslag som før, i høgrehanda. Eit hurtigare tempo, med oktavar i venstrehand gjer at denne bassen ikkje berre får eit melodisk uttrykk, men også ein tendens av virtuositet, og lyttaren forventar meir. Melodien verkar meir uroleg, med kvassare intervall og med dissonerande akkordar – akkordar som gitt av melodien hjå Bach, dei same akkordane utskriven hjå Busoni.

Eks. 10: Busoni, t. 41-43



Mot slutten av variasjonen – etter fleire forminska akkordar – går den til slutt, via dominanten, tilbake til tonika. Neste variasjon (eks. 11) er også bygd opp av sekvensar; første

fire taktene er ein bortimot trinnvis nedgang i melodi, med ein trinnvis nedgang også i harmonikken: d-moll, C-dur, B-dur og A7. Ei stemme hjå Bach, oktavar i høgre hand hjå Busoni, og endå ei dobling i bass. Både hjå Bach og Busoni merker vi at dette er todelt: den trinnvise nedgangen som har ein melodisk effekt, og dei siste to sekstendelane av takta og første i neste takt, som viser akkordprogresjonen.

Eks. 11: Busoni, t. 49-51

Dei siste fire taktene er også sekvensar over dei same akkordane (eks. 12). Her går ikkje melodien trinnvis, men det er brotne akkordar som går oppover i register. Hjå Busoni er melodien dobla i kvinter og sekstar (alt etter kva som gir ein akkordtone). På siste slaget i kvar takt har venstrehand motbevegelse i bassen, også som brotne akkordar. I tillegg til dette har Busoni dobla, og laga treklantar med aksentar på første slag, andre slag og siste halvdel av tredje slag, på akkurat dei same slaga som tidlegare. Der har Busoni lagt inn meloditonar som også understreker akkordprogresjonen: Først tre gjentatte D, deretter tre gjentatte C, så tre gjentatte B og til slutt tre gjentatte A.

Eks. 12: Busoni, t. 53-55

Her ser vi igjen moglegheitene pianoet gir innan tekstur. Doblingar av melodien, kvart og kvintar lagt til for tjukkare og mektigare klang, og ekstra melodiar som understreker det tematiske gjennom eit heilt verk.

Etter ein crescendo dei siste fire taktene når vi eit lite klimaks, og neste variasjon (eks. 13 og 14) startar i forte. Her er karakteren meir maestoso igjen, med tjukke akkordar og mindre løp. Vi ser igjen at variasjonen hjå Bach er todelt; tematonar på første slaget, på siste halvdel av andre slaget og på tredje slaget (eks. 13).

Eks. 13: Bach, t. 57-60



Mellom desse er mindre viktige gjennomgangstonar som er med på å skape teksturen, men som ikkje er like viktige tematisk. Her har også Bach brukt heile akkordar på dei viktige akkordane, noko som gjer den majestetiske karakteren endå tydelegare. Busoni har eigentleg ikkje lagt til noko her, berre dobla akkordane (eks. 14):

Eks. 14: Busoni, t. 57-59

Siste halvdel av variasjonen har framleis ein maestoso karakter, men er også meir virtuos, og med bravur som Busoni har skreive inn. Desse fire taktene er ornamentasjon av dei første fire i denne variasjonen, framleis med den same harmonikken; d-moll, C-dur, B-dur og A7. Her har Busoni lagt til kvartar og sekstar gjennomgåande, ikkje berre på dei viktigaste slaga som hjå Bach. Etter ei kvartsektforholdning som vert oppløyst til A7 går variasjonen over i neste.

Hittil den mest virtuose variasjonen (eks. 15) er tynnare i tekstur igjen, og for første gong brukar Bach trettitodelsnotar. Hjå Busoni står det staccatissimo, og uttrykket vert veldig artikulert. Siste slaget i kvar takt leier fram til første slaget i neste gjennom bassen, og igjen så ser vi at det er todelt; desse to slaga markerar igjen den harmoniske utviklinga. Mellom desse to basstonane har Bach skrive inn ein trettitodelsnedgang som byrjar og sluttar på tersen til

basstonen. Dette gir eit voldsamt sug fram mot neste takt. Det er igjen sekvensar over d-moll, C-dur, B-dur og A7 og som vi også kan sjå frå dei tidlegare eksempla er det den siste takta med A7 som er litt forskjellig frå dei tre andre og som utviklar seg vidare til neste del av variasjonen, eller til neste variasjon.

Eks. 15: Busoni, t. 65-68

The image shows a musical score for two systems. The first system is marked 'non affrettare! nicht eilen! VAR 8' and 'staccatissimo' in the treble clef, and 'sempre' in the bass clef. The second system continues the piece. Annotations include blue ovals around the treble clef staves and red ovals around the bass clef staves. The bass clef staves have 'ten.' markings. The score is in D minor and 3/4 time.

Vi ser her at akkordprogresjonen er tydeleg ei eiga stemme i bassen, vist i raudt.

Trettitodelane i blått gir eit kraftig sug fram mot neste takt og akkordbyttet. I tillegg ser vi at dei tre første taktane er sekvensar, medan den siste takta utviklar variasjonen vidare.

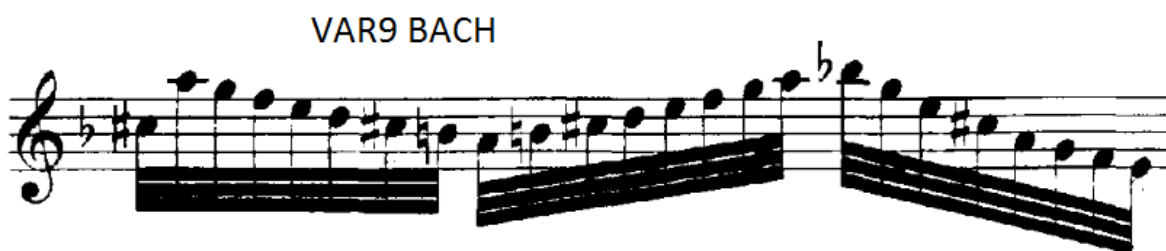
Eks. 16: Busoni, t. 69-72

The image shows a musical score for two systems. The first system is marked 'VARRR' and features a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. The second system continues the piece. The score is in D minor and 3/4 time. Annotations include blue ovals around the treble clef staves and red ovals around the bass clef staves. The bass clef staves have 'f marcatis.' and 'ten.' markings.

Dei siste fire taktene i variasjonen som vi ser her i eks. 16, bruker same ide som dei første fire. Men der melodien gjekk nedover dei fire første taktene, går den her oppover. Men framleis er det ein nedgåande sekvens, med d-moll, C-dur, B-dur og A7 som akkordprogresjon. Framleis markerer det siste og det første slaget i kvar takt denne progresjonen. Og framleis er det sekvensar i dei første tre taktene, medan den siste takta leier inn i neste variasjon. Samanlikna med Bach så er Busoni sin versjon nesten heilt lik i teksturen i dei første fire taktene, men i fjerde takt har Busoni lagt til basstonar som ikkje er der i Bach sin versjon. I tillegg så har Busoni skreve inn artikulasjon, og betegnelsen *staccatissimo*. Dei siste fire taktene har Busoni dobla, med løp både i høgre og venstre hand. Dette gjer at der vert ei oppbygging gjennom variasjonen hjå Busoni, som ikkje er der i like stor grad hjå Bach. Då Bach skreiv for fiolin brukte han register for å få ei oppbygging, men i pianoet er dette mykje lettare; moglegheitene for register og tekstur er nesten endelause der, og det har Busoni utnytta.

Neste variasjon (eks. 17 og 18) er, som alle variasjonane, eit resultat av den førre, og denne variasjonen er eit klimaks skapt av dei tidlegare variasjonane. Igjen er den delt i to: raske virtuose løp som leier fram mot fire tematiske tonar som viser akkordforløpet. Igjen er det tre sekvensar, der den siste ikkje ender med tematonar, med i eit lengre løp som går heilt ned til tonika, d-moll. Hjå Bach er dette skreve ut i trettitodelsnotar, hjå Busoni er det delvis skreve med stikknotar, og indikerer ei litt friare rytme, gjerne så hurtig som mogleg. Busoni har også dobla i venstrehand, i oktav i starten av takta, deretter i sekstavstand. Dette gjeld i alle sekvensane. Den friare rytmen hjå Busoni gjer at han har tatt seg friheit til å forlenge den siste løpet til å gå endå ein oktav lengre opp, øvste B, og heilt ned til nedste D i bassen. Samanliknar vi Bach og Busoni sin versjon (eks. 17 og 18), ser vi at Busoni har lagt til ei ekstra takt:

Eks. 17: Bach, t. 76



Eks. 18: Busoni, t. 76-77

The image shows a musical score for a piano variation. It consists of two staves, treble and bass clef. The right hand part features a melodic line with a fermata over measures 76 and 77. The left hand part features a descending chromatic scale. The tempo is marked 'cresc. possibile'. The title 'VAR9 BUSONI' is written above the staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Vi ser også at Busoni vil ha det så sterkt som mogleg. Denne voldsame oppbygginga og det ville, virtuose løpet nedover frå toppen av pianoet og til botn, i begge hender, gjer at det verkar enno meir dramatisk enn hjå Bach. Effekten blir at den påfølgande variasjonen, med eit tranquillo preg, er enno meir kontrasterande.

I den neste variasjonen har Busoni lagt til fire takter (eks. 20) samanlikna med Bach sin versjon (eks. 19). Dei første åtte taktene er like tematisk hjå Bach og Busoni, men Busoni har brukt dei siste fire taktene frå Bach sin variasjon og lagt dette temaet i venstrehand i fire nye takter. Resultatet vert då at dei første fire taktene i Busoni sin versjon kjenst mest som ein overgang, medan variasjonen består av dei siste fire taktene frå Bach: Først fire takter med denne melodien i høgre hand, deretter med melodien i venstre.

Øvst: Eks. 19: Bach, t. 78-85 Nedst: Eks. 20: Busoni, t.78-81



Eks. 21: Busoni, t. 82-89

I eks. 21 ser vi altså at Busoni gir tydeleg teikn om at ein ny variasjon byrjar i det som vert femtetakta av Bach sin versjon. Dette har han markert *Sostenuto*, som ein ny del, medan dei første fire taktene ikkje har fått ei ny beteikning. Vi ser også at det tematiske der det står *Sostenuto* hjå Busoni stemmer overens med det tematiske i femtetakta hjå Bach, til tross for at Bach har meint dette som ein fortsettelse av dei første fire taktene. At han har meint det er ganske openbart når ein ser på kva som skjer etter desse åtte taktene hjå Bach: eit plutsleg

Sostenuto
a tempo dolente

molto p

p sempre

poco

pp

poco

più

fest non legato

più cresc.

utbrot med trettitodelar, som har ein heilt annan karakter – openbart ein ny variasjon. Og denne variasjonen kjem hjå Busoni som nemnt etter tolv takter, i staden for åtte. Karakteren er meir flytande og mystisk, med mange forstørra og forminska intervall. Dei første fire taktene har same akkordprogresjon som før, men dei neste fire (eller åtte) taktene består berre av nedgåande forminska akkordar, sjølv om desse også har same basstone som før. Busoni markerer også desse, i bassen, på siste og dei to første åttedelane i kvar takt. I tillegg har Busoni lagt til brotne forminska akkordar i venstrehand, som går oppover, altså i motbevegelse mot høgrehanda og melodien. I dei siste fire taktene hjå Busoni, har han snudd det på hovudet; venstrehand har Bach sin melodi med nedgåande brotne forminska akkordar, medan høgre handa har oppadgåande. No er det også i høgrehanda at akkordskifta vert markert. For enkelheitsskuld har eg vald å markere taktene hjå Bach og Busoni med like takttal også vidare, sjølv om Busoni no har lagt til fem fleire takter i forhold til originalen.

Neste variasjon (eks. 22) er meir virtuos igjen, og ei lang, lang oppbygging startar. Trinnvise løp basert på tetrakordar som går opp og ned, med eit rytmisk motiv som igjen understreker akkordskifta. Hjå Bach er det vist gjennom topptonen av tetrakordane, hjå Busoni både dette og i bassen, tydelegast i bassen. Bach har ei gradvis utvikling i intensitet frå førre variasjon og gjennom dei neste, medan Busoni har eit plutselig skift, og har skreve inn *con fuoco animato*.

Eks. 22: Busoni, t. 90-91

Bach sin overgang er meir glidande både i dynamikk og tempo, og den aukande spenninga merkar vi gjennom melodikken og register. Pianistar derimot endrar som regel tempo der denne variasjonen byrjar, og har eit nytt uttrykk med ein gong, som instruert av Busoni. Variasjonen hjå Bach vert aldri særleg dramatisk, men ein merkar ei uro som peikar fram mot eit større klimaks. Hjå Busoni er det meir romantisk, italiensk virtuositet og han har ein

crescendo gjennom variasjonen som endar med fortissimo og dobling i venstre hand og ein non dim. før neste variasjon byrjar i subito piano. Ein heilt annan effekt enn hjå Bach, der han roer ned mot neste variasjon i piano.

I dei neste fire variasjonane (eks. 23-27) bruker Bach arpeggio gjennomgåande som ei oppbygging og ein effekt. Desse fire variasjonane er etter mi meining, saman med opninga, det som fungerer dårlegast på piano. Ein mykje brukt og effektiv fiolinteknikk som vert prøvd å tilpassa til eit piano, utan heilt å nå opp til fiolinversjonen. Det fungerer på piano, men er ikkje veldig pianistisk, høyrer lett meir strevsamt ut enn på fiolin. Dette er også ein av dei delane der Busoni sin versjon skil seg minst frå Bach sin versjon teksturmessig. Det er i stor grad eit piano som prøver å spele notar skreve for fiolin, utan å klare å utnytte styrkene til pianoet. Skilnaden i notasjon viser også tydeleg at dette er noko som er meir vanleg og mindre problematisk på fiolin:

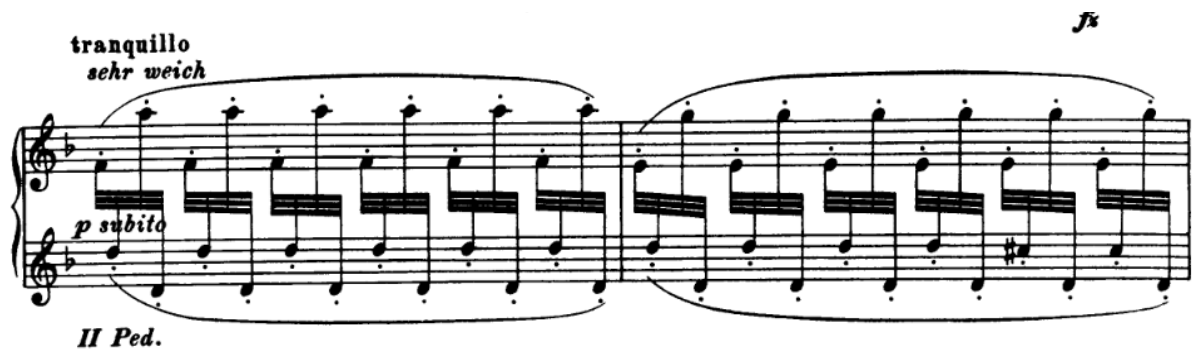
Eks. 23: Bach, t. 94-100



The image shows a musical score for measures 94-100 of a piece by Bach. The notation is on a single staff in treble clef. It features a series of arpeggiated chords, with the word "arpeggio" written below the staff. The notes are arranged in a way that suggests a continuous, flowing texture, typical of the original violin version.

Slik går det gjennom dei neste 32 taktene. Notasjonen for piano derimot, ser slik ut:

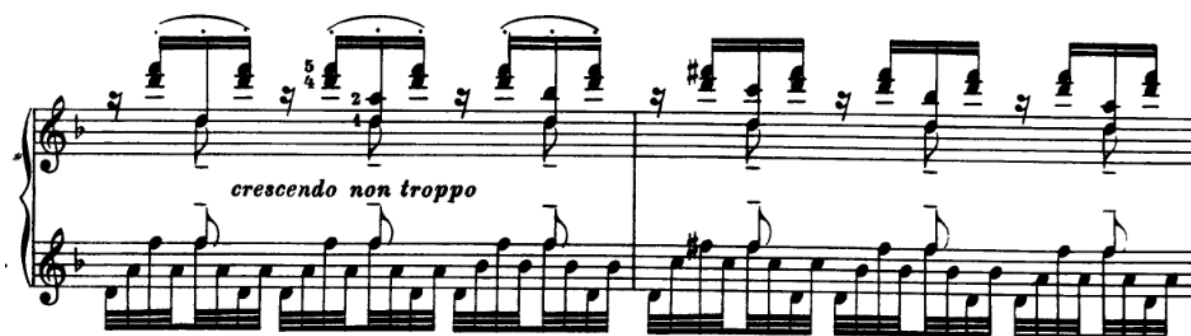
Eks. 24: Busoni, t. 94-95



The image shows a musical score for measures 94-95 of a piece by Busoni. The notation is on two staves in treble and bass clefs. It features a series of chords, with the word "tranquillo" and "sehr weich" written above the staff. The word "p subito" is written below the staff. The notation is more static and chordal than the original, reflecting the piano's limitations. A "II Ped." marking is visible at the bottom.

Og litt seinare ser den slik ut:

Eks. 25: Busoni, t. 106-107



The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and contains several chords, each with a slur above it. The lower staff is in bass clef and contains a continuous arpeggiated line. The instruction "crescendo non troppo" is written between the two staves.

Dette er rett og slett ein type effekt som ikkje eignar seg så bra på piano, og pianistar vil slite med å få det til å høyrer jamt og egalt ut, og det blir fort omstendeleg. Det høyrer også ganske spinkelt ut i piano, ein forventar å høyre meir substans i akkordane, men i store deler av denne delen er det berre øvste halvdel av pianoet som er brukt. I fiolin derimot, er det faktisk oppimot så tjukt som er mogleg på dette partiet, og effekten blir dermed motsett. I siste variasjon av denne delen (eks. 26) så bruker Busoni meir bass, og her har han lagt melodien i bassen, med ein meir effektiv bruk av arpeggio i høgrehanda. Det er meir pianistisk og høyrer i mi meining mykje betre ut.

Eks. 26: Busoni, t. 118-119



The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with fingerings (2 5 1, 1 5 2) and accents. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with accents and the instruction "ten.". The instruction "poco a poco allargando il tempo" is written above the upper staff, and "marcato mit Bedeutung" is written below the lower staff.

Siste halvdel av denne variasjonen (eks. 27) er enno tjukkare skreve, med kraftige meloditonar, oppnådd gjennom å bruke heile registeret av pianoet og ein arpeggio mellom desse meloditonane i begge hender. Han noterte dette på tre system:

Eks. 27: Busoni, t. 122-123

VAR 15B

ff *m.d.Λ*

m.g. *più allargando*

ff

Detailed description: This musical score for 'VAR 15B' is written for piano. It features a complex texture with multiple staves. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and moving lines. Dynamics range from fortissimo (ff) to mezzo-forte (m.g.). A tempo change to 'più allargando' is indicated in the lower part of the score.

Etter den mektige og tjukke variasjonen, som vart strekt mot slutten, kjem ein ny variasjon i tempo (eks. 28), mykje lettare og tynnare i tekstur. Igjen er det todelt: ein raskt melodi som består av trettitodelsnotar, og tydelege tematonar (eller -akkordar hjå Busoni) på siste og første sekstendel av kvar takt. Dette framhevar igjen det harmoniske forløpet, og vi er igjen tilbake til d-moll, C-dur, B-dur og A7.

Eks. 28: Busoni, t. 126-127

VAR 16 *tempo animato*

fz *ten.*

poco f

f *f* *poco f*

Detailed description: This musical score for 'VAR 16' is marked 'tempo animato'. It features a fast, rhythmic melody in the upper staff with slurs and accents. The lower staff provides a steady accompaniment. Dynamics include fortissimo (fz), fortissimo (f), and poco fortissimo (poco f). The score includes fingerings (3, 4, 3, 4, 5) and a tempo change to 'tempo animato'.

Denne raske halvdelen av variasjonen går frå A7 tilbake til d-moll, og her kjem hovudtemaet frå opninga tilbake, for første gong (eks. 29). Som nemnt tidlegare er Chaconnen tredelt, og dette hovudtemaet som kjem tilbake binder saman den første delen, og ender den med eit klimaks som dør hen, og eit nytt tema kjem, i dur (eks. 30).

Eks. 29: Busoni, t. 128-133

17
VAR 16B

Som vi ser her i eks. 29, bruker Busoni større akkordar i opninga. For å få til dette bryter han bassakkordane. Dette oppnår samtidig at ein bruker lengre tid på å spele kvar akkord, og det vert difor ikkje like stillestående som i opninga. Dette gjer at denne avslutninga av den første delen i mi meining fungerer betre enn opninga. I fiolin er akkordane skreve ut på same måte som i byrjinga. Tonika, som er bindepunktet mellom den første delen og neste del, er utan ters, for å markere skiftet frå moll til dur.

Midtdelen, som går i dur, byrjar med ein koral (eks. 30). Ein var og vakker melodi får selskap av ei motstemme hjå Bach; som oftast, men ikkje alltid, grunntonen i akkorden. Hos Busoni er det ein firestemmig koral. Akkordprogresjonen er D, A, f#-moll, h-moll, e-moll, A64-54-53, D. Kontrasten er stor frå det store klimakset i førre variasjon, til den vare koralen i piano. Dette er kanskje det mest songbare partiet i heile Chaconnen, og Busoni har brukt uttrykk som *molto espressivo* og *molto legato*. Etter åtte takter så utviklar koralen seg. Framleis same akkordar, men den går oppover i register og større akkordar både hjå Bach og Busoni. Det bygg seg opp mot eit vakkert og majestetisk høgdepunkt mot slutten av variasjonen, utan å verte for voldsamt, utan å miste det enkle preget som vart innført i byrjinga av koralen.

Eks. 30: Busoni, t. 144-148

Vi ser her at Busoni har fleire uavhengige stemmer samtidig, og desse har både ein melodisk og kontrapunktisk effekt. Den trinnvise melodien passar perfekt saman med melodien, og understreker viktige ting harmonisk, til G# som leder til A, der G# er ledetone i E7 og vert oppløyst til A: grunntonen i tonika.

Tempoet hjå Busoni går litt opp i neste variasjon (eks. 31), men utan å miste den grandiose karakteren og utan å verte virtuos. Vi har den same akkordprogresjonen som i koralen, og den kjem fram gjennom tetrakordar, brotne akkordar og akkordane på siste og første åttedel som vist under:

Eks. 31: Busoni, t. 154-155

Som vi ser, først i eit lyst register, deretter i dobling i bassen. Bach har vist harmonikken tydeleg gjennom å bruke treklantar på tilsvarande slag som her er markert i gult. Dei siste åtte taktene av denne variasjonen går også over dei same akkordane. Bach bruker framleis tetrakordar og brotne akkordar som understrekar harmonikken, men denne gongen utan avbrot av akkordar, den berre går og går heilt fram til neste variasjon (og faktisk vidare også). Busoni

har tatt temaet frå koralen og lagt det som grunnlag i venstrehand, med melodien til Bach i høgrehand. Resultatet er utruleg velklingande. Dette er også ein variasjon som dei fleste pianistar meiner kling best om ein let den lette og bevegelege melodien ligge litt i bakgrunnen, og at ein bringer godt fram temaet i bassen. Men igjen kan det vere lurt å ha i bakhovudet at det var melodien i høgrehanda Bach skreiv, og som fiolinistar spelar, utan noko meir tematisk under.

Denne variasjonen glir lett over i den neste (eks. 32), og med det har ei stor oppbygging byrja, mot klimakset i den andre delen, kanskje det største i heile Chaconnen. Teksturmessig og dynamisk vert det tatt heilt ned i byrjinga av denne variasjonen. Tonen A ligg som eit orgelpunkt gjennom heile første delen av denne variasjonen. Teksturen blir tjukkare og tjukkare, med berre ein tone om gangen i starten, så oktavdobling, deretter kvint og sekstdoblingar, i tillegg til oktavane. Dei siste fire taktene av variasjonen går orgelpunktet bort, og vert erstatta av grunntonane i akkordane. Fulle treklanger i begge hender, i ein crescendo mot fortissimo gjer at variasjonen bygg seg raskt opp. Her ser vi teksturen i byrjinga av variasjonen:

Eks. 32: Busoni, t. 166-168

14 Le seguenti 16 battute poco a poco sempre più cresc. ed animando il tempo start av VAR19
Die folgenden 16 Takte nach und nach immer stärker und belebter

poco marc.
sempre stacc.
ped. ogni battuta. poco marc. Ped. su jedem Takt.
ten.

Og her er teksturen mot slutten av variasjonen:

Eks. 33: Busoni, t. 178-180



Denne variasjonen er ikkje så ulik hjå Bach og Busoni, teksturen er tjukkare hjå Busoni, men Bach bruker også mykje akkordar mot slutten av variasjonen, der det vert strekt mest og det når klimakset av variasjonen.

Neste variasjon (eks. 34) har ein link til første temaet: Meloditonane kjem på same slag som i opninga. I tillegg til dette temaet har Bach skreve ein trinnvis melodi, beståande av tetrakordar igjen. Denne melodien leier frå ein av tematonane til den neste. Busoni bruker i tillegg ein trinnvis melodi i bassen, i sekstendelar. Dynamisk held denne variasjonen fram der den førre slapp; i fortissimo, og oppbygginga mot det store klimakset held fram. I siste halvdel legg Busoni melodien til Bach i venstrehand, medan høgrehand held fram med akkordane frå dei første fire taktene, samstundes som sekstendelsbevegelsen også har kome inn i høgrehand. Dei siste fire taktene er det temaet frå koralen som kjem tilbake, men i forte i staden for piano.

Eks. 34: Busoni, t. 184-187

The image shows the beginning of Variation 20. It starts with a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand plays a complex accompaniment of chords and moving lines. The score is in G major and 3/4 time. The page number 15 is visible in the top right corner.

Variasjonen ender med ein trille i bassen, og verket held fram med akkordar i høgrehand, framleis med den same linken til opninga: akkordane er på same taktslag. Akkordskifta er like rolege som i opninga også, men med sekstendelstriolar i bassen (eks. 35):

Eks. 35: Busoni, t. 191-193



Vi ser her at bassen er kromatisk, og skapar dissonansar til akkordane i høgrehanda. Dette partiet vert strekt veldig, og det gir ei intens oppbygging. Akkordane, ofte med tette intervall, saman med bassen gir eit voldsamt sug mot dei siste fire taktene i denne variasjonen. Desse taktene har tjukke akkordar, med septimar, både store og små (eks. 36). I siste takt av eksempelet, ser vi at G# og A i venstre hand og E, D og C# i høgre skapar dissonansar som vert løyst opp mot dei siste fire taktene av variasjonen:

Eks. 36: Busoni, t. 194-198



Dissonansane vert oppløyst og går til tonika. Tersen, F# er toppen av akkorden, og denne går gradvis ned mot D, der neste variasjon byrjar. Bassen går trinnvis frå D til C, som er septimen, vidare til tersen i G-dur, altså H, via leietonen i A7, altså C# og tilbake til tonika; D. Men i toppen av akkorden har vi E, og vi er ikkje i enden av variasjonen enno. Denne D-duren går tilbake til A7, eller rettare sagt, til ei kvartforholdning, som etter at bassen går opp til G, altså septimen, vert oppløyst og vi går tilbake til tonika. Bassen går trinnvis ned frå G, og ender på F# på første slaget, men held fram trinnvis nedover i åttedelar, og endar dermed på D på andre slaget, som i hovudtemaet er det slaget der akkordskifta kjem.

Neste variasjon (eks. 37) markerer toppen av oppbygginga, med akkordar som går trinnvis oppover i register; frå F# som toptone og opp til D, før melodien snur og går

nedover igjen. Store akkordar; treklangar hjå Bach og tre- eller fireklangar i begge hender hjå Busoni, samt den lange oppbygginga gjer at dette klimakset vert svært mektig. Bassen går også trinnvis oppover, og har tersavstand til melodien (pluss ein oktav hjå Bach, og fleire oktavar hjå Busoni).

Eks. 37: Busoni, t. 198-201

Busoni har også ein sekstendelsmelodi, som driv akkordane vidare til neste, og det er dermed mogleg å auke i intensitet gjennom akkordane. Bach har ikkje brukt dette, og treng det heller ikkje. Det er vanleg hjå fiolinistar å gå på i intensitet gjennom akkordane. Akkordane går frå D-dur, e-moll, tilbake til D-dur, no med F# i bass og A på toppen, vidare til G-dur, så ein bidominant, E7, med G# i bass som leier til A54, A7 og tilbake til tonika. Vi ser med andre ord at både bassen og melodien går trinnvis.

Eks. 38: Busoni, t. 202-204

Her ser vi høgdepunktet av denne dur-delen av Chaconnen, og kanskje av heile verket. Etter høgdepunktet på D, går melodien trinnvis ned igjen mot slutten av variasjonen. Her har Busoni dubla bassen i venstrehande, som er brotne akkordar, og som leier fram mot neste akkord.

Siste variasjon av denne dur-delen av Chaconne (eks. 39) er framleis intens, som eit slags mektig etterspel etter klimakset. Bassen går frå D til C#, vidare til H, A og ned til G. Der snur den og går via G# til A og tilbake til tonika, D. Akkordane er tjukke; hjå Bach er det fireklangar, medan Busoni hoppar opp og ned i oktavane. Melodien, altså topptonen av

akkordane går også trinnvis, og er til dels kontrapunktisk mot bassen. Bach har skreive inn arpeggio i sin versjon, og her løyser Busoni det etter mi meining betre enn i variasjonane 12-15. Her bruker han begge hendene og tre oktavar. Dette gjer at det oppfattast tjukt og mektig, sidan bassen, midtregisteret og toppen er med. Det tematiske i denne variasjonen består som sagt av den trinnvise bassen og topptonane i akkordane, samt trinnvis bevegelse i ein av dei fire akkordtonane som Bach originalt skreiv. Bach bruker også gjennomgangstonar frå ein akkord til neste der bruken av dette oppnår ein trinnvis melodi:

Eks. 39: Bach, t. 209-213



Ein trille i forte i dominanten leier tilbake til tonika, og dette markerer overgangen frå dur-delen og tilbake til moll, og siste av dei tre delane av Chaconne. Denne akkorden i tonika er igjen utan ters, for å markere overgangen frå dur til moll, og for å gjere denne meir flytande.

Den relativt korte tredjedelen i moll byrjar med ein roleg variasjon (eks. 40); ein plutselig overgang frå det kraftige og mektige til ein inderleg og stille melodi i ein tynn tekstur. Siste og første åttedel i kvar takt viser det harmoniske forløpet, men resten er berre ein enkel melodi, både hjå Bach og Busoni. Dette er først ein nedgåande melodi som vert sekvensert tre gongar, deretter ein oppadgåande melodi som også vert sekvensert tre gongar, før siste takta med A7 leier inn i neste variasjon. Første melodi med sekvensar:

Eks. 40: Busoni, t. 214-217

largamente Più sostenuto **VAR 24**
Ruhiger

Og den oppadgåande versjonen med sekvensar:

Eks. 41: Busoni, t. 218-221

VAR 24B

più espress. poco cresc.

dim.

Bassgangen er D, C, B og A. Teksturen her er nesten heilt lik hjå Bach og Busoni, med dei nemnte akkordane på siste og første åttedel, og den enkle melodien, utan dobling på nokon måte hjå Busoni.

Neste variasjon (eks. 42 og 43) er bygd opp på liknande måte: ein enkel melodi ramma inn av bassen på siste og første firedel av takta, denne gongen går bassen trinnvis oppover, ikkje nedover. Desse to melodiane finn vi både hjå Bach og Busoni og teksturen er igjen svært lik. Det er igjen sekvensar som går trinnvis oppover, frå d-moll til A-dur.

Eks. 42: Busoni, t. 222-225

una corda
dolciss.

VAR 25

ten.

p

Dei neste fire taktene er også sekvensar som denne gongen går trinnvis nedover, men denne gongen utan den andre stemma i bassen:

Eks. 43: Busoni, t. 226-229

equalmente

5 2

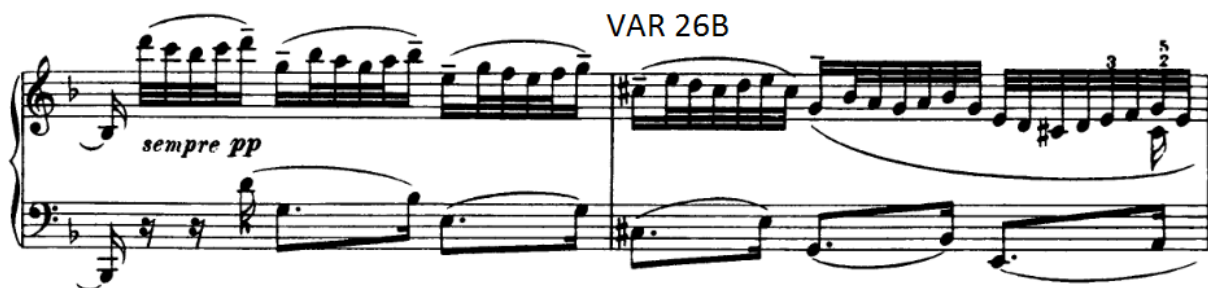
Igjen er teksturen heilt lik hjå Bach og Busoni. Etter den voldsame oppbygginga i dur-delen, passar dette enkle uttrykket svært godt, og desse variasjonane er eit slags kvilepunkt mellom to voldsame klimaks.

Dei første to taktene i neste variasjon (eks. 44) består av ein oppadgåande melodi, beståande av to tetrakordar, samt ein slags kommentar i eit lågare register, som igjen markerer det harmoniske. Busoni har dubla melodien til Bach; den kjem i både venstre- og høgrehanda:
Eks. 44: Busoni, t. 230-231



Dei neste to taktene (eks. 45) består av nedgåande melodisnuttar frå eit lyst register, og ned til midtregisteret; ei rekke av sekvensar. Desse sekvensane markerer også det harmoniske forløpet.

Eks. 45: Busoni, t. 232-233



Neste variasjon byrjar i pianissimo (eks. 46), og Busoni har til og med skreve inn una corda. Ein melodi går trinnvis rundt ein slags ostinat-tone, A, der annakvar tone er meloditone, og annakvar tone er ostinat-tonen A. Melodien går også innom den same A, men ostinatet er uforsonleg og då får vi tre A på rad, der den midterste er meloditone og resten ostinat. Både hjå Bach og Busoni er dette vist i notasjonen gjennom notehalsar som går ulik vei. Busoni har også dubla siste og første meloditone i kvar takt, og lagt akkordar i bassen.

Eks. 46: Busoni, t. 234-236

VAR 27

languido

m.s.

p

flebile

pp

II Ped.

Desse tre taktene her er byrjinga på ei oppbygging fram mot det siste klimakset. Den fjerde takta er lik, men så byrjar det å utvikle seg:

Eks. 47: Busoni, t. 237-239

VAR 27B

ossia:

simile

dolciss.

Desse taktene er hjå Bach like som dei første fire, berre at melodien rundt ostinatet byrjar å gå kromatisk, og vert dermed litt skarpere. Men teksturen er den same og ostinat-tonen A er den same. Men vi ser her at Busoni har skreve inn ein ossia-variant, basert på det same materialet, men utført litt ulikt den andre varianten han har skreve. I motsetning til hjå Bach, skil begge desse to versjonane seg litt frå dei første fire taktene; i den vanlege versjonen har Busoni dubla ostinatet, samt lagt til bassbevegelse gjennom heile takta, ikkje berre i slutten og starten. I ossia-varianten har Busoni lagt til ters eller heile akkordar til den kromatiske melodien, og ostinat-tonen har også vorte oktavert. I tillegg bruker han to ostinat-tonar per meloditone, og det vert dermed ein triol som vi ser i eksempel 47. Dette er ei form for oppbygging som han bruker i ossiaen; først sekstendelar, deretter sekstendelstriolar, og som vi ser i eksempel 48 går dette over i trettitodelar, etterkvart som det vert meir intenst:

Eks. 48: Busoni, t. 242-245

The image shows a musical score for a piece, likely a Chaconne. It consists of two systems of music. The first system is marked 'ossia: marc.' and 'più cresc.', indicating a tempo change and a crescendo. The second system is labeled 'VAR 27C' and includes the marking 'allarg' (rallentando) and 'ff e ritenuto' (fortissimo and ritenuto). The score is written for piano and features complex rhythmic patterns and dynamics.

I disse siste fire taktene før neste variasjon går Bach over til å bruke ein topptone i tillegg til meloditonen, framleis med ostinat-tonen mellom desse:

Eks. 49: Bach, t. 242-244

The image shows a single line of musical notation labeled 'VAR 27D'. It is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together, creating a rhythmic pattern.

Som vi ser i eksempel 48 så går Busoni over til trettitodelar i ossiaen. Venstrehanden har melodien til Bach, høgrehanden det oktaverte ostinatet. Dei siste par taktene legg Busoni til endå ein tone både i høgre- og venstrehand.

Heilt mot slutten eksploderer det i virtuositet, før temaet kjem igjen ein siste gong, tjukkare og breiare enn nokon gong. Dette opningstemaet konkluderer også Chaconnen, og binder den med det saman som ei heilheit.

Refleksjonar

Gjennom dette arbeidet med Chaconne har eg fått sett meg inn i stoffet på ein ny måte. Eg har gått djupare inn i analysen enn under øving, og samanlikninga med Bach sin versjon har gjort at eg har fått eit nytt perspektiv på ting. Eg føler difor at eg har fått ei djupare forståing av musikken, men kanskje like viktig er det at eg har fått fornya inspirasjon til å arbeide med denne musikken.

Når ein sit på øverrommet og repeterer, og kanskje ikkje har så mykje inspirasjon som ein gjerne kunne hatt, så er det lett å setje seg fast i eit spor. Eg føler at denne oppgåva har

hjelpt meg med å ta eit steg tilbake, og gitt meg eit nytt perspektiv og nye innfallsvinklar. Under dette arbeidet har eg gått gjennom Chaconne frå start til slutt, og sett grundigare på samanhengane mellom variasjonane, oppbygginga av verket som ei heilheit og dette kjem definitivt til å påverke min interpretasjon av verket. Å gå gjennom notematerialet både frå Busoni og Bach, og å høyre på innspelningar av ulike fiolin- og pianoversjonar av verket, har gjort at eg har sett generelle skilnadar mellom piano- og fiolinversjonen. Eg føler generelt at Busoni sin versjon er meir virtuos, og dei fleste variasjonane som kan seiast å ha ein virtuos karakter vert oftast framført enno meir virtuost og hurtig hjå pianistar.

Ein del variasjonar kjem eg nok til å framføre annleis etter dette arbeidet, og eg føler at det er lettare å takle dei variasjonane som tidlegare kunne verke litt upianistiske. Eg føler også at eg har ei betre oversikt over heile verket, og at eg difor har eit betre utgangspunkt til å skape ein naturleg heilheit. Kanskje det mest krevjande med heile verket er å få til dei ulike høgdepunkta, og at oppbygging mot desse vert naturleg. Difor vil eg også ha i bakhovudet korleis oppbygginga er i Bach sin versjon, til dømes at han går meir gradvis opp og ned i intensitet, medan Busoni kan forandre karakter frå ein variasjon til neste hurtigare. Det kan likevel vere lurt å ha i bakhovudet den større oppbygginga, som går over fleire variasjonar, og sjå indre dynamikk i denne samanhengen.

Litteraturliste

Menuhin, Y. (1997) *Unfinished Journey*, New York, Fromm International.

Weingarten, G. (2007) Pearls Before Breakfast. *Washington Post Magazine*, 8. april 2007
[Internett] Tilgjengeleg frå: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721.html>> [Lest 23. april 2014].

Litzman, B. (1979) *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853-1896*. New York, Hyperion Press

Silbiger, A. (2001) Chaconne. I: *Oxford Music Online*. Oxford, Oxford University Press.

Tilgjengeleg frå: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05354?q=chaconne&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> [Lest 25. april 2014].

Couling, D. (2004) *Ferruccio Busoni: A Musical Ishmael*. Lanham, Scarecrow Press.

Kregor, J. (2007) *Franz Liszt and the Vocabularies of Transcription, 1833-1865*. Akademisk avhandling, Harvard University.

Schenker, H. (2000) *The Art of Performance*. Oxford, Oxford University Press.

Busoni, F. (1911) *Sketch of a New Aesthetic of Music*. New York, G. Schirmer

Knyt, E. (2010) *Ferruccio Busoni and the ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities*. Akademisk avhandling, Stanford University.