



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Siri Leonardz

DEN GALANTA FUGAN

—

Uttryck och stil i WILHELM FRIEDEMANN BACHS åtta fugor
för klaverinstrument

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik, inriktning orgel med
relaterade klaverinstrument.

Vårterminen 2015

Degree Project, 30 higher education credits
Master of Fine Arts in Music, Organ and related keyboard instruments
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2015

Author: Siri Leonardz

Title: Den galanta fugan. Uttryck och stil i Wilhelm Friedemann Bachs åtta fugor för klaverinstrument

Title in English: The Galant Fugue. Expression and Style in W. F. Bach's eight Keyboard Fugues

Supervisor: Joel Speerstra

Examiner: Maria Bania

Key words:

18th century organ music, performance practice, historical keyboard instruments, keyboard fugue, the galant style, Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Wilhelm Friedemann Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz, Friedrich Wilhelm Marpurg.

ABSTRACT

This research project deals with the galant aspects of Wilhelm Friedemann Bach's eight keyboard fugues (Fk 31) from a performer's perspective. The galant style is said to be a reaction against the learned style and music based on counterpoint – such as fugues. My research idea was to investigate the eight keyboard fugues from a galant point of view, and to perform them focusing on style, character and expression. Their stylistic qualities were investigated through questions like: What galant elements are found in W. F. Bach's eight keyboard fugues (Fk 31), is it even possible for a fugue also to be galant, what does a galant expression at the organ sound like, and what did 18th century musicians mean by the word galant? In a literature based study on the word galant (chapter 2) some of the most important 18th century sources on style and expressivity are quoted and commented on. This study ends with conclusions and a list of style characteristics. In chapter 3, these are applied on the case W. F. Bach and his eight fugues (Fk 31). Notes from the learning process are included and the result is presented in a recorded organ performance of each fugue. Lastly, comments on the project altogether and on the nature of the subject are made.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

KAPITEL 1

Inledning

Bakgrund	1
Syftesformulering och forskningsfrågor	1
Begrepp	1
Metod och material	2
Avgränsningar	3
Forskningsläge	3
Teoretisk ingång	3

KAPITEL 2

Landskap

Galant stil för Carl Philipp Emanuel Bach	5
Begreppet galant hos Johann Joachim Quantz	8
Den galanta fugan – finns den?	11
Övergripande om galant stil, några reflektioner och stildrag	14

KAPITEL 3

Gestaltning

Wilhelm Friedemann Bach – en galant organist	18
Åtta galanta fugor, Fk 31	21
Min interpretation – anteckningar från instuderingsarbetet	22
Audio 1. Fuga i C-dur	23
Audio 2. Fuga i c-moll	24
Audio 3. Fuga i D-dur	24
Audio 4. Fuga i d-moll	25
Audio 5. Fuga i Ess-dur	27
Audio 6. Fuga i e-moll	27
Audio 7. Fuga i B-dur	28
Audio 8. Fuga i f-moll	29

<i>Slutkommentar</i>	32
----------------------	----

KÄLLOR	34
--------	----

KAPITEL I

Inledning

Bakgrund

Det sena 1700-talet med *den galanta stilen* är den tid där Wilhelm Friedemann Bachs åtta fugor för klaverinstrument (Fk 31) kan placeras in musikhistoriskt. Men galant är inte bara en tidsepok utan också en särskild stil inom denna period och den ställs inte sällan emot *den lärda stilen*, som innefattar t ex fugor och kontrapunkt. Här finns alltså en motsättning. Kan samma kompositör behärska både galant och lärd stil, och kan de två stilarna samexistera inom ett och samma verk? Kan man över huvud taget tala om något sådant som en galant fuga?

Mitt arbetssätt för detta examensarbete har varit att ta mig an W F Bachs åtta fugor för klaverinstrument (Fk 31) ur en "galant synvinkel" och med fokus på stil, karaktär och känslouttryck. Att ta fasta på dessa aspekter och ge dem utrymme i min interpretation hoppas jag kan förändra mitt spelsätt och det klingande resultatet, men kanske ännu mer ge mig ett nytt sätt att betrakta den här musiken – att verkligen uppskatta det avsiktliga faktum att tonerna måste fyllas med känslomässigt innehåll för att betyda något och att verket inte kan separeras från sitt framförande.

Syftesformulering och forskningsfrågor

Arbetet undersöker Wilhelm Friedemann Bachs åtta fugor för klaverinstrument (Fk 31) med avseende på begreppet galant stil.

Jag arbetar utifrån följande frågeställningar:

- ❖ Hur är W F Bachs fugor galanta, vad gör dem galanta och vilka galanta stilelement kan jag hitta i dem?
- ❖ Vad säger några av 1700-talets källor om den samtida stilen och hur omnämndes och beskrevs galant stil då?
- ❖ Hur kan jag använda mig av dessa källor i min interpretation av fugorna på orgel, men även på andra klaverinstrument?
- ❖ Hur tar dessa fugorna sig uttryck på orgel? Finns det ett galant uttryckssätt på just orgel och hur skulle det kunna låta?
- ❖ En fuga är i strikt, lärd stil i sig och kan sålunda inte på samma gång vara galant. Eller?

Projektet handlar i huvudsak om stil och om att renodla och vässa de uttryck som tidens källor erbjuder. För det behöver jag bilda mig min egen uppfattning om den galanta stilen och pröva hur det påverkar mitt konstnärliga utövande av musik från den epoken.

Begrepp

Jag har föresatt mig att angripa mitt material utifrån begreppen galant och galant stil. För att hitta dit har jag kommit att beröra några stilistiskt närliggande begrepp som *Empfindsamkeit* och *Sturm und Drang*. Eftersom verket jag undersöker består av fugor har det också känts nödvändigt att undersöka hur fugan står sig i förhållande till galant stil.

Flera olika klaverinstrument var i ropet under 1700-talet: klavikord, cembalo, orgel och hammarklaver (fortepiano). Med klaver och klaverinstrument är det dessa fyra jag menar och det är också dem som Carl Philipp Emanuel Bach räknar med och tar upp i sin klaverskola *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.¹ Sällan begränsades repertoaren eller den utövande musikern till ett specifikt av dem. Denna flexibla

¹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753 & 1762 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1992), I 8 och II 1.

hållning har resulterat i en stor mängd repertoar för ospecificerat klaverinstrument. Så är fallet också när det gäller de åtta fugorna. Jag spelar dem på orgel, men de är inte uttryckligen menade för det instrumentet enbart.

För att benämna W F Bachs verk använder jag mig av den numrering ("Fk") som bygger på verkförteckningen i Martin Falcks avhandling *Wilhelm Friedemann Bach – Sein Leben und seine Werke*.²

Namn har i allmänhet angivits med förnamn eller initialer någon gång för att sedan reduceras till enbart efternamn. När det däremot gäller namnet Bach har jag genomgående behållit förnamn eller initialer, eftersom flera personer ur familjen Bach figurerar i texten.

Metod och material

Undersökningen har utförts i två steg, ett teoretiskt och ett praktiskt. Den teoretiska delen bygger på litterära källor och reflektion kring dessa angående galant stil och närliggande begrepp samt om W F Bachs själv och om Fk 31. Den praktiska delen är en inspelad interpretation av Fk 31, inspirerad och influerad av litteraturstudien.

I *On Playing the Flute* av Johann Joachim Quantz³ och *Abhandlung von der Fuge* av Friedrich Wilhelm Marpurg⁴ har jag letat rätt på vad det står om galant. Ur *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* av C P E Bach har jag, förutom det som står om galant stil, också hämtat mycket om 1700-talets stil i allmänhet.⁵

En av Johann Nikolaus Forkels uppgiftslämnare till biografen *On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works* var W F Bach. Därför är denna bok om J S Bach en värdefull informationskälla till W F Bach, särskilt vad gäller hans tidiga utbildning.⁶

I både teori och praktik har jag haft stor nytta av Meredith Littles och Natalie Jennes bok *Dance and the Music of J.S. Bach*.⁷ Om danser ur instrumentalt perspektiv har jag läst i *School of Clavier Playing* av Daniel Gottlob Türk⁸ och i Heinrich Christoph Kochs⁹ *Musikalisches Lexikon*.

Ovanstående tyska böcker av C P E Bach, Quantz, Forkel och Türk har jag konsulterat i engelsk översättning. För översättningar från tyska till svenska är jag själv.

Orgeln som instrument bör också räknas som material och inspelningen är gjord vid tre olika orglar. Mina studier i spel på klaverinstrument besläktade med orgeln (hammarklaver, klavikord och cembalo) har hjälpt mig att ytterligare förstå och orientera mig i stilen och det har varit en del av metoden att prova fugorna på olika klaverinstrument.

För min instudering har jag använt notutgåvan av Traugott Fedtke.¹⁰ Ur en utgåva av Carl de Nys har jag hämtat notexempel.¹¹

² Martin Falck, *Wilhelm Friedemann Bach – Sein Leben und seine Werke* (Lindau: C. F. Kahnt, 1956.)

³ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute – 2nd Ed, 1752*, övers. Edward R. Reilly (London: Faber & Faber, 1985.)

⁴ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge – Neue Ausgabe, 1753 & 1754* (Leipzig: A. Kühnel/C. F. Peters (Bureau de Musique), 1806.)

⁵ Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments, 1759 & 1762*, övers. William J. Mitchell (London: Ernst Eulenburg Ltd, 1974.)

⁶ Johann Nikolaus Forkel, "Forkel's Biography of Bach (1802/1820) – On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works," i *The New Bach Reader*, av Hans T. David m fl (New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1998), 422.

⁷ Meredith Little & Natalie Jenne, *Dance and the Music of J. S. Bach – Expanded Edition* (Bloomington: Indiana University Press, 2001.)

⁸ Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier Playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*, övers. av Raymond H. Hagg (Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.)

⁹ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main: bey August Hermann dem Jüngern, 1802.)

¹⁰ Wilhelm Friedemann Bach *Wilhelm Friedemann Bach: Orgelwerke I*, utgiven av Traugott Fedtke (Frankfurt am Main: C. F. Peters, 1968.)

¹¹ Wilhelm Friedemann Bach, *Wilhelm-Friedemann Bach: Huit fugues sans pédale*, utgiven av Carl de Nys (Paris: Éditions musicales de la Schola Cantorum, c:a 1960.)

Avgränsningar

Det här projektet handlar inte egentligen om Wilhelm Friedemann Bach eller hans musik, den utgör endast ett exempel på det jag vill undersöka och är sålunda en del av mitt arbetsmaterial. Jag använder mig av musikhistoria och historiska källor som verktyg och influens för min interpretation, men mitt masterarbete är inte musikvetenskapligt och jag gör inte anspråk på att vara musikvetare.

Ingen större betoning ligger på för vilket klaverinstrument fugorna kan tänkas vara komponerade eller lämpa sig bäst. Jag har valt att koncentrera mig på just orgeln och dess uttrycksmöjligheter dels för att det är mitt huvudinstrument, dels för att det i fråga om uttryck inom galant stil och *Empfindsamkeit* är ett mer utforskat fält än vad gäller andra närbesläktade klaverinstrument. Inte heller eftersträvar jag att hitta den perfekta "Friedemann-orgeln", utan använder mig av uttrycksmöjligheterna i allmänhet hos 1700-talsinspirerade orglar med mekanisk traktur.

Forskningsläge

När det gäller tidigare forskning inom fältet interpretation av W F Bachs musik på orgel ur ett galant perspektiv har jag tagit del av två cd-inspelningar. Det finns flera inspelningar av W F Bachs åtta fugor (Fk 31) spelade på cembalo. En av de få orgelinspelningarna är den med organisten Friedelm Flamme¹² och i programkommentaren¹³ resoneras kring fugornas galanta kvaliteter. Julia Brown, som har spelat in klaververk av W F Bach på olika instrument, har valt att tolka fugorna i Fk 31 på cembalo, ett val hon också diskuterar i sina programkommentarer.¹⁴

I sin bok *The Music of Wilhelm Friedemann Bach* tar David Schulenberg upp frågor om interpretation och instrumentval under rubriken "Notes on performance".¹⁵

Det pågår ett stort och långsiktigt arbete med att katalogisera Bachsönernas och andra Bach-släktingars musik under titeln *Bach-Repertorium*. Som del i detta projekt gav man 2012 ut en ny förteckning av W F Bachs verk (med nummer som börjar på "BR"). Katalogen *Wilhelm Friedemann Bach: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* är sammanställd av Peter Wollny.¹⁶

Teoretisk ingång

Så länge jag kan minnas har jag haft en särskild föäbless för tidig musik. Till stor del hör det säkert samman med att denna musik, dess tongångar och estetik, slår an något i mig på ett speciellt sätt och tilltalar mig lite extra. Men allteftersom jag har utvecklat en mer försonande och nyanserad inställning även till senare tiders musik har jag förstätt att min fascination för den tidiga musiken (barock- och renässansmusik) också kan ha andra orsaker. Det är själva förhållningssättet, viljan och ambitionen att försöka närma sig musiken på dess egna villkor genom tidstroget spelsätt och historiskt upplyst uppförandepraxis. Detta förhållningssätt har jag saknat när det gäller exempelvis klassisk eller romantisk musik.

Jag har frågat mig hur jag egentligen ska förhålla mig till den galanta musiken, som förvisso är behaglig att höra på men vid närmare granskning inte tycks nå samma klass som sina föregångare. På samma gång har jag ställt mig frågan hur trovärdigt det är att avfärda en hel epok och en generation tonsättare (av vilka många varit elever till och förvaltat arvet efter J S Bach) och deras musik som mindre kvalitativ. Kanske försöker den här musiken helt enkelt uttrycka något annat, och genom att betrakta den med förväntningar den inte ens har för avsikt att uppfylla, så missar jag vad det är.

¹² Wilhelm Friedemann Bach, *Complete Organ Works*, Friedhelm Flamme (orgel), CPO 777527-2, 2010.

¹³ Peter Wollny, programkommentar till *Wilhelm Friedemann Bach. Complete Organ Works*, medv. Friedhelm Flamme (CPO 777527-2, 2010.)

¹⁴ Wilhelm Friedemann Bach. *Keyboard Works 2: Fantasias and Fugues*. Julia Brown (cembalo), Naxos 8.570530, 2008.

¹⁵ David Schulenberg, *The Music of Wilhelm Friedemann Bach* (Rochester: University of Rochester Press, 2010.)

¹⁶ Peter Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (Stuttgart: Carus-Verlag, 2012.)

Idag eftersträvar jag tidstrohet, inte för sin egen skull men som en väg in i en annan och annorlunda värld, den kontext som omgärdar musiken. Jag försöker hitta dit med hjälp av de verktyg som stod till buds vid den aktuella tiden, musikinstrument, skriftliga och noterade källor, läroböcker, miljöbeskrivningar, källor rörande andra konstformer (som t ex litteratur eller bildkonst) m.m. När detta har beaktats återstår givetvis för mig att göra egna konstnärliga val, välja att anamma något "tidstroget" eller att gå tvärs emot. Målet är att ha uppförandepraxis i medvetandet och att kunna förhålla sig till den utan skyldighet att nödvändigtvis följa den.

KAPITEL 2

Landskap

I sökandet efter den galanta fugan har jag tagit hjälp av i huvudsak tre böcker författade av ledande musiker och teoretiker under slutet av 1700-talet: de av Carl Philipp Emanuel Bach och Johann Joachim Quantz vad gäller användningen av ordet galant, och den av Friedrich Wilhelm Marpurg angående motsättningen mellan galant och kontrapunktiskt skrivsätt. Mot bakgrund av detta formulerar jag mina egna sammanfattande reflektioner som utmynnar i en lista med galanta stildrag – stildrag att ge akt på i arbetet med W F Bachs åtta fugor. Dessa stildrag är avsiktligt rätt vida och inte att betrakta som kriterier.

Galant stil för Carl Philipp Emanuel Bach

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Wilhelm Friedemanns yngre bror, var anställd som cembalist hos Fredrik den store vid hovet i Berlin i nästan 30 år. Under den tiden skrev han också *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* i två volymer. I denna instruktionsbok för klaverspel ska han ha hållit isär begreppen galant och lärd stil.¹⁷ Hur uttrycker C P E Bach denna distinktion och hur används begreppet galant i boken?

I hela del I har jag funnit ordet “galant” två gånger. Första gången är i förordet där generalbasspel tas upp som en av de många färdigheter som förväntas av en klaverspelare. Det står dock inte ihop med ordet “learned”, utan med “strictly”. Citatet som sådant tycker jag inte kan klassas som en distinktion eller som att författaren offentliggör sin personliga uppfattning. Det verkar snarare vara något som nämns i förbifarten som om det vore en allmän uppfattning, något alla visste och räknade med:

...how he must have at his command a comprehensive knowledge of thorough bass which he must play with discrimination, often departing from the notation, sometimes in many voices, again in few, strictly as well as in the galant manner, from both excessive and insufficient symbols, or unfigured and incorrectly figured basses...¹⁸

Den andra gången ordet “galant” förekommer är i slutet av del I. Det pekar på att galant stil är det boken handlar om, där inte annat anges:

The F major lesson is an illustration of the present practice of varying extemporaneously the two reprises of an allegro. The concept is excellent but much abused. My feelings are these: Not everything should be varied, for if it is the reprise will become a new piece. Many things, particularly affettuoso or declamatory passages, cannot be readily varied. Also, galant notation is so replete with new expressions and twists that it is seldom possible even to comprehend it immediately. All variation must relate to the piece's affect, and they must always be at least as good as, if not better than, the original.¹⁹

I del II, som i huvudsak behandlar konsten att ackompanjera, finns galant stil och galant notation²⁰ omnämnt flera gånger, också ihop med lärd stil. En grundläggande skillnad mellan sättet att ackompanjera i de olika stilarna klargörs:

¹⁷ *Grove Music Online*, s.v. “Galant,” av Daniel Heartz & Bruce Alan Brown, hämtad 14 mars 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹⁸ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 27.

“...bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant...” Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, I Vorrede.

¹⁹ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 165.

²⁰ Ty. Schreibart.

Uniform four- or more-voiced accompaniment is used in heavily scored music, pieces in learned style which feature counterpoint, figures, etc., and principally in works that consist of music alone, in which taste plays a minor role.²¹

Fylligt och mångstämmigt ackompanjemang hör hemma i bl a den lärda stilen. Till stycken i den galanta stilen, som här kallas delikata, passar det bättre med färre stämmor:

Three- and fewer-voiced accompaniment are used in delicate works where the taste, performance, or affect of a piece requires a husbanding of harmonic resources. We shall see presently that such pieces often allow for delicate accompaniment only.²²

Orgelpunkt, alltså en harmoniföljd över en och samma långa eller upprepade baston, förekommer i "learned things, especially fugues". Kvintsekundackordet är vanligare i lärda stycken än i galant stil. Kvartseptimackordet, däremot, förekommer i galant stil men inte i lärd, eftersom det oftast spelas i trestämmigt utförande.²³

Det finns många förekomster av ordet galant i C P E Bachs genomgång av generalbasbesiffring och generalbassspel i del II. Det tyder på att galant stil inte bara avsåg det musikaliska uttrycket på ett interpretatoriskt plan, utan också stilen i det kompositionstekniska hantverket, t ex i fråga om vilka ackord som används, hur dessa utförs i praktiken, stämföring och dissonansbehandling.²⁴ Att galant förekommer så mycket oftare i del II tyder kanske också på att ordet hade blivit mer etablerat i språkbruket 1762 än när första delen gavs ut nio år tidigare. Det är i alla fall troligt att påståendet om en distinktion mellan galant och lärd, i huvudsak syftar på del II.

Den galanta stilen hämtade många drag från opera, sång (i synnerhet i fråga om dynamisk och rytmisk flexibilitet) och italiensk *bel canto*, men med korta motiv och fraser.²⁵ C P E Bach beskriver detta, utan att nämna ordet galant, som en smakriktning kommen ur italiensk opera och *bel canto*-tradition, med vokala stilelement och nya ornament:

Because our present taste, to which Italian *bel canto* has contributed greatly, demands more than French ornaments alone, I have had to accumulate the embellishments of several countries. To these I have added a few new ones. I believe that that style of performance is the best, regardless of the instrument, which artfully combines the correctness and brilliance of French ornaments with the suavity of Italian singing.²⁶

Det framhålls i boken att ett skifte har ägt rum i den musikaliska smaken och att musiken har förändrats från att bygga på harmonisk struktur till att bli mer melodiskt orienterad.²⁷ Även om det inte ordas så mycket om galant i del I, finns flera andra formuleringar som tycks syfta på den galanta stilen: "delicate works" och "our present taste" har redan citerats. Andra exempel är "our present elegant taste"²⁸ och "in pieces where taste rules".²⁹

Det galanta har alltså med smak, god smak eller den nya smaken att göra, men utöver det är C P E Bach inte så särdeles tydlig i sin distinktion, utan rör sig med ganska svepande formuleringar:

As regards performers of thorough bass, we are worse off now than we used to be. The cause of this is the refinement of modern music. No one can be content any longer with an

²¹ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 175.

²² Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 175.

²³ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 319, 263 och 290.

²⁴ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 183, 214, 284, 290, 306 och 310.

²⁵ *Grove Music Online*, s.v. "Galant," av Daniel Heartz & Bruce Alan Brown, hämtad 14 mars 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

²⁶ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 85.

²⁷ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 42.

²⁸ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 373.

²⁹ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 322.

accompanist who merely reads and plays figures in the manner of a born pedant, one who memorizes all of the rules and follows them mechanically. Something more is required. The “something more” provides the reason for this continuation of my Essay, and it shall furnish the principal material of its teachings. I aim to instruct those accompanists who, in addition to learning rules, desire to follow the precepts of good taste.³⁰

Detta “något” är till och med huvudanledningen till att bokens andra del tillkom.

Om ornament i allmänhet skrev C P E Bach: “They connect and enliven tones and impart stress and accent; they make music pleasing and awaken our close attention.”³¹ Att vara galant är att försöka behaga, skrev Voltaire.³²

There are many things in music which, not fully heard, must be imagined. (...) Intelligent listeners replace such losses mentally, and it is primarily such listeners whom we should seek to please.³³

Förutom att citatet talar om att behaga, tycker jag mig läsa in att med den intelligenta åhöraren avses också den *känsliga* och lyhörda lyssnaren. Nu har C P E Bach inte jämfört att behaga med att vara galant. Det hans bok kretsar kring är det goda framförandet:³⁴

Good performance, then, occurs when one hears all notes and their embellishments played in correct time with fitting volume produced by a touch which is related to the true content of a piece. Herein lies the rounded, pure, flowing manner of playing which makes for clarity and expressiveness.³⁵

Centralt är att anpassa sitt framförande till styckets grundläggande känslomässiga innehåll och att tydliggöra det i sitt uttryck. Detta förutsätter att man har den tekniska förmågan att uttrycka styckets affekt och att förmedla det:

What comprises good performance? The ability through singing or playing to make the ear conscious of the true content and affect of a composition.³⁶

Vi får som läsare inte många ledtrådar till vad “the true content and affect of a composition” skulle kunna vara, trots att det är så grundläggande för det goda framförandet att använda sig av och att klokt utnyttja dessa effekter:

It can be seen from the many affects which music portrays, that the accomplished musician must have special endowments and be capable of employing them wisely.³⁷

Känslorna sägs uppröras av dissonanser så ett handfast tips på vägen är att uppmärksamma ett styckes harmoniska förlopp, även om det också här är högst diffust vilka känslor det rör sig om:

But in general it can be said that dissonances are played loudly and consonances softly, since the former rouse our emotions and the latter quiet them.³⁸

³⁰ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 173.

³¹ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 79.

³² *Grove Music Online*, s.v. “Galant,” av Daniel Heartz & Bruce Alan Brown, hämtad 14 mars 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

³³ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 106.

³⁴ Ty: Vortrag. Eng. Performance.

³⁵ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 148.

³⁶ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 148.

³⁷ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 152.

³⁸ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 163.

Det finns alltså mycket i boken som talar om vikten av att vara uttrycksfull och betydelsen av känslor, men när det gäller vilka känslor och affekter som ska uttryckas har C P E Bach lämnat det mesta åt läsaren. Bara några få gånger nämns olika specifika känslor, exempelvis:

I repeat these remarks, first made in the Introduction, in order to encourage a more musical way of portraying rage, anger, and other passions...³⁹

...och:

...[the slide] is well fitted for the expression of sadness in languid, adagio movements. Halting and subdued in nature, its performance should be highly expressive, and freed from slavish dependence on note values.⁴⁰

Här beskrivs alltså ett och samma ornament⁴¹ i sitt långsamma utförande lämpa sig dels för sorgsna uttryck, dels för många olika uttryck, och lite längre fram i texten:

While the three-toned slide is effective in portraying sadness, the two-toned slide is equally effective in awakening more pleasurable feelings.⁴²

Gott framförande är inte förenligt med att spela mekaniskt ("Play from the soul, not like a trained bird!"⁴³) eller flyhänt men utan att beröra känslorna:

A performer may have most agile fingers (...) and indeed astound us with their prowess without ever touching our sensibilities. They overwhelm our hearing without satisfying it and stun the mind without moving it.⁴⁴

Fingerfärdighet kan vara bra, men bör användas bara där det är passande och inte missbrukas⁴⁵ för meningen med musiken och framförandet är inte i första hand att imponera, men att beröra.

Begreppet galant hos Johann Joachim Quantz

En annan av Fredrik den stores musiker och således kollega till C P E Bach vid hovet i Berlin var flöjtisten Johan Joachim Quantz (1697-1773). Han riktar sig med sin flöjtskola, förutom till just flöjtister och blivande sådana, till instrumentalister, sångare och solister i allmänhet, orkesterledare, kapellmästare, orkestermusiker och ackompanjatörer vid klaveret. Quantz ville med sin bok utbilda intelligenta och skickliga musiker, inte bara mekaniska speldosor.⁴⁶

Boken är uppdelad i tre delar: kap I-XVI innehåller soloinstrumentalistens (-flöjtistens) grundläggande utbildning, kap XVII handlar om att ackompanjera och kap XVIII behandlar olika musikaliska former och stilar. Bara ca 50 av 334 sidor är ägnade åt sådant specifikt för flöjt.

Quantz bok kom alltså kort före C P E Bachs klaverskola, och det finns många likheter i hur de två betraktar det goda framförandet, musikens syfte och musikerns roll. Galant förekommer några gånger också här i lite olika betydelser. Det används för att beteckna den rådande stilen:

³⁹ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 149.

⁴⁰ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 138.

"...wird dieser Schleiffer, als eine traurige Manier, bey matten Stellen, besonders im Adagio, mit Nutzen gebraucht. Er wird alsdenn matt und piano gespielt, und mit vielem Affecte und mit einer Freyheit, welche sich an der Seltung der Noten nicht zu slavisch bindet, vorgetragen." Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, I 108.

⁴¹ Ty: Schleifer (Schleiffer). Eng. Slide.

⁴² Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 139.

⁴³ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 150.

⁴⁴ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 147.

⁴⁵ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 147.

⁴⁶ Quantz, *On Playing the Flute*, 7.

This metre is called *alla breve*, or *alla cappella*. (...) It is a metre that is more common in the galant style of the present day than it was in former times.⁴⁷

Quantz skiljer på galant och utarbetad⁴⁸ eller konstfull⁴⁹ stil, den som C P E Bach kallar för lärd:

Trios are, as we say, either elaborate or *galant*. The same applies to solos.⁵⁰

Kontrapunkt är nödvändig i exempelvis fugor, men är ett verktyg som inte är begränsat till den lärda stilen:

...counterpoint is not only most necessary in fugues and other artful pieces, but is also of excellent service in many *galant* imitations and exchanges of parts.⁵¹

Att behärska kontrapunkt kan vara till hjälp för stämföring och imitation i galanta stycken. Galant står alltså inte i direkt motsats till kontrapunkt.

Beroende på sammanhang får vi veta någonting om det speciella med stilen:

In a trio the keyboard player must adjust himself to the instruments that he has to accompany, noting whether they are loud or soft, whether or not there is a violoncello with the keyboard, whether the composition is in a *galant* or elaborate style...⁵²

En klaverspelare måste anpassa sig efter vilka instrument han spelar med, om kompositionen är galant eller utarbetad, hur långt bort åhörarna sitter, om instrumentet är öppet eller stängt och om han spelar ihop med cello. Cembalo är starkt på nära håll, men inte på långt. Med svaga instrument och i ett galant stycke måste han spela med viss urskiljning i högerhanden. Om stycket däremot är harmoniskt rikt och utarbetat kan han spela mycket större ackord.

If the keyboard player has a violoncellist with him, and accompanies soft instruments, he may use some moderation with the right hand, especially in a *galant* composition, and still more if one part rests, and the other plays alone; with strong instruments, however, and if the piece is harmonically full and elaborate, and also if both parts play at the same time, he may play with much fuller chords.⁵³

Av detta kan man sluta sig till att galant innebär nyansrikedom och känslig dynamik, något som skulle dränkas i ett alltför tjockt ackompanjemang. (Detta går helt i linje med C P E Bach, som talade om att ackompanjera med färre stämmor i galanta stycken.) Musikens intima karaktär passar bra i små rum, precis som stycken med snabbare harmonisk puls och högre tempo:

In a small room, on the other hand, where few instruments are at hand for the accompaniment, the player may use concertos that have gay and *galant* melodies, and in which the harmony changes more quickly than at half and whole bar. These may be played more quickly than the former type.⁵⁴

Det harmoniska förloppet och dissonansernas placering kan också göra den galanta musiken mer lämpad för små rum än för större, där ackorden grötar ihop sig. C P E Bach skrev att konsonanser lugnar medan

⁴⁷ Quantz, *On Playing the Flute*, 65.

⁴⁸ Ty. Gearbeitet. Eng. Elaborate.

⁴⁹ Ty. Künstlich. Eng. Artful.

⁵⁰ Quantz, *On Playing the Flute*, 310.

⁵¹ Quantz, *On Playing the Flute*, 22-23.

⁵² Quantz, *On Playing the Flute*, 252.

⁵³ Quantz, *On Playing the Flute*, 252.

⁵⁴ Quantz, *On Playing the Flute*, 200.

dissonanser upprör känslorna, utan att därmed lämna några vidare rekommendationer. Quantz formulerar det på liknande sätt⁵⁵ och tycks förorda balans, där dissonanser här och där väger upp det konsonanta.

If it [a melody] is to have a *galant* air, it must contain more consonances than dissonances; but if many of the former occur in succession, and several rapid notes are followed by a long one that is also a consonance, the ear may easily be wearied by them. Hence dissonances must be used from time to time to rouse the ear.⁵⁶

Galanta stycken är inget för nybörjare. Här jämförs svårighetsgraden med den i adagiot. Dessa två uppges dock inte vara samma sak:

No beginner should be advised to meddle prematurely with *galant* pieces, or with the Adagio. Some few amateurs of music understand this, but the majority want to begin where others end, that is, with concertos and solos in which the Adagio is embellished with many graces that they have not yet grasped.⁵⁷

Nyansrikedom, känslsamhet och detaljer (t ex ornament) tycks vara något galanta stycken generellt och Adagio-satser (oavsett stil?) har gemensamt. För att göra sådana utsmyckningar rättvisa räcker inte att vara teknisk ekvilibristisk – det krävs en viss mognad för att greppa uttrycket och det känslomässiga innehållet bakom dekorationerna.

Det händer att studenten väljer att spela alltför för lätta stycken, bara för att *verka* galant:

Impatience must not intrude upon the endeavour to progress, making the student want to begin only where other leave off. Some commit this error. They either choose for their practice very difficult pieces for which they are not yet prepared, and which lead them into the habit of rushing over the notes and executing them indistinctly, or, in the wish to be *galant*, they lapse into pieces which are so easy that their only advantage is that of flattering the ear.⁵⁸

Detta är en användning av galant som jag inte riktigt förstår. Det syftar möjligen inte på galant stil i musiken utan på galant som ett personlighetsdrag, som t ex att vilja vara moderiktig eller verka djup och känslsam. Quantz säger inte att studenten väljer galanta stycken (och alltså för avancerade, se ovan) för att verka galant, utan för lätta. Stycken som bara "smickrar örat" skulle kunna härröra till den ytliga och bullriga variant av galant stil, sådan den⁵⁹ enligt C P E Bach och hans vän Baldassare Galuppi utvecklades till i Italien. Eller är de så enkla att de inte bjuder något motstånd, men ger omedelbart resultat eftersom de saknar substans? Det förklarar fortfarande inte riktigt vad Quantz menar med "in the wish to be *galant*".

Kapellmästare rekommenderas att repetera olika sorters musik med sin orkester för att utveckla orkesterns förmåga att uttrycka olika karaktärer. Musiker som har spelat dansmusik och utbildats av stadsmusikanter (som Quantz själv⁶⁰) och spelat annat än galanta stycken blir bättre orkestermusiker. Quantz själv kunde spela många olika instrument, från början i huvudsak violin. Först senare blev flöjt hans specialitet.

Experience proves that those who have been trained in good town bands, and have long played for dances, make better ripienists than those who have practised only the *galant* manner of playing and only one type of music. Just as, for example, a delicat brush stroke does not have as good an effect in a theatrical set, which must be viewed by candle-light and from a distance, as in an intimate painting, so an all-too-*galant* manner of playing, and

⁵⁵ Quantz, *On Playing the Flute*, 254.

⁵⁶ Quantz, *On Playing the Flute*, 91.

⁵⁷ Quantz, *On Playing the Flute*, 112.

⁵⁸ Quantz, *On Playing the Flute*, 19.

⁵⁹ Grove Music Online, s.v. "Empfindsamkeit," av Daniel Hertz & Bruce Alan Brown, hämtad 8 april 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

⁶⁰ Edward R. Reilly, introduction to *On Playing the Flute – 2nd Ed*, by Johann Joachim Quantz (London: Faber & Faber, 1985), xiii.

a long, dragging, or sawing bow-stroke, are less effective in the accompanying body of a large orchestra than they are in a solo or a small chamber ensemble.⁶¹

Det går att spela alltför galant. Här verkar galant snarast avse att spela lite trevande, otydligt och rytmiskt diffust, med för mycket "känsla". Visserligen framgår av liknelsen med penseldraget att subtila schatteringar och detaljerat finlir inte gör någon större nytta i orkestersammanhang. (Men varför ett släpigt eller sågande stråk? Det låter ju inte så positivt. I den franska versionen av Quantzs bok står på samma ställe fritt översatt: släpigt stråk med bristande kraft.⁶² Det är något mer klargörande, men låter fortfarande förklenande.) Följande citat säger ytterligare något om just dansmusik i förhållande till galant stil:

Dance music is usually played seriously... That what is delicate and singing is rarely found in it.⁶³

Om "delicate" står för galant (i likhet med hos C P E Bach) så ställs det alltså här emot dansmusik. Är den galanta stilen mindre seriös än dansmusik? Quantz använder "majestic" t ex om det som är högtidligt med långsam harmonisk puls och passar i stora lokaler⁶⁴ (i motsats till det galanta som gör sig bättre i ett litet rum, se ovan). Dansar gör man knappast heller i ett litet rum, så det är möjligtvis den typen av allvar som menas.

Ytterligare en aspekt är att dansernas form bygger på standardiserade accentmönster och rytmisk regelbundenhet. Dess karaktärer är alltså strukturerade på ett sådant sätt, att stilen nog kan kallas lärd (snarare än galant) och den ligger egentligen ganska långt ifrån personliga känslouttryck, starka kontraster, cantabilitet och talande recitativ.

Den galanta fugan – finns den?

Om galant stil står i kontrast till sträng eller lärd stil, vad är då den senare och hur beskrevs den? Kan lärd verkligen kallas för motsats till den nya galanta stilen eller är de två parallella tekniker ämnade för olika sammanhang? Musikteoretikern Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-95) ska i sin bok *Abhandlung von der Fuge* ha satt fugans struktur i kontrast till det galanta, fria skrivsättet.⁶⁵ De få gånger det galanta kommer på tal i boken är det i ganska förklenande ordalag, åtminstone till att börja med:

I inledningen av en fuga är detta helt enkelt ett grundfel, och bara tillåtet för så kallade galanta (ton-)sättare, som tar sig friheten att skriva sådant som de inte kan motivera.⁶⁶

Saken gäller tonalt svar, och grundfelet skulle alltså vara att använda reallt svar i inledningen av en fuga.

Det finns en hel del stilgrepp, däribland galanta satser, som enligt Marpurg inte hör hemma i en riktig fuga, som här i en paragraf om fugans mellanspel:⁶⁷

Consequently, the episodes should not contain any such passages as are formed by unusually large intervals, arpeggios or similar figures, extended runs, accompanimental or highly ornate and florid figures, unison or octave progressions, or melodic lines in *arioso*

⁶¹ Quantz, *On Playing the Flute*, 211.

⁶² "French text: 'a long, dragging stroke, that lacks a certain force.'" Quantz, *On Playing the Flute*, 211, Reillys fotnot.

⁶³ Quantz, *On Playing the Flute*, 290.

⁶⁴ Quantz, *On Playing the Flute*, 200.

⁶⁵ *Grove Music Online*, s.v. "Galant," av Daniel Heartz & Bruce Alan Brown, hämtad 14 mars 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

⁶⁶ "Im Anfange einer Fuge ist es schlechterdings ein Grundfehler, und nur denjenigen sogenannten galanten Setzern erlaubt, die sich die Erlaubniss geben, etwas zu schreiben, wovon sie keine Ursache angeben können." Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, I 28.

⁶⁷ Eng. The Episodes. Ty. Von der Zwischenharmonie.

style or in the *style galant*, none of which could easily be developed in all voices by transposition or imitation.⁶⁸

Det ska visa sig att det där "så kallade" är av betydelse, för tonen är annorlunda när det gäller det som är *verkligt* galant. Efter att ha lovprisat Telemanns kammarsonater i kanonform där detta skrivsätt använts på det angenämaste vis, räknar han upp några fler som behärskar detta galanta skrivsätt:

Herrar kapellmästare Pebusch, Fasch och Graupner med flera, har också givit många fina exempel på detta galanta skrivsätt i kanon.⁶⁹

Och i samband med detta ger han ytterligare exempel, som inte bara är galant, utan till och med *galantare*. Violinduetten i fråga är för övrigt komponerad av C P E Bach.

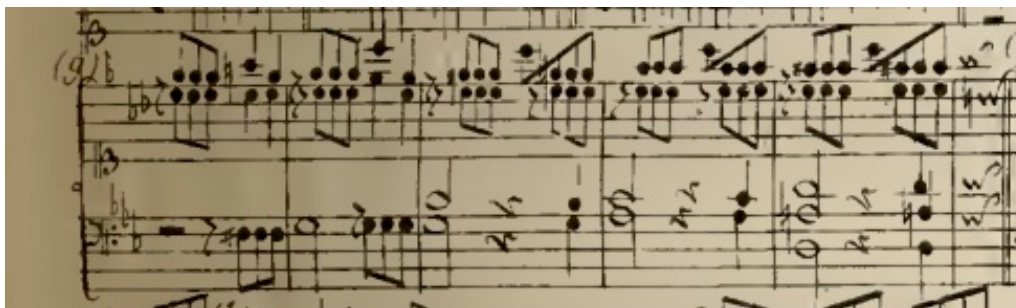
Ett längre och mer galant utarbetat exempel i (form av) en duett för två violiner står på de båda sista understa systemen av Tab. 47, 48, 49 och 50.⁷⁰

En särskild känga riktar Marpurg mot de många självutnämnda musikaliska bessewissrar som så gärna vill förstå sig på kontrapunkt, men som genast går bet på de lättaste exempel av kanon. Det är mot bakgrund av detta uttalande som följande ska förstås:

Här talar jag, märk väl, inte om förnuftiga galanta tonkonstnärer, som kan göra alla slags kompositioner rättvisa.⁷¹

Utan tvekan hör de ovan namngivna komponister till dessa förnuftiga tonkonstnärer. Faktum är att Marpurg tillägnade Telemann band I av *Abhandlung von der Fuge*, band II tillägnades C P E Bach och W F Bach.⁷²

Och slutligen, vad Marpurg beträffar, finns det tydligen sådant som passar förträffligt i en galant fuga. (Den galanta fugan. Voilå!) Det exempel Marpurg har valt för att visa på detta är ett par takter ur C P E Bachs Fantasia och fuga i c-moll (Wq 119:7).



Upprinnelsen till utvecklingen vid exempel g) återfinns i inledningen, och passar förträffligt i en galant fuga.⁷³

⁶⁸ Alfred Mann, *The Study of Fugue* (Westport: Greenwood Press, 1981), 202.

"Hieraus folgt, dass alle Passagen, die in den verschiedenen Stimmen nicht vermittelt der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeführt werden können, alle Griffbrüche, Harpegments, Batterieen, weitläufigte Tiraden, generalbassmässige Sätze, allerhand Buntscheckigte und in die fantastische Schreibart gehörende Figuren, Sänge mit Unisonen oder Octaven, arienmässige Wendungen und sogenannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben." Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, I 96.

⁶⁹ "Die Herren Capellmeister Pebusch, Fasch und Graupner haben sich unter andern in dieser galanten canonischen Schreibart auch durch viele schöne Muster gezeigt." Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, II 60.

⁷⁰ "Ein länger und galanter ausgearbeitetes Exempel in einem Duo für zwey Violinen steht Tab. XLVII., XLVIII., XLIX. und L. auf den beiden letzten untersten Systemen." Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, II 60-61.

⁷¹ "Ich rede hier, wohlgemerkt, nicht von vernünftigen galanten Tonkünstlern, die einer jeden Art der Composition Gerechtigkeit wiederfahren lassen." Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, II 79.

⁷² *Wikipedia*, s.v. "Abhandlung von der Fuge," senast uppdaterad 7 april 2014. http://de.wikipedia.org/wiki/Abhandlung_von_der_Fuge.

⁷³ "Die Veränderung bey g) entspringt wieder aus dem Anfange, und ist in einer galanten Fuge vortreflich." Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, II 90 (exempel Tab II:L).

Quantz betonade nyttan med kontrapunkt även i galanta kompositioner. Han nämner inte något om galanta fugor, men fugan i allmänhet höll han helt klart mycket högt. Fugor ansågs tydligen som något torrt och teoretiskt, men Quantz verkar inte vara av den åsikten utan menar till och med att nybörjaren kan lära sig mycket av denna musik som att läsa noter och att hålla tempot.

...the player should take for practice well-elaborated duets and trios which contain fugues an are composed by solid masters, and should continue with them for a considerable time. (...) It seems that so-called elaborate music, and fugues in particular, are considered pedantic nowadays among the majority of musicians and amateurs, perhaps because only a few comprehend their value and utility.⁷⁴

Att galant stil skulle stå i kontrast till kyrkomusik har också påståtts, samt att kyrkomusik skulle vara lärd. Här ger Quantz ytterligare ett exempel på att något egentligen motsättning inte råder. Det gäller bara att nyttja ett uttryckssätt värdigt sammanhanget. För att kunna avgöra om ett stycke är bra eller inte måste man, förutom reglerna för god smak och komposition, känna till det sammanhang för vilket stycket är komponerat:

The purpose for which pieces are composed may be very diverse, and thus a piece that is good for one purpose may be bad for another.⁷⁵

Det finns utrymme för både lärd och känslös stil i kyrkomusik. Det är en svår konst att inkorporera de känslösa uttrycksmedlen i en kyrklig kontext:

In general a serious and devout style of composition and performance is required in church music of any type. The style must be very different from that of an opera. (...) Here the composer has the opportunity to demonstrate his ability both in the so-called elaborate style and in the touching and affecting style of composition (the latter requiring the highest degree of musical skill).⁷⁶

Trots att kyrkans musik är olik operans är vissa uttrycksmedel desamma, men de måste användas med ännu större omsorg:

You should not believe that church music must consist exclusively of pedantries. Although the object of the passions is different, they must be excited here with as much or even more care than in the theatre. Devoutness simply imposes some limits. But if a composer is not able to move you in the church, where stricter limits are imposed, he will be even less capable of doing so in the theatre, where he has more freedom.⁷⁷

De begränsningar Quantz talar om avser antagligen att kyrkomusik, till skillnad från teater, är underordnad ett liturgiskt skeende. Musiken beledsagar detta och har därmed sitt begränsade utrymme och vissa fasta former och moment att hålla sig till. Samma tonsättare kan mycket väl förväntas behärska både lärd och galant stil och komponera såväl för kyrkan som för teatern. De riktigt sublima har omdöme att veta vad som är lämpligt när och det handlar om god smak.

Så här skrev W F Bach om sina åtta fugor (Fk 31) i ett brev till en förläggare 1779:

...galant and – without meaning to boast – tasteful and cantabile fugues for the keyboard...⁷⁸

⁷⁴ Quantz, *On Playing the Flute*, 113-114.

⁷⁵ Quantz, *On Playing the Flute*, 305.

⁷⁶ Quantz, *On Playing the Flute*, 306.

⁷⁷ Quantz, *On Playing the Flute*, 306-307.

⁷⁸ Wollny, programkommentar, 13.

Förläggaren nappade inte på idén. Klaverfugor som form var på väg ur modet vid den här tiden, så det var inget bra försäljningsargument. Att de var galanta hjälpte liksom inte. Det galanta handlar alltså om smak, men har mindre med mode att göra än vad man skulle kunna tro.

Övergripande om galant stil, några reflektioner och stildrag

Galant användes under 1700-talet om musik med periodisk melodi till lätt ackompanjemang, och på samma gång om sättet att framföra denna musik.⁷⁹ Man benämnde som galant den homofona, fria teater- och kammarmusiken i motsats till den strikta, lärda stilen förknippad med kyrkomusik.⁸⁰ Den galanta stilen, däremot, tycks vara ett senare musikvetenskapligt begrepp för stildrag främst i det tidiga 1700-talets musik och motsvarar konstens rokokostil.⁸¹

På min jakt efter den galanta stilens nycklar har jag stött på många paradoxer. Galant som i dagligt tal betyder ungefär smidig, problemfri och utan bekymmer visar sig i fråga om stil vara allt annat än detta. Galant är det som behagar men samtidigt det som väcker känslor av alla de slag, även de mer komplicerade och mörka. Stilen karaktäriseras av kontraster och snabba växlingar, men också av subtila nyanser och schatteringar. Beroende på från vilken sida man ser det kan galant stil vara ädel och smakfull eller vulgär och bullrig – senaste mode och på samma gång tidlös kvalitet.

Känslor och känslös stil

Vid mitten av 1700-talet var *Empfindsamkeit* eller *Empfindsamer Stil* en nordtysk estetisk riktning inom främst musik, men också i viss mån litteratur och poesi. Det kan översättas med sensibilitet, känslösamhet och till och med sentimentalitet. Denna estetik kännetecknades av intima, subjektiva och känslofulla uttryck som sökte orsaka verkliga känsloreaktioner hos lyssnaren.⁸²

Klavikordet (och så småningom fortepiano⁸³) framhålls som den känslösa stilens instrument framför andra. Den tyska musikteoretikern Johann Mattheson (1681-1764) föredrog att instrumentstycken av en viss typ, så kallade "galanterier," spelades på klavikord framför cembalo, eftersom klavikordets nyansrikedom låg närmare det sjungna. *Empfindsamkeit* motsvarar i stort sett den som i övriga Europa kallades galant och kallas till och med en nordtysk dialekt av det galanta uttrycks sättet.⁸⁴

Den galanta stilen och *Empfindsamkeit* går i varandra och kan inte riktigt skiljas åt.⁸⁵ Hur närbesläktade de två är märks blott i ovanstående om Mattheson och nyanser i sång. C P E Bach tycks inte heller göra någon skillnad mellan den stil han kallar galant och känslouttryckens stora betydelse. Redan galant stil kan på så sätt anses som känslös. Min slutsats blir i förlängningen att de starka känslouttryckarna (inte bara de behagliga, lättsamma och charmerande utan även de obekväma känslorna som till exempel vrede, avund och skadeglädje) också hör till det galanta uttrycket, och inte är reserverade för den stil som kallas *Empfindsamkeit*. Galant stil är således inte den ljusa versionen av känslösamheten, utan just densamma.

Mitt intryck är att Quantz är något mer verbalt konkret och utförlig än C P E Bach när det gäller känslor och affekt. Å andra sidan får vi exempel genom Bachs "18 Probestücke": varje stycke har mycket specifika titlar i form av föredragsbeteckningar.⁸⁶ Precis som att de är exempel på hans nya fingringsprincip och hans sätt att använda och notera ornament, så är de exempel på "sanna innehållet" i ett stycke. Även de till synes tekniska kapitlen om fingringsättning och ornament innehåller information om uppförandep Praxis i känslornas och uttryckets tjänst. Där finns inget särskilt kapitel för affekter och uttryck, utan de är utgör

⁷⁹ *Grove Music Online*, s.v. "Galant," av Daniel Heartz & Bruce Alan Brown, hämtad 14 mars 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

⁸⁰ Sandra P. Rosenblum, *Performance Practice in Classic Piano Music: Their Principles and Applications* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988), 405.

⁸¹ *Soblmans musiklexikon*, 2:a upplagan (1976), s.v. "Galant stil."

⁸² *Grove Music Online*, s.v. "Empfindsamkeit," av Daniel Heartz & Bruce Alan Brown, hämtad 8 april 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

⁸³ Rosenblum, *Performance Practice in Classic Piano Music*, 11.

⁸⁴ *Grove Music Online*, s.v. "Galant," av Daniel Heartz & Bruce Alan Brown, hämtad 14 mars 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

⁸⁵ *Soblmans musiklexikon*, 2:a upplagan (1976), s.v. "Känslös stil."

⁸⁶ Carl Philipp Emanuel Bach, *Exempeln nebst achtzehn Probe-Stücken in Sechs Sonaten zu Carl Philipp Emanuel Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin: C. F. Henning, 1753).

en integrerad beståndsdel av "good performance". Att förmå uttrycka ett styckes inneboende affekt och att kunna tala med toner är något som kännetecknar det goda framförandet, skrev D G Türk (1750-1813) i sin klaverskola från 1789.⁸⁷ Uttrycksfullhet är en omistlig del av det goda framförandet.

Musikens syfte är att uttrycka starka känslor,⁸⁸ skrev H C Koch (1749-1816) i *Musikalisches Lexikon* från 1802. Jag tolkar det som all musik, inte bara den samtida. Känslanspråket är i mitt tycke ett svagt spår eftersom det inte särskiljer den galanta stilen från alla andra. Vilken musik uttrycker inte känslor? Det strävade både barockens och romantikens tonsättare efter.

Ornament

Marpurg skrev uppskattande om Berlin-skolan, att musiken av [de två] Graun, Quantz, C P E Bach m fl aldrig kännetecknades av mängder med utsmyckningar, men att den imponerade på helt andra sätt och berörde hjärtat mer direkt.⁸⁹ Ornament bör användas med omdöme just för att de är så betydelsefulla. De är heller inte ett självändamål, i motsats till "opera-maner" där själva variationsförmågan och virtuositeten kan ha haft ett uppvisnings- och underhållningsvärde. Musikerns mål var att nå och beröra lyssnaren, inte att imponera. Det goda framförandet är såtillvida ingen uppvisning,⁹⁰ utom möjligtvis i god smak.

För att passa den nya stilen lade C P E Bach till nya ornament och utvecklade en ny metod för fingersättning. Positions-fingersättning som dittills varit rådande passade den äldre stilen med tydligt avgränsade musikaliska motiv och figurer. I den typen av fyrstämmig, ackordisk struktur är inte sällan bara en fingersättning möjlig.⁹¹ Ornament hade till funktion att förgylla och betona något i grundstrukturen. I den nya stilen blir de till en del av grundstrukturen, de melodiska passagerna blir längre och gränsen mellan ornament och melodi är inte längre klart urskiljbar. Denna utveckling driver fram en ny melodisk fingersättningsprincip som behövs för att ta sig in i ornamenten och ur dem.

Melodik, harmonik och transparens

I den nya stilen flyttades fokus från det harmoniska till det melodiska. Istället för att metodiskt bearbeta ett eller ett par motiv för en hel sats kunde man nu infoga många vitt skilda idéer i en enda fras.⁹² Sandra Rosenblum skriver att musiken i den känslolösa stilen kunde ha drag som fragmentarisk melodilinje, uttrycksfulla språng, rytmisk mångfald, abrupta pauser, mångtydig eller dissonant harmonik, täta dynamiska förändringar och beaktansvärd ornamentik⁹³ – egenskaper som alla tillåter snabba känslö- och karaktärsväxlingar. Det Rosenblum kallar fragmentarisk melodilinje, kan också ses som melodisk mångfald, motivrikedom och oväntad och uppfinningsrik melodibildning.

Den melodiska strukturen inbjuder till en luftig satsstruktur, inte minst för att parera för alla de snabba dissonanser som uppstår. Quantz och C P E Bach skriver båda att galanta stycken behöver delikat och genomskinligt ackompanjemang. Precis som man kan säga att det slösas med det melodiska materialet bör man enligt C P E Bach hushålla med de harmoniska resurserna. Det innebär på klaverinstrument att samtidigt hushålla med de dynamiska resurserna.

Menuett – och andra galanier

Redan innan man använde ordet galant om stil inom musiken ska ordet "galanterie" ha förekommit som benämning på en viss sorts instrumentalstycke, hos t ex Mattheson. Men Hertz och Brown skriver också: "Pieces called 'galantries' were numerous in the suites of 17th-century French harpsichord composers..."⁹⁴ Vilka kompositörer? frågade jag mig. Efter att ha gått igenom titlar på cembalostycken av franska

⁸⁷ Türk, *School of Clavier Playing*, 321.

⁸⁸ Koch, *Musikalisches Lexikon*, 894, s.v. "Leidenschaft, Affect."

⁸⁹ *Grove Music Online*, s.v. "Empfindsamkeit," av Daniel Hertz & Bruce Alan Brown, hämtad 8 april 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

⁹⁰ Quantz, *On Playing the Flute*, 199.

⁹¹ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 42.

⁹² Menno van Delft, "The Clavichord Composer Johann Gottfried Mützel – A Survey," ur *De Clavicordio II Proceedings of the International Clavichord Symposium Magnano, 21-23 September 1995*, Red. Bernard Brauchli m fl (Magnano: Musica Antica a Magnano, 1995), 185.

⁹³ Rosenblum, *Performance Practice in Classic Piano Music*, 10-11.

⁹⁴ *Grove Music Online*, s.v. "Galant," av Daniel Hertz & Bruce Alan Brown, hämtad 14 mars 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

kompositörer⁹⁵ som kan antas ha komponerat någon klaversvit under 1600-talet, har jag inte kunnat hitta ett enda cembalostycke som stämmer in på detta.

På titelsidan till J S Bachs Clavier-Übung I (Sex partitor) från 1731 återfinns ordet i detta sammanhang: "Clavir Übung bestehend in Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten, und andern Galanterien". Formuleringen möjliggör åtminstone två tolkningar: att "Galanterien" kan syfta 1. på alla de olika satstyperna som förekommer i partitorna eller 2. på de danser som normalt kommer mellan saraband och gigue, som t ex menuett. Redan år 1698 använde Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746) ordet på liknande sätt om en samling klaversviter: "Musicalisches Blumen-Büschlein (...) bestehend in unterschiedlichen Galanterien: als Præludien/ Allemanden/ Couranten, Sarabanden, Bouréen, Gavotten, Menueten, Chaconnen &c."

Det är möjligen så att galanterie, snarare än att avse just franska danser i Frankrike, var en tysk benämning för musikstycken man ville ge en anstrykning av fransk kultur och förfining. Om detta språkbruk kommer sig av sådana formuleringar som på försättsbladen av Fischer och J S Bach, om det lanserades av Mattheson eller om galanterie redan var en vedertagen tysk benämning på franska danser låter jag för närvarande förbli outforskat.

Även om svitdanserna i allmänhet var standardiserade till form och karaktär, vilket snarast är det galantas motsats, finns det en del som talar för att menuetten skulle ha haft en särställning bland dem. Türk skriver att instrumentalsviten som musikalisk form inte längre var i bruk.⁹⁶ Också Koch skrev att sviten hörde till det förgångna, men med undantag för just menuetten.⁹⁷ I hans musikaliska lexikon från 1802 står det så här om menuettens karaktär:

En dans, som utmärker sig genom sin förtjusande och ädla anständighet, och förr med vilken alla sällskapsdanser utan undantag inleddes.⁹⁸

Både Quantz och Türk beskriver hur den, liksom en del andra dansformer, ska framföras. Quantz skriver att menuetten spelas "hebend"⁹⁹ som ordagrant skulle betyda upphöjt, -lyft, -rest. I mer bildlig bemärkelse skulle det kunna innebära luftig, svävande eller fjädrande, spänstigt. Om menuetten skriver Türk i sin klaverskola:

...a well-known dance of noble and charming character in 3/4 measure (more seldom 3/8), is played moderately fast and agreeable, but executed without embellishments.¹⁰⁰

C P E Bach har en menuett bland sina Probestücke, som i övrigt inte har danstitlar.¹⁰¹ Från barockens danssvit är menuett den dans som överlevde in i den klassiska sonaten så småningom.

Lärt eller inte

Det verkar som om den galanta stilen inte står i direkt konflikt med fuga som teknik. Tänkbart är dock att den stod i kontrast till den funktion som exempelvis fugan hade, som någonting monumentalt och distanserat för ceremoniella sammanhang. Dessa kunde mycket väl vara öppna för alla, även om det för många människor antagligen var intellektuellt otillgängligt. Om barockens former var storslagna och reglerade så vore miniatyren det galanta formatet. Det pittoreska hör ihop med det intima samspelet i små rum.

⁹⁵ nämligen Chambonnières, du Mont, Louis Couperin, d'Anglebert, Chaumont, Lebègue, Le Roux, Siret, de la Guerre, Dieupart, François Couperin och Marchand.

⁹⁶ Türk, *School of Clavier Playing*, 387.

⁹⁷ Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1463, s.v. "Suite."

⁹⁸ "Menuet. Ein Tanz, der sich durch reizenden und edlen Anstand auszeichnet, und womit ehemed alle gesellschaftliche Tänze ohne Unterschied eröffnet wurden." Koch, *Musikalisches Lexikon*, 950, s.v. "Menuet."

⁹⁹ Quantz, *On Playing the Flute*, 291.

¹⁰⁰ Türk, *School of Clavier Playing*, 395.

¹⁰¹ Bach, *Exempeln nebst achtzehn Probe-Stücken in Sechs Sonaten*, 3. Tempo di Minuetto. con tenerezza. (Sonata I nr 3).

Det galanta är finstilt på flera plan: nyanser, ornament, känsleregister, detaljer och instrumentation. Quantz liknar uttrycket vid penseldrag och parallellen illustrerar en sorts förfining som förutsätter bildning och mottaglighet hos lyssnaren. C P E Bach talar om en dubbel lyhördhet, att musikerns uppgift är att läsa av sin publiks förmåga och inställning, som att allt inte är för alla. Det rör sig alltså inte om kulturyttringar för de breda massorna, mycket beroende på den intima karaktären. Musik i små rum och slutna sällskap är exklusiv, och fysiskt otillgänglig för de flesta även om den vore begriplig för många fler. (Galant enligt Berlinskolan skiljde sig säkert från det man i exempelvis Italien avsåg med galant, t ex opera som var verkligt folkligt.) På så vis kan den galanta stilen framstå som lärd, men på ett annat sätt. Den inbegriper ett visst mått av kännarkultur, men ett tyngre ansvar för lyssnarens upplevelse har lagts på musikern istället för på verket.

Några galanta stildrag

För att göra mina reflektioner användbara i instuderingsarbetet har jag sammanfattat dem som stildrag. De iakttagelser, som har med själva musiken att göra, låter sig summeras så här:

- ❖ Tar melodik snarare än harmonik som utgångspunkt.
- ❖ Fragmentarisk melodistruktur och frikostigt med idéer, motiv och melodiskt material inom samma sats, parti och fras.
- ❖ Otydlig gräns mellan melodi och ornament, ornament integrerade i melodilinjen (noterade eller inte). Stilelement från sång.
- ❖ Transparent och sparsmakad harmonisk struktur. (Växlande antal stämmor, oftast tre eller färre.)
- ❖ Intimt, kammarmusikaliskt, lämpligt i små rum.
- ❖ Icke-standardiserade former.
- ❖ Finstilt, detaljrikt, skiftande, nyanserat, dynamiskt.
- ❖ Ingen uppvisning. (Beröra framför att briljera.)
- ❖ Verket tätt sammankopplat med framförandet.

KAPITEL 3

Gestaltning

Även om mitt projekt inte i första hand handlar om W F Bach och hans liv så vore arbetet inte komplett utan en biografisk text om personen i fråga och miljön runt honom. Denna text är tänkt att särskilt belysa sådant som har med fugor, galant stil och hans gärning som organist att göra. Om W F Bach och hans åtta fugor (Fk 31) presenteras inga nya fakta, men skrivandet har varit ett sätt för mig att samla information och inspiration till min tolkning av fugorna.

Sist slut har jag sammanställt mina tankar kring arbetet med instudering och inspelning, där jag har tillämpat mina nyvunna kunskaper om galant stil och uttryck.

Wilhelm Friedemann Bach – en galant organist

Andra barnet och äldste sonen till Maria Barbara och Johann Sebastian Bach, Wilhelm Friedemann, föddes 1710 i Weimar, där hans pappa var hovorganist. Wilhelm Friedemann var sju år när han flyttade från Weimar, men han bör ha hört sin pappa, den tidens främsta organist, spela och improvisera på orgeln i slottskapellet.¹⁰²

År 1717 flyttade familjen till Köthen där fadern verkade som hovkapellmästare. Under tiden i Köthen, år 1720, dog modern Maria Barbara och året därpå gifte Johann Sebastian om sig med Anna Magdalena. I Köthen var Johann Sebastian inte främst kyrkomusiker, men högst sannolikt är att han ändå spelade orgel när tillfälle gavs, och kanske fick även Wilhelm Friedemann prova på.¹⁰³

När Johann Sebastian 1723 utsågs till kantor i Leipzig blev tjänstebostaden i Thomasskolan familjens nya hem och i Thomasskolan studerade också familjen Bachs egna barn. Som student vid universitetet i Leipzig läste Wilhelm Friedemann bl a juridik, matematik och filosofi.¹⁰⁴

Wilhelm Friedemann undervisades i klaverspel och komposition av sin far och så småningom också i violin av Johann Gottlieb Graun, en av Fredrik den Stores musiker. I *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* återfinns några av hans första komponerade alster sida vid sida med kompositioner av pappa Johann Sebastian och klaverstycken av andra kompositörer. Förutom dessa, som tillkom åren 1720-26, finns inga bevarade kompositioner från tiden i Köthen och Leipzig.¹⁰⁵ En del av J S Bachs orgel- och klaververk, t ex de sex triosonaterna¹⁰⁶ som vi idag betraktar som standardrepertoar för orgel, var i själva verket från början undervisningsmaterial för Wilhelm Friedemann. I föräldrahemmet fanns säkerligen klavikord, som användes för övning, undervisning och musikalisk förströelse.¹⁰⁷

Ett orgelstycke som brukar tillskrivas W F Bach, om än omtvistat,¹⁰⁸ är en fuga i g-moll, Fk 37. Även om verket inte är så utvecklat som fuga beträffad, är det ett karaktärsfullt orgelstycke med självständig pedalstämma. Det finns ingen uppgift om datering, men om W F Bach alls är upphovsman så skulle det kunna vara ett tidigt verk, kanske från tiden i Leipzig.

¹⁰² Hans Fagius, *Johann Sebastian Bachs orgelverk – en handbok* (Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 2010), 81.

¹⁰³ Fagius, *Johann Sebastian Bachs orgelverk*, 82.

¹⁰⁴ *Grove Music Online*, s.v. "Bach, §III: (8) Wilhelm Friedemann Bach," av Christoph Wolff & Peter Wollny, hämtad 24 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹⁰⁵ *Grove Music Online*, s.v. "Bach, §III: (8) Wilhelm Friedemann Bach," av Christoph Wolff & Peter Wollny, hämtad 24 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹⁰⁶ Forkel, "On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works," 471.

¹⁰⁷ Forkel, "On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works," 436.

¹⁰⁸ Schulenberg, *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*, appendix two (279ff).

Efter sin utbildning tillträdde han organisttjänsten i Dresden Sophienkirche. Orgeln var vid Wilhelm Friedemanns tillträde 1733 förhållandevis ny. Den byggdes 1721 av Gottfried Silbermann, och hade två manualer och pedal.¹⁰⁹ Som organist var det Wilhelm Friedemanns uppgift att spela i gudstjänsten och till den konsertanta musiken vid stora festdagar, så det fanns gott om tid för för annat. Wilhelm Friedemann tog möjligheten att stifta bekantskap med stadens övriga musikliv, knyta kontakter vid exempelvis hovet och han fortsatte även att studera matematik. Här i Dresden skrev han flera cembalokonserter, cembalosonater samt sinfonior och trionsonater för olika instrument.¹¹⁰

Fugan i F-dur (Fk 33) är från tiden i Dresden.¹¹¹ Den har visserligen ingen självklar pedalstämma, men är till sin karaktär och textur tydligt orgelidiomatisk. Med sin koralartade tematik har den klara likheter med *Wenn wir in höchsten Nöten sein* av G F Kauffmann¹¹² (1679-1735).

År 1746 lämnade Wilhelm Friedemann Dresden för Halle och organisttjänsten i Marienkirche (Liebfrauenkirche) som betraktades som en av de mest betydelsefulla i centrala Tyskland vid den här tiden. W F Bach kunde nu inte bara titulera sig organist utan även *director musices* i Halle. I hans uppgifter ingick att framföra musik med musiker och sångare vid de stora festdagarna och även många av söndagarna. Det var under åren som organist i Halle som W F Bachs stora produktion av kyrkliga kantater komponerades. I februari 1751 gifte sig Wilhelm Friedemann Bach och Dorothea Elisabeth Georgi med varandra och paret fick en dotter, Friederica Sophia.¹¹³

Brodern Carl Philipp Emanuel Bach hade varit anställd vid Fredrik den stores hov sedan 1740. Kungen hade många gånger bjudit "Gamle Bach" att komma till slottet i Potsdam (Berlin) och 1747 reste J S Bach så dit i sällskap med W F Bach. Utspridda i slottets många rum fanns femton stycken hammarklaver byggda av Silbermann. J S Bach vallades runt för att prova dem alla. Efter en stund bad han kungen om ett tema att improvisera en fuga över, och fick också det. (Dagen därpå provades alla(!?) orglar i Potsdam.) Åter hemma i Leipzig komponerades *Musikalisches Opfer* BWV 1079 som bygger på det tema Fredrik den store gav till J S Bach.¹¹⁴ Någon gång mellan åren 1745 och 1758 komponerade¹¹⁵ W F Bach en fuga i c-moll (Fk 32) på samma tema.

I andra bandet av Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* från 1754 finns W F Bach representerad med 13 kanon. Skriften *Abhandlung vom harmonischen Dreyklang* av W F Bach omnämns (av både honom själv och Marpurg) ha planerats för publikation år 1758. Utgivning kom dock inte till stånd och manuskriptet har gått förlorat. Möjligen kan texten ha handlat om filosofi och matematik, såväl som musik.¹¹⁶

Att Friedemann försökte ta sig från Halle framgår genom att han under många år sökte flera andra anställningar, dock utan framgång. Slutligen lämnade han ändå sin tjänst 1764, men förblev i staden fram till 1770. Han försörjde sig fortsättningsvis någorlunda som privatlärare.¹¹⁷

Familjens ekonomi var mycket ansträngd och trots idoga försök fick Bach ingen ny anställning. År 1771 flyttade han med sin familj till Braunschweig, men inte heller där fick han någon av de tjänster han sökte. Detta berodde, enligt några av de bevarade dokumenten, snarare på hans problematiska person och levnadssätt än på hans musikaliska färdigheter. Han gjorde sig mer och mer känd som virtuos improvisatör,

¹⁰⁹ Traugott Fedtke, preface to *Wilhelm Friedemann Bach: Orgelwerke I* (Frankfurt am Main: C. F. Peters, 1968), 3.

¹¹⁰ *Grove Music Online*, s.v. "Bach, §III: (8) Wilhelm Friedemann Bach," av Christoph Wolff & Peter Wollny, hämtad 24 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹¹¹ Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach: Thematisch-systematisches Verzeichnis*, 88.

¹¹² Georg Friedrich Kauffmann, *Harmonische Seelenlust: Präludien über die bekanntesten Chorallieder für Orgel*, utg. Pierre Pidoux (Kassel: Bärenreiter, 1967), 133-134.

¹¹³ *Grove Music Online*, s.v. "Bach, §III: (8) Wilhelm Friedemann Bach," av Christoph Wolff & Peter Wollny, hämtad 24 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹¹⁴ Forkel, "On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works," 429-430.

¹¹⁵ Wollny, *Wilhelm Friedemann Bach: Thematisch-systematisches Verzeichnis*, 87-88.

¹¹⁶ *Grove Music Online*, s.v. "Bach, §III: (8) Wilhelm Friedemann Bach," av Christoph Wolff & Peter Wollny, hämtad 24 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹¹⁷ *Grove Music Online*, s.v. "Bach, §III: (8) Wilhelm Friedemann Bach," av Christoph Wolff & Peter Wollny, hämtad 24 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

samtidigt som hans produktivitet som kompositör dalade.¹¹⁸ Johann Nikolaus Forkel, J S Bachs levnadstecknare, beklagar just detta. Han härrör det relativt blygsamma antalet bevarade kompositioner till W F Bachs förkärlek för improvisation och att spela ur fantasin utan att skriva ner.¹¹⁹

Den engelska musikvetaren Charles Burney besökte aldrig Braunschweig under sin resa genom Tyskland 1772, men han hyllar stadens blomstrande musikliv i slutkommentaren till sin reseskildring. Ett av skälen till att han så gärna hade velat komma dit var för att få träffa och höra W F Bach som han beskriver som såväl fugist (kontrapunktiker?) som matematiker.¹²⁰ (Visserligen har Burney blandat ihop både Bachsöner och tyska städer, men det är tydligt att Wilhelm Friedemann är den som avses.)

Berlin

Redan 1747, under tiden i Halle, reste W F Bach till Berlin tillsammans med sin far, för att besöka Fredrik den store. År 1774 flyttade han så själv dit. Efter en orgelkonsert 1776 i Trefaldighetskyrkan, skrev en recensent i *Berlinische Nachrichten* om de "oefterhärmliga maner och den känslsamhet som besjalar hans spel".¹²¹ Han kom i kontakt med Fredrik den stores syster, prinsessan Anna Amalia av Preussen, som han år 1778 tillägnade *Acht Fugen* (Fk 31).¹²²

Anna Amalia (1723-1787) var delaktig i att forma det blomstrande musikliv som hovet i Berlin kom att hysa under hennes brors regeringstid. Hon lät 1755 bygga en orgel i sitt hem på slottet i Berlin och hon studerade komposition och kontrapunkt för Johann Philipp Kirnberger. Prinsessan höll musikaliska salonger, spelade själv olika klaverinstrument och hade samlat ett stort notbibliotek.¹²³

I Berlin blev han också lärare åt Sara Levy fd Itzig (1761-1854), sedermera framgångsrik cembalist, som stödde Wilhelm Friedemann ekonomiskt och vid vars musikaliska salonger han förmodligen framträdde med sin musik.¹²⁴ Sara Levy blev gammelmöster till Felix Mendelssohn och i hennes musiksamlingar fanns några av W F Bachs verk bevarade, bl a de åtta fugorna¹²⁵ (Fk 31). Med Kirnberger som gemensam nämnare (som också var Saras äldre systems lärare) tros familjen Itzig haft en del med Anna Amalia att göra.¹²⁶ Kanske bevistade systrarna prinsessans musikaliska salonger...

Hemma hos...

Att klavikordet hade stor betydelse för J S Bachs klaverteknik och -undervisning bör ha haft inverkan också på Wilhelm Friedemann Bach. Vad han hade för instrument i hemmet eller hans förhållande till klavikordet finns ingen uppgift om. Under slutet av 1700-talet ökade hammarklaveret (fortepianot) i popularitet och några av W F Bachs sonater är väl lämpade för detta instrument. Hur och i vilken utsträckning han kom i kontakt med hammarklaveret, om han ägde något eller vilka hans preferenser var, vet vi inte.¹²⁷ Kanske är orsaken till detta att han inte hade någon egendom att tala om. Wilhelm Friedemann var fattig och lämnade sin änka och dotter i största armod när han dog år 1784.

Verk för orgel?

W F Bach har kallats en av sin tids största organister¹²⁸ men lämnade påfallande lite orgelmusik efter sig – vid närmare eftertanke: ingen alls! De vi av tradition betraktar som orgelverk är egentligen bara de av hans

¹¹⁸ *Grove Music Online*, s.v. "Bach, §III: (8) Wilhelm Friedemann Bach," av Christoph Wolff & Peter Wollny, hämtad 24 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹¹⁹ Forkel, "On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works," 458.

¹²⁰ Charles Burney, *Dr Burney's Musical Tours in Europe, vol II – An eighteenth-century musical tour in Central Europe and the Netherlands* (London: Oxford University Press, 1959), 237-238.

¹²¹ Volker Hagedorn, "Zum 300. Geburtstag: Der Unvollendete," *Zeit Online* nr 47 (2010), 22 november 2010.

¹²² Falck, *Wilhelm Friedemann Bach – Sein Leben und seine Werke*, 50; 52.

¹²³ Jill Munroe Fankhauser, "Anna Amalie, Princess of Prussia (1723-1787)," ur *New Historical Anthology of Music by Women*, red. James R. Briscoe (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 107-109.

¹²⁴ Christoph Wolff, "A Bach Cult in Late-Eighteenth-Century Berlin: Sara Levy's Musical Salon," *Bulletin of the American Academy* (2005): 29-30.

¹²⁵ Peter Wollny, "Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin," *The Musical Quarterly*, årgång 77 nr 4 (1993): 664.

¹²⁶ Wollny, "Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin," 653.

¹²⁷ Schulenberg, *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*, 268-269.

¹²⁸ Falck, *Wilhelm Friedemann Bach – Sein Leben und seine Werke*, 50.

klaverstycken som är fugor, trots att dessa inte är vare sig mer eller mindre lämpade för orgel än de andra klaververken, t ex fantasiorna (av vilka fler fö har fugerade partier). De är heller inte olämpliga för något av de andra klaverinstrumenten. De verk som har pedalstämman och därmed är något mindre "klaverflexibla", är alla av tveksamt ursprung, som den så kallade "Tripelfuge" (Fk 36), nämnda fuga i g-moll (Fk 37), några fugor utan Fk-nummer samt sju koralförspel (Fk 38:1).

Vad åhörarna, däribland en (annan?) recensent från *Berlinische Nachrichten*, vid W F Bachs två orgelkonserter i Berlin 1774 fick höra kan vi bara fantisera och spekulera om. Förmodligen var det inte enbart fugor:

Allt som berusar känslorna – nya tankegångar, frappanta utvecklingar, kontrasterande satser, som till sist upplöstes i Graunsk harmoni; lägg därtill *force* och *delicatesse* – kort sagt, allt detta förenades under fingrarna på denne mästare i hans sätt att överbringa glädje och smärta till sina åhörare.¹²⁹

Så hur kommer det sig att en så mytomspunnen orgelvirtuos lämnade så få orgelverk efter sig? Sådana frågor brukar vanligtvis besvaras med att orgelmusik vid den här tiden i stor utsträckning var improviserad och att noterad musik snarare tjänade som (avgiftsbelagt) undervisningsmaterial i än som dokumentation av repertoar.¹³⁰ Detta är säkert en riktig analys och ingenting jag egentligen ifrågasätter, men varför i så fall reducera just fugor till teoretiska kompositionsexempel? Fugan som sådan är ju egentligen inte en fastslagen form, utan mest bara en kompositionsteknik, och skulle sålunda kunna härbärgera en mängd olika former, stilar, karaktärer, affekter och uttryck.

Åtta galanta fugor, Fk 31

Samlingen om åtta trestämmiga fugor, Acht Fugen Fk 31 eller *Huit Fugues pour le Clavecin ou l'Orgue*,¹³¹ finns bevarad i ett enda tryckt exemplar från 1778, men därtill flera handskrivna kopior från slutet av 1700-talet. De tryckta noterna är tillägnade prinsessan Anna Amalia av Preussen. Det finns anledning att tro att detta var det enda exemplar som trycktes, som en gåva och hedersbetygelse till prinsessan.¹³² Dedikationstexten lyder:

Upphöjda prinsessa, nådigaste abbedissa och fru!
Ers kungliga höghets nåd mot mig har så uppfyllt min själ, att jag med den mest glödande tacksamhet lägger detta obetydliga lilla offer inför Era fötter, och förblir därvid i djupaste vördnad

Ers Kungliga höghets

Berlin, 24 februari 1778

allra mest underdåniga tjänare
Wilhelm Friedemann Bach.¹³³

Vad denna oerhörda nåd bestod i framgår inte. Kanske är det ekonomisk understöd som avses.¹³⁴ I vilken utsträckning Anna Amalia och Bach egentligen hade någon närmare kontakt, och om den ens var särskilt personlig är oklart.

¹²⁹ "Alles was die Empfindung berauscht, Neuheit der Gedanken, frappante Ausweichungen, dissonierende Sätze, die endlich in einer Graunischen Harmonie starben – Force, Delicatesse, kurz dieses alles vereinigte sich unter den Fingern dieses Meisters: Freuden und Schmerzen in die Seelen seiner feiner Versammlung überzutragen." Falck, *Wilhelm Friedemann Bach – Sein Leben und seine Werke*, 50.

¹³⁰ Siegbert Rampe, "Wilhelm Friedemann Bach und seine Orgelmusik," *Musik und Gottesdienst*, årgång 64 (2010): 208.

¹³¹ Den franska titeln står så bland källorna längst bak i Fedtkes notutgåva. Kan det vara den tryckta titeln?

¹³² Carl de Nys, préface till *Wilhelm-Friedemann Bach: Huit fugues sans pédale* (Paris: Éditions musicales de la Schola Cantorum, c:a 1960), 2.

¹³³ "Durchlauchtigste Prinzessin, Gnädigste Äbtissin und Frau!

Die Gnade Ew. Königlichen Hoheit gegen mich hat meine Seele so sehr durchdrungen, daß ich dieses kleine unbedeutende Opfer mit dem feurigsten Gefühl der Dankbarkeit zu Höchst Dero Füßen lege, und in tiefster Ehrfurcht ersterbe..." Falck, *Wilhelm Friedemann Bach – Sein Leben und seine Werke*, 90.

¹³⁴ Falck, *Wilhelm Friedemann Bach – Sein Leben und seine Werke*, 52.

Forkel omnämner fugorna år 1783 som Bachs senaste verk och att det var amatörernas rädsla för svårighetsgraden som gjorde att publiceringen uteblev.¹³⁵

På 1900-talet återfanns W F Bachs egen handskrift av de åtta fugorna¹³⁶ och det är på den som både Fedtkes och de Nys utgåvor bygger. Handskriften innehåller två versioner av fugan i Ess-dur (nr 5). Den första verkar vara en skiss, medan den andra i huvudsak överensstämmer med den tryckta versionen.¹³⁷ Fugan i c-moll (nr 2) är till första hälften samma nottext, men från takt 46 och till slutet skiljer sig handskriften och den tryckta versionen väsentligt från varandra. Förutom detta finns bara några smärre skillnader i nummer 3 och 4. Prinsessans noter ska finnas i åtminstone två äldre utgåvor¹³⁸ på Edition Peters. Friedelm Flamme tycks använda sig av denna version på sin inspelning,¹³⁹ men det finns ingen uppgift om vilken utgåva han använder, så det är något jag har slutit mig till genom att lyssna och jämföra.

En intressant detalj är att den sista fugan, den i f-moll, transkriberades för stråkktrio av Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) i hans "6 preludier och fugor" (1782) K. 404a där Mozart transkriberat fem fugor av J S Bach och nyss nämnda fuga av W F Bach samt komponerat egna preludier till var och en av dem. Detta säger något om Mozarts respekt för W F Bach och Bachs inflytande på Mozart, men också något om den spridning dessa fugor hade vunnit redan under kompositörens livstid.

Min interpretation – anteckningar från instuderingsarbetet

Utgångspunkten för min interpretation har varit stil, affekter och karaktärsmissiga drag i varje enskild fuga, vilka faktorer som bidrar till detta och hur jag kan förmedla det med mitt spel på orgel. Framförallt när det gäller stil tar jag till hjälp källor, reflektioner och stildrag från kapitel 2. Mina konstnärliga val bygger även på associationer till annat, exempelvis andra verk med liknande egenskaper och erfarenheter av att växla mellan olika klaverinstrument.

Falck kallar de åtta fugorna karaktärsstycken i form av fugetter.¹⁴⁰ Det kan tänkas att de är sammanställda med en pedagogisk ambition.¹⁴¹ De är ordnade efter tonart, varannan i dur och varannan i moll: C-moll, c-moll, D-dur, d-moll, Ess-dur, e-moll, B-dur och f-moll. Taktarterna är C; 3/8; 2/4; 3/8; 3/4; 6/8; 6/16 och 2/4. Inga föredragsbeteckningar finns.

Ett gemensamt drag som har med den galanta anstrykningen att göra är att fugorna konsekvent är trestämmiga och inte någon pedalstämma. Det är således möjligt att spela dem på vilket klaverinstrument som helst. Att en komposition är skriven för bara manual utan pedal, *manualiter*, tas ofta som argument för att den inte skulle vara menad för orgel, men detta skrivsätt skulle faktiskt kunna vara ett estetiskt ställningstagande.

A *trio* does not require quite so much laborious effort as a quartet, but if it is to be good, it does require almost the same degree of skill on the part of the composer. It has the advantage that the ideas introduced may be more *galant* and more agreeable than in a quartet, since it has one less concertante part.¹⁴²

I fugor utan pedal blir strukturen lättare, satsen mer melodiorienterad (istället för basorienterad) och tematiken i nedersta stämman behöver inte anpassas för pedalspel utan kan ha samma detaljrikedom, ornament och textur som överstämmorna.

¹³⁵ Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784* (Leipzig: Schwickertschen Verlag, 1783), 55.

¹³⁶ de Nys, préface, 2.

¹³⁷ Fedtke, preface, 3.

¹³⁸ de Nys, préface, 2.

¹³⁹ Wilhelm Friedemann Bach, *Complete Organ Works*, Friedhelm Flamme (orgel), CPO 777527-2, 2010.

¹⁴⁰ Falck, *Wilhelm Friedemann Bach – Sein Leben und seine Werke*, 90.

¹⁴¹ Schulenberg, *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*, 121.

¹⁴² Quantz, *On Playing the Flute*, 317.

Audio 1. Fuga i C-dur

Med vissheten om att denna svit av fugor innehåller både menuett och gigue är det frestande att undersöka förekomsten av andra dansformer. (En högst ogalant infallsvinkel, jag vet.) *Allemande*, som vanligtvis inleder en klaversvit, hade redan under barocken förlorat sin anknytning till någon faktisk dans¹⁴³ eller särskild koreografi. Dess funktion hade snarare kommit att likställas med preludium till instrumentalsviten.

En tänkbar förklaring på det förbryllande beträffande allemandens ursprung och funktion framkommer i Kochs musiklexikon. Det finns en tysk folkdans som heter allemande, men det är *inte* den som har letat sig in i den franska klaversviten. Namnet kommer av att det skulle vara ett tyskt påfund att inleda en svit på det sättet, och den är alltså inte tänkt att dansas.¹⁴⁴ (Kanske är det därför det inte finns några historiska dansanvisningar.) När Quantz redogör för fransk dansmusik¹⁴⁵ (inte klaversviten som form, utan just fransk dansmusik) och vilka danstyper som där förekommer nämner han inte allemande, något som ytterligare talar för denna förklaring.

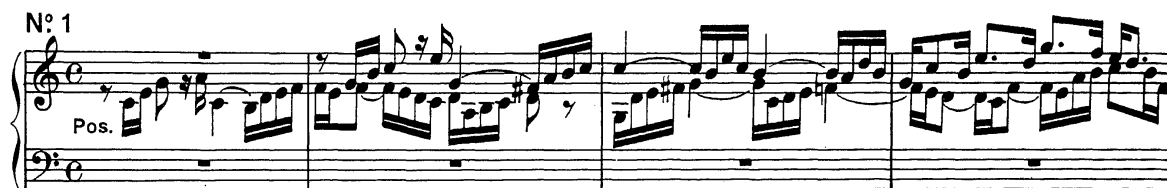


Fig 1. Fuga i C-dur, Fk 31 nr 1.

I Kochs musiklexikon beskrivs allemanden ha en allvarsam rörlighet och karaktären av ett nöjt sinnelag som njuter av god ordning.¹⁴⁶ Den går i 4/4-takt och börjar som regel med en upptakt.¹⁴⁷ Den första fugan (fig 1) har de för allemanden typiska¹⁴⁸ motiven med tre 16-delsnoter som leder vidare till nästa slag. Temat består helt av en slags upptakt: en tom 1:a som följs av flera små upptaktsmotiv bildar en arabesk fram till nästa takt. Temats betoningar på 2:a och 3:a går på tvärs med 4/4-taktens sedvanliga betoningsmönster i den omgivande satsen, något som skapar en intressant spänning.

Det är ett elegant och finurligt öppningsstycke – en *Allemande* med skruv och lite humor – präglad av glittrig transparens och esprit.

Audio 1: Inspelat 20 oktober 2014 på Hammarberg-orgeln (1966) i Betlehemskyrkan, Göteborg.
Registrering: Rörflöjt 8' och Oktava 2'.

På en deltagarkonsert under Göteborgs internationella orgelakademi 26 oktober 2014 spelade jag samma fuga på hammarklaver.¹⁴⁹ De långa tonernas effekt som orgelpunkt i takt 6, 7 och 17 går förstås om intet på ett instrument där tonen klingar bort förhållandevis snabbt. Å andra sidan har hammarklaveret egenskaper som gör det möjligt att framhäva en enskild stämma dynamiskt. Att strängarna kan klinga vidare får treklangsmönstret i takt 13-16 att låta ackordiskt (istället för linjärt, som på orgel).

¹⁴³ Little & Jenne, *Dance and the Music of J. S. Bach*, 34.

¹⁴⁴ Koch, *Musikalisches Lexikon*, 132, s.v. "Allemande."

¹⁴⁵ Quantz, *On Playing the Flute*, 291.

¹⁴⁶ Koch, *Musikalisches Lexikon*, 132, s.v. "Allemande."

¹⁴⁷ Türk, *School of Clavier Playing*, 393.

¹⁴⁸ Som i sviter av t ex G Böhm och D Buxtehude.

¹⁴⁹ Konsertinspelning i HSM:s mediearkiv, på 26'30 ungefär.

Audio 2. Fuga i c-moll

Att spela trestämmigt med bibehållen frasering i var och en av stämmorna är knepigt, särskilt i spritt läge. C P E Bach beskriver ett extremfall där mittenstämman i princip måste spelas med varannan tumme.¹⁵⁰ Fugan i c-moll (fig 2) bjuder flera sådana utmaningar. Just den här typen knepigheter som inte så lätt låter sig spelas smidigt och följsamt, främjar en känsla av motstånd och friktion som passar styckets tunga och sträva karaktär.



Fig 2. Fuga i c-moll, Fk 31 nr 2.

År 1723 sammanställde J S Bach sina *Inventioner och Sinfonior*. De är två- och trestämmiga stycken för den som vill förkovra sig i att spela sjungande på klaver.¹⁵¹ Redan tidigare hade de nedtecknats som övningar i denna konst åt lille Friedemann. Efter honom skulle många av J S Bachs elever komma att studera detta material noga.¹⁵²



Fig 3. BWV 775.

Fugan i c-moll har en melankolisk och tungsint grundkaraktär, med inslag av sentimentalitet och nostalgi. Temat är påfallande likt det i J S Bachs invention i d-moll (fig 3), som i *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* kallas "Præambulum 2", men därutöver är denna fuga en helt annan berättelse. Resan börjar i en dov och dämpad sinnesstämning. Efter att temat också har presenterats inverterat i takt 11-24, anas en försiktig ljusning i takt 25, som en förhoppning eller ett bitterljuvt minne, för att sedan återgå till den bedrövade grundkaraktären i takt 47. De allra sista takterna, efter fermaten, spelas *Adagio*.

Audio 2: Inspelat 19 december 2014 på Fondell-orgeln (1992) i C506 på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Registrering: Flagflöjt 8' D/Gedakt 8 B.

Audio 3. Fuga i D-dur

Den kortaste av de åtta, en verklig miniatyr – fugan i D-dur (fig. 4) hinner egentligen aldrig lämna sin tonala hemvist D-dur. Expositionsdelens insatser håller sig inom tonika och dominant. En sekvenskedja, som har lånat temats kvartsprång, leder från D-dur via h-moll och e-moll till A-dur, och till sist ett minimalt stretto med imitation i alla tre stämmor. Temat är egentligen pampigt och fanfarartat, men det otroligt komprimerade formatet är på något sätt komisk.

¹⁵⁰ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 75-76.

¹⁵¹ Hans T. David, Arthur Mendel & Christoph Wolff, *The New Bach Reader* (New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1998), 97-98.

¹⁵² Forkel, "On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works," 467.



Fig 4. Fuga i D-dur, Fk 31 nr 3.

Det är svårt att avgöra om det är ett stycke av uppriktigt stolt karaktär eller en skämtsam pastisch. Jag eftersträvar att spela 2:an starkare än 1:an i temat, en idé som ornamentets placering gav mig. Det är effektfullt och ger en slags burleskt driv. Fugan skulle kunna vara ett skojfriskt porträtt av någon pompös, förnumstig, grötmyndig förståsigpåare som försöker verka lärd.

Audio 3: Inspelat 2 november 2014 på Gustavsson-orgeln (1993) i Berger-studion på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Registrering: Principal 8', Octava 4' och Quinta 3'.

Audio 4. Fuga i d-moll

Enligt min förutfattade mening hade fugan i d-moll (fig 5) en häftig, upprörd och våldsam atmosfär. Den rytmiska mångfalden tyckte jag antydde rastlöshet, oro och vankelmod. Just den rytmiska notationen ledde mig in i en process som ändrade min tolkning och uppfattning helt.



Fig 5. Fuga i d-moll, Fk 31 nr 4.

I notbilden blandas 16-delstrioler med 16-delsnoter så att de ofta måste spelas samtidigt, alltså tre mot två. I kompositioner med trioler, skrev C P E Bach, anpassas notvärdena till triolen i situationer där två noter noterats mot tre.¹⁵³ "Ensamma" toner bör alltså påverkas rytmiskt av sin omgivning men runt fugans första temainsats finns ingen sådan omgivning att ta hänsyn till.

Upptakten till temats andra takt är karaktäristiskt, och vilket val man än gör är det ett avgörande beslut. Notationen varierar och är långt ifrån konsekvent. Första gången (takt 1) föregås den av en sextondelspaus, andra gången (takt 5) av två pauser¹⁵⁴ och mot triol, tredje gången (takt 13) återigen noterad som 16-delsnot men mot triol, nästa ställe (takt 25) likaså och slutligen codans temainsats (t 35) ihop med jämn sextondel.

Fler situationer där jämna 16-delsnoter ligger mot trioler är sekvenserna i takt 9-11 samt i början av takt 13 där altens ciss harmoniskt bör komma efter basens giss (eller möjligen före, men då blir det en *helt* annan rytm). Takt 34 är den enda gången rytmen har noterat med punkterad 16-delsnot och 32-delsnot mot triol och enligt C P E Bach ska det framföras på samma sätt, alltså anpassat till triolrytmen.

Att upptakten står mot triol för det mesta, tycker jag pekar på att även den första oackompanjerade temainsatsen ska ha triolutförande, men i codan spelar jag den jämn. Jag anpassar alltså rytmen till triolen i de fall det finns någon triol. Anledningen till att jag spelar de "vanliga" 16-delsnoterna (som i takt 2 och 3)

¹⁵³ Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 160.

¹⁵⁴ Bara i Fedtkes utgåva, tycks det.

jämna är taktarten. Om meningen vore ett konsekvent triolutförande kunde taktarten ha noterats som 9/16-takt, men i 3/8-takt torde jämna 16-delsnoter vara det normala.

Den rytmiska strukturen fick mig att tänka på sista satsen ur J S Bachs triosonat i e-moll (fig 6). Den har en liknande notationsproblematik, även om den får delvis andra lösningar.

Fig 6. BWV 528/III.



En anonym brevskrivare (kanske C P E Bach) skrev 1788 att J S Bachs triosonater...

...are written in such *galant* style that they still sound very good, and never grow old, but on the contrary will outlive all revolutions of fashion in music.¹⁵⁵

Denna sonatsats har inte mycket av konflikt och rastlöshet i sig, utan är tvärtom ganska sofistikerad. När jag började relatera denna förfining till fugan hände något för mig helt nytt. Jag behöll känslan av att jämna sextondelar är det normala¹⁵⁶ och tillhör styckets grundstruktur, och att triolerna är en specialeffekt, en utsmyckning eller utveckling av 8-delsnoterna, fastän triolerna i själva verket står för merparten av tonerna. När jag hade genomskådat dem som 8-delsnoter fick triolerna profil och tyngd istället för vara linjebildande med driv och riktning. På så vis blev växlingen mellan trioler och sextondelar pikant snarare än rivig och konfliktfylld. Det resulterade också i ett något lägre tempo än jag först tänkt mig.

Tematiken i den fjärde fugan är ett definitivt exempel på den galanta stilens motivrikedom. I en artikel om den i högsta grad galanta kompositören J G Mützel (1728-1788) står det om "typical rococo triplets", alltså rokokotrioler,¹⁵⁷ men jag hittade inte någon förklaring på vad som menas med det. Också i New Grove beskrivs Telemann¹⁵⁸ tagit till sig galanta stilelement, som bl a karaktäristiska trioler. En gissning är att det skulle kunna vara sådant som i denna fuga, trioler som bromsande inslag eller utfyllnad av större notvärden.

Peter Williams skriver om BWV 528/III som en dansant och kromatisk menuett.¹⁵⁹ Det var just jämförelsen med denna rokokodoftande orgeltrio som fick min uppfattning och min interpretation att ändras. Fugan i d-moll förvandlades från ett stormigt utbrott till kryddig, lite vrickad och underfundig dans. Är det manne en *Sarabande*?

Audio 4: Inspelat 14 november 2014 på Fondell-orgeln (1992) i C506 på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Registrering: Flöjt 4'.

¹⁵⁵ David, Mendel & Wolff, *The New Bach Reader*, 406.

¹⁵⁶ Till skillnad från triosonaten där de jämna 16-delsnoterna för det mest får ge vika för triolerna.

¹⁵⁷ van Delft, "The Clavichord Composer Johann Gottfried Mützel," 185.

¹⁵⁸ *Grove Music Online*, s.v. "Telemann, Georg Philipp," av Steven Zohn, hämtad 10 november 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹⁵⁹ Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach. Second Edition* (New York: Cambridge University Press, 2003), 28.

Audio 5. Fuga i Ess-dur

Jag upplever fugan i Ess-dur (fig. 7) som själva sinnebilden av galant stil. Stycket har en behagfull, graciös karaktär, som en belevad konversation i parken.

Ett musikaliskt val jag har ställts inför är om temats femte och sjätte takt ska uppfattas och utföras som hemiol eller inte. Även två "vanliga" tretakter eller betoning på första och andra slaget i takten (synkopering) vore tänkbart. Temat har mycket gemensamt med menuettens rytmiska mönster, dock inte med taktstrukturen som vanligen består av perioder om fyra takter, och bara i undantagsfall sex takter (3 + 3) som i denna fuga. Såväl hemiolen som den synkoperade rytmen tillhör den betoningsmässiga variation som ger menuetten dess rytmiska nyansrikedom.¹⁶⁰

Jag valde till slut att spela temats femte och sjätte takt som hemiol eftersom också ackordväxlingarna talar för det, förutom i takt 91-92 där ett starkt harmoniskifte infaller på tredje slaget i takt 92 (alltså inte hemiol).



Fig 7. Fuga i Ess-dur, Fk 31 nr 5.

Temats upprepade långa förslag, *appoggiatura*, bidrar mycket till denna fugas galanta karaktär. De är utskrivna med båge i början av temats takt 2, 3, 4 och 5. I sin bok tar C P E Bach upp *appoggiatura*¹⁶¹ allra först i kapitlet om ornament och beskriver den som ett av de mest grundläggande ornamenten som förhöjer både harmonik och melodi. Vidare skriver han:

Appoggiaturas modify chords which would be too simple without them.¹⁶²

Temat blir mycket riktigt mindre utsirat om man spelar direkt på huvudtonen (andra tonen i bågen) och går miste om förhållningen. *Appoggiatura*s starka betoning på första slaget hjälper till att forma ett mönster med ett slag i takten, vilket förstärker känslan av menuett.

Audio 5: Inspelat 24 april och 5 maj 2014 på Gustavsson-orgeln (1993) i Berger-studion på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Block Flöit 8' och Quer Flöit 4'

Audio 6. Fuga i e-moll

Med sorgsna suckar och tårar av längtan eller ensamhet inleds fugan i e-moll (fig 8) av en ensam flöjtstämma. Det finns en anstrykning av tvekan i anslaget som förstärks av temats melankoliskt ältande upprepningar. Den noterade taktarten talar för ett högre tempo än vad karaktären och tematiken med sitt intrikata harmoniska förlopp tillåter.

¹⁶⁰ Little & Jenne, *Dance and the Music of J. S. Bach*, 70-72.

¹⁶¹ Ty. Vorschlag.

¹⁶² Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 87.

Nº 6

Fig 8. Fuga i e-moll, Fk 31 nr 6.

Takterna 17-21 återkommer åter mot slutet av fugan (takt 77-81) som en omtagning eller reprisdel, något som vanligtvis inte ingår i en fuga.

Temats sjätte takt noteras olika genom fugan (se takt 6 respektive 12, fig. 8). Temapresentationens notation (takt 6) utgör egentligen undantaget (ihop med takt 56). Överallt annars är det noterat som i takt 12. För det mesta får temat ett annat rytmiskt utförande, än när det först presenteras. Det verkar som att rytmen har anpassats för att undvika tvärstånd och parallell septima. Att temat modifieras efter de andra stämmorna och inte tvärtom är lite märkligt, liksom att temat inte presenterades så från början. Tog W F Bach med det i beräkningen? Istället för anpassning borde man kanske tala om cantabel flexibilitet, att melodin smidig slingrar sig omkring de beledsagande stämmorna.

För att ge förslaget melodiskt värde försöker jag spela den tonen så lång som möjligt och extra uttrycksfull. Inspelningen gjordes i ett mycket litet rum, så varje liten agogisk gest måste utföras med yttersta noggrannhet. Knappt någon akustik eller efterklang fanns i rummet – vare sig att ta hjälp av eller hänsyn till.

Audio 6: Inspelat 19 december 2014 på Fondell-orgeln (1992) i C506 på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Registrering: Flagflöjt 8' D/Gedakt 8 B.

Audio 7. Fuga i B-dur

Den sjunde fugan ger intrycket av en pastoral gigue. (Fig 9.) Varianterna av rytmiska mönster för den dans som kallas gigue, giga, jigg osv är så många att författarna till boken *Dance and the music of J.S. Bach* har delat in dem i tre huvudgrupper.¹⁶³ Gigue är traditionellt den dans som avslutar en danssvit. På sätt och vis är detta också den sista av de fugerade karaktärsstyckena i miniatyrformat. (Den åttonde och sista fugan står lite för sig själv och skiljer sig från de första sju både till format och stil.) Noterad i 6/16-takt har denna korta fuga relativt okomplicerad rytmik och inget av d-mollfugans (audio 4) rytmiska konflikt.

Nº 7

Fig 9. Fuga i B-dur, Fk 31 nr 7.

¹⁶³ Little & Jenne. *Dance and the Music of J. S. Bach*, 143-144.

Flera av fugorna (de fyra sista, faktiskt) slutar på öppen oktav. Det kan ha med stämföring att göra. Det skulle också kunna vara ett sätt att parera för att vissa ackord inte är stabila på ett instrument med temperering. I B-durfugan ser jag inga sådana skäl, utan väljer att låta mittenstämmen gå till tersen i slutackordet. Det tycker jag stämmer bra överens med styckets karaktär.

Den här fugan liknar J S Bachs sinfonia i E-dur (fig 10) väldigt mycket. Den kallas "Fantasia 12" i *Clavier-Büchlein vor W F Bach* och skulle också kunna vara en gigue.



Fig 10. BWV 792.

Av eftervärlden har W F Bach blivit beskyldd för att alltför lättvindigt ha sålt av sin fars kvarlåtenskap och för att ha satt sitt eget namn på en del av manuskripten. Om det har rört sig om medvetna plagiat hör egentligen inte hit. Men gränsen mellan stöld och inspiration i det här sammanhanget är inte alldeles tydlig. Denna fuga är antagligen inget av W F Bachs tidiga verk, så troligt är att idén bara har dröjt sig kvar i det musikaliska minnet och dykt upp långt senare som en lågmäld hyllning till den första läraren. Luftig och ljuv med lantlig charm – en seren och oskuldsfull gigue

Audio 7: Inspelat 29 oktober 2014 på Gustavsson-orgeln (1993) i Berger-studion på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Registrering: Groß Gedact 8' och Klein Gedact 4'.

Audio 8. Fuga i f-moll

Präglad av ödesmättad dramatik har den avslutande fugans karaktär en dragning åt *Sturm und Drang*. På samma gång är den en anspelning den på *stile antico*, den gamla stilen, med sin kromatik och konstfulla temabehandling.¹⁶⁴ Den är med 202 takter väsentligt längre än någon av de andra sju fugorna. (Den hittills längsta är den femte fugan i Ess-dur med 102 takter.) Temat är kromatiskt och motstämmen eller kontrasubjektet introduceras redan från början (fig 11).



Fig 11. Fuga i f-moll, Fk 31 nr 8.

¹⁶⁴ Schulenberg, *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*, 121.

När C P E Bach fick frågan av en författare i sin umgängeskrets, om fantasian ur 18 *Probestücke* inte egentligen handlade om Hamlets monolog ur Shakespeares tragedi,¹⁶⁵ svarade han: Nej. Om någon skulle ha frågat W F Bach om hans fuga i f-moll byggde på Goethes dikt "Erlkönig", hade han med största sannolikhet svarat likadant. Men på samma sätt som det är fullt möjligt att spela C P E Bachs fantasia med Hamlets monolog i åtanke även om det inte var kompositörens avsikt, går det att applicera "Erlkönig" som melodramatisk idé på den sista av de åtta fugorna – trots att dikten publicerades 1782, alltså några år *efter* det att W F Bach tillägnade Anna Amalia sina fugor.

Melodramen, en form av musikteater där recitation eller talad dialog alterneras med instrumentalmusik,¹⁶⁶ är starkt förknippad med *Sturm und Drang*. Detta var en uttrycksform, likt musikdramatik i övrigt, som inte tycks ha intresserat C P E Bach.¹⁶⁷ Hur W F Bach ställde sig till det är svårt att säga, men några musikdramatiska verk har han inte efterlämnat.

Rörelsen *Sturm und Drang* fick sin höjdpunkt omkring 1770 främst förstås inom litteraturen, men även inom andra konstformer. Återupptäckten av William Shakespeares tragedier hade en viss betydelse för dramatikens utveckling och förnyelse. Den gotiska romanen är en närliggande företeelse. I bildkonsten ses skildringar av storm och fartygsförlisning som ett uttryck för *Sturm und Drang*. Som musikstil beskrivs den vara av samma art som *Empfindsamkeit*, men i ännu högre grad. I stället för att bara beröra, skulle man överskölja lyssnaren med känslor, och t o m överrumpla eller skrämna.

Författaren Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), en förgrundsgestalt inom *Sturm und Drang*, skrev sin dikt "Erlkönig" inspirerad av en medeltida dansk ballad, som då nyligen blivit översatt till tyska av Herder. Det finns flera tonsättningar, men mest berömd är förstås den av Franz Schubert. Också bildkonstnärer har återgivit Goethes dramatiska och dubbelbottnade dikt.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –
Siehst Vater, du den Erlkönig nicht!
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? –
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. –

„Du liebes Kind, komm geh' mit mir!
Gar schöne Spiele, spiel ich mit dir,
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? –
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind,
In dürren Blättern säuselt der Wind. –

„Willst feiner Knabe du mit mir geh'n?
Meine Töchter sollen dich warten schön,
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düsteren Ort? –
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau:

¹⁶⁵ *Grove Music Online*, s.v. "Empfindsamkeit," av Daniel Heartz & Bruce Alan Brown, hämtad 8 april 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

¹⁶⁶ *Sohlmanns musiklexikon*, 2:a upplagan (1976), s.v. "Melodram."

¹⁶⁷ *Grove Music Online*, s.v. "Sturm und Drang," av Daniel Heartz & Bruce Alan Brown, hämtad 17 april 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

Es scheinen die alten Weiden so grau. –

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt,
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt!“
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an,
Erlkönig hat mir ein Leids getan. –

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in den Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not,
In seinen Armen das Kind war tot.

Det är svårt att bortse från Schuberts tonsättning, publicerad 1815, som i hög grad har färgat vår uppfattning om dikten. Det finns dock flera tonsättningar, och några av dem redan från 1700-talet.¹⁶⁸

Handlingen i korthet:

Vers 1: Berättaren för oss in i handlingen. Pappan som skyddar sin son.

Vers 2: Dialog mellan pojken som är rädd och pappan som försöker lugna och förklara.

Vers 3: Älvkungens första solo, lockar med färglada blommor och lekar.

Vers 4: Dialog mellan pojken och pappan.

Vers 5: Älvkungens andra solo, hans döttrar ska sjunga för pojken.

Vers 6: Dialog mellan pojken och pappan.

Vers 7: Älvkungens tredje solo, hotar med våld. Pojken ropar och dör(?).

Vers 8: Berättaren. Pappan som rider, men inte förmår skydda pojken.

Handlingen har fyra tydliga roller: den läskigt, inställsamma älvkonungen, den desperata, ängsligt yrande pojken, den trygga, men alltmer uppjagade pappan samt den neutrala berättaren. Men den innehåller också fler ingredienser: skogen som miljö (och varelse), hästen och rittematiken, naturmystik, känslor av skräck, desperation och lockelse, samt en kuslig, hotfull och jagad stämning.

Fugan i f-moll har en dramatisk karaktär och den första expositionen sätter an en hotfull stämning. Kromatiken kan symbolisera mystik och transcendens, som här skulle kunna vara övergången eller mötet mellan den jordiska förnuftsvärlden och det övernaturliga. (Under den tidiga romantiken började även det mänskliga psyket betraktas som något hemlighetsfullt och mystiskt.) Den ihärdiga 8-delsrytmen som oförtrutet skumpar vidare får illustrera rittens kontinuitet. Partier (t ex takt 33-56) av dialog mellan bas och diskant uttrycker samtalen mellan pappan och pojken, och klagande slutfall i ett högre register (takt 29 och 101), barnets rop. Lekfullt och gäckande ter sig Älvkungens lockande förslag om sång och lekar i takt 69-101. En tydlig vändpunkt infaller i takt 139 där temat för första gången uppträder inverterat (nerifrån och upp), och i takt 159 temat i båda riktningar samtidigt. Dramat avslutas definitivt och obevekligt med en lång ensam slutton.

Audio 8: Inspelat 5 december 2014 på Gustavsson-orgeln (1993) i Berger-studion på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet. Registrering: Principal 8' och Octava 4'.

¹⁶⁸ Max Friedlander, *Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen* (Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1896), 64-67 och 72-75.

Slutkommentar

Att undersöka vad som händer när jag spelar de åtta fugorna med särskilt fokus på affekt eller karaktär, istället för som en fuga, bygger på grundförutsättningen att det händer något annat, något dåligt eller ingenting, när jag spelar eller betraktar fugor som just fugor. Håller jag med om det? Jag är fullt medveten om att fugor finns av vitt skilda slag, att teman kan ha olika karaktär, bygga på psalmer, visor, danser, kort sagt att det finns mängder av exempel på att fugor alltid eller för det mesta är något mer än "bara fugor". Ändå tror jag att de för många av oss har en intellektuellt uppstramande effekt, som att någonting så komplicerat och lärt (verkligen) inte bör tolkas med hjälp av temperament och fantasi. Genom detta projekt har jag lyckats peta hål på den barriären hos mig själv.

Fugornas själva äkthet har varit föremål för omvärdering under processen. Inledningsvis tänkte jag mig, förutom att genomföra den stilistiska (galanta) analysen, också att musikteoretiskt analysera varje fuga. Vartefter arbetet fortlöpte kändes det allt mindre väsentligt och jag bestämde att skrota den idén. Det berodde dels på att det inte fanns något behov av att testa W F Bach eller hans kompetens, dels på att det inte är relevant för min interpretation hur fugorna är uppbyggda.

Idéer om affekt, karaktär m.m. påverkar helt klart mitt spel och ger det en extra dimension. Jag flyttar fokus från att göra verket rättvisa genom att korrekt återge eller reproducera det till att uttrycka något och förmedla det. Det är som om min subjektiva tolkning (om än väl underbyggd) lyfter perspektivet och ger ett mer allmängiltigt klingande resultat.

Om att spela in och om att spela fel

Det är något särskilt med att spela in, och jag har aldrig gillat det. Det beror nog på att jag som lyssnare värdesätter andra kvaliteter på en inspelning än under ett konsertframförande. Snubbel och felspel stör på en inspelning som ska tåla att höras upprepade gånger, men på en konsert är det ju snabbt glömt. Och atmosfären från ett levande framförande, går den ens att fånga med mikrofon? När jag spelade in tenderade jag inledningsvis att koncentrera mig mer på att få en tillräckligt felfri inspelning än på affekten i fråga, vilket är befängt när det handlar om stil och uttryck. Jag hoppas och förlitar mig på att mitt förberedande instuderingsarbete gör att mina idéer går fram i alla fall.

Så småningom godtog jag fler felsteg, särskilt i de lite längre styckena, till förmån för att förmedla min idé. När jag redigerade inspelningen ett par månader senare hade detta redan fått helt andra proportioner. Jag hörde inte ens en del av de misstag jag hade gjort anteckningar om under inspelningen, utan tyckte tvärtom att några av de ratade tagningarna var riktigt bra.

Att spela olika klaverinstrument

C P E Bach ger i sin bok exempel på vad vi kan lära oss vid de olika klaverinstrumenten, hur de kompletterar varandra och vilka pedagogiska och tekniska kvaliteter som särskiljer dem. Genom praktisk erfarenhet har jag fått anledning att reflektera också över klaverinstrumentens förenande egenskaper och sambandet dem emellan.

Som instrument har klavikord och fortepiano mycket gemensamt vad gäller sensibilitet och nyanser. På både cembalo och fortepiano har man nytta av och tränas fingrarnas individuella teknik och styrka. Att dra nytta av armens vikt, gester och positionsspel lönar sig på klavikord och orgel. Gemensamt för dessa två är också att tonen (i någon mån) klingar så länge tangenten hålls nertryckt. Min egen erfarenhet är att orgel och fortepiano har gemensam "fingerartikulation", något som yttrar sig särskilt vid utförandet av lite snabbare figurer och ornament. Just fingrarnas självständighet är kanske vad C P E menar med att cembalo (som sällan är särskilt tungspelat) tränar upp fingerstyrka. Hans resonemang rör i huvudsak egenskaperna hos klavikord och cembalo, orgel och fortepiano kommenteras inte lika mycket i boken.

Ord, ord, ord...

Många gånger under resans gång har jag påmint om att detta till stor del är en undersökning om ord, ordval och ordens valör. En något nedslående milstolpe var insikten om att begreppet galant stil antagligen inte myntades på 1700-talet, utan långt senare. Det är naturligtvis inte utan fog: även om man inte använde galant stil om sin tid, så användes ordet galant (med några få undantag) som positivt laddat värdebegrepp

för det som var smakfullt, uttrycksfullt, stilfullt, modernt eller tidlöst, raffinerat, förfinat, ädelt m.m. Vad som går förlorat i översättning mellan olika språk är svårt att uppskatta. Ännu svårare är att värdera hur begrepp förändras och förvanskas genom århundradenas lopp.

KÄLLOR

Böcker, gamla och nya:

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments (1759 & 1762)*. Översatt av William J. Mitchell. London: Ernst Eulenburg Ltd, 1974.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen (1753 & 1762)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1992.
- Burney, Charles. *Dr Burney's Musical Tours in Europe, vol II – An eighteenth-century musical tour in Central Europe and the Netherlands*. London: Oxford University Press, 1959.
- David, Hans T., Arthur Mendel & Christoph Wolff. *The New Bach Reader*. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1998.
- Fagius, Hans. *Johann Sebastian Bachs orgelverk – en handbok*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 2010.
- Falck, Martin. *Wilhelm Friedemann Bach – Sein Leben und seine Werke*. Lindau: C. F. Kahnt, 1956.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*. Leipzig: (im) Schwickertschen Verlag, 1783.
- Forkel, Johann Nikolaus. "Forkel's Biography of Bach (1802/1820) – On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works". Ur *The New Bach Reader*, av Hans T. David, Arthur Mendel & Christoph Wolff, 415-482. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1998.
- Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: bey August Hermann dem Jüngern, 1802.
- Little, Meredith & Natalie Jenne. *Dance and the Music of J. S. Bach – Expanded Edition*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Mann, Alfred. *The Study of Fugue*. Westport: Greenwood Press, 1981.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Abhandlung von der Fuge – Neue Ausgabe (1753 & 1754)*. Leipzig: A. Kühnel/C. F. Peters (Bureau de Musique), 1806.
- Munroe Fankhauser, Jill. "Anna Amalie, Princess of Prussia (1723-1787)" Ur *New Historical Anthology of Music by Women*, red. James R. Briscoe, 107-109. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Quantz, Johann Joachim. *On Playing the Flute – 2nd Ed (1752)*. Översatt och med förord av Edward R. Reilly. London: Faber & Faber, 1985.
- Rosenblum, Sandra P. *Performance Practice in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Schulenberg, David. *The Music of Wilhelm Friedemann Bach*. Rochester: University of Rochester Press, 2010.
- Türk, Daniel Gottlob. *School of Clavier Playing, or, Instructions in playing the clavier for teachers and students*. Översatt och med introduktion och kommentarer av Raymond H. Hagg. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.
- Williams, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach. Second Edition*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Wollny, Peter. *Wilhelm Friedemann Bach: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*. Stuttgart: Carus-Verlag, 2012.

Artiklar:

van Delft, Menno. "The Clavichord Composer Johann Gottfried Mützel – A Survey." Ur *De Clavicordio II Proceedings of the International Clavichord Symposium Magnano, 21-23 September 1995*, red. Bernard Brauchli, Susan Brauchli & Alberto Galazzo, 181-189. Magnano: Musica Antica a Magnano, 1995.

Hagedorn, Volker. "Zum 300. Geburtstag: Der Unvollendete." *Zeit Online* nr 47 (2010), 22 november 2010. Hämtad 11 april 2015.
<http://www.zeit.de/2010/47/Friedemann-Bach/komplettansicht>

Heartz, Daniel & Bruce Alan Brown. "Galant." Från *Grove Music Online*. Hämtad 14 mars 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

Heartz, Daniel & Bruce Alan Brown. "Empfindsamkeit." Från *Grove Music Online*. Hämtad 8 april 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

Heartz, Daniel & Bruce Alan Brown. "Sturm und Drang." Från *Grove Music Online*. Hämtad 17 april 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

Rampe, Siegbert. "Wilhelm Friedemann Bach und seine Orgelmusik." *Musik und Gottesdienst*, årgång 64 (2010): 204-210.

Wolff, Christoph. "A Bach Cult in Late-Eighteenth-Century Berlin: Sara Levy's Musical Salon." *Bulletin of the American Academy* (2005): 26-31.

Wolff, Christoph & Peter Wollny. "Bach, §III: (8) Wilhelm Friedemann Bach." Från *Grove Music Online*. Hämtad 24 oktober 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

Wollny, Peter. "Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin." *The Musical Quarterly*, årgång 77 nr 4 (1993): 650-688. Hämtad 28 oktober 2013.

Zohn, Steven. "Telemann, Georg Philipp." Från *Grove Music Online*. Hämtad 10 november 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

Notutgåvor:

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Exempeln nebst achtzehn Probe-Stücken in Sechs Sonaten zu Carl Philipp Emanuel Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: C. F. Henning, 1753.

Bach, Wilhelm Friedemann. *Wilhelm Friedemann Bach: Orgelwerke I*. Utgiven av Traugott Fedtke. Frankfurt am Main: C. F. Peters, 1968.

Bach, Wilhelm Friedemann. *Wilhelm-Friedemann Bach: Huit fugues sans pédale*. Utgiven av Carl de Nys. Paris: Éditions musicales de la Schola Cantorum, c:a 1960.

Friedlander, Max, utg. *Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen*, Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1896.

Kauffmann, Georg Friedrich. *Harmonische Seelenlust: Präludien über die bekanntesten Chorallieder für Orgel*. Utgiven av Pierre Pidoux. Kassel: Bärenreiter, 1967.

Förord, programkommentarer och liknande:

Fedtke, Traugott. Preface. Till *Wilhelm Friedemann Bach: Orgelwerke I*. Frankfurt am Main: C. F. Peters, 1968.

de Nys, Carl. Préface. Till *Wilhelm-Friedemann Bach: Huit fugues sans pédale*. Paris: Éditions musicales de la Schola Cantorum, c:a 1960.

Reilly, Edward R. Introduction. Till *On Playing the Flute – 2nd Ed (1752)*, by Johann Joachim Quantz, ix-xxxiv. London: Faber & Faber, 1985.

Wollny, Peter. Programkommentar till *Wilhelm Friedemann Bach. Complete Organ Works*. Friedhelm Flamme (orgel), CPO 777527-2, 2010.

Inspelad musik:

Wilhelm Friedemann Bach. *Complete Organ Works*. Friedhelm Flamme (orgel), inspelat 21-22 augusti 2009. CPO 777527-2, 2010.

Wilhelm Friedemann Bach. *Keyboard Works 2: Fantasias and Fugues*. Julia Brown (cembalo), inspelat 20-21 september 2007. Naxos 8.570530, 2008.