

**CG1009 Examensarbete, kandidat, klassisk musik, 15 hp**

2016 Konstnärlig kandidatexamen

Institutionen för klassisk musik

---

Handledare: Incca Rasmussen

Examinator: Peter Berlind Carlson

Tove Åhrman

## **Bachs triosonat i d-moll BWV 527**

Spelpraxis, analys och instudering

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Inspelning av det självständiga, konstnärliga arbetet finns dokumenterat i det tryckta exemplaret av denna text på KMH:s bibliotek.



# Sammanfattning

Denna uppsats behandlar fakta kring triosonaterna, registreringspraxis, spelpraxis och Bachs liv med fokus att mynna ut i reflektioner och val kring min instudering av Triosonat i d-moll. Det är spännande att med hjälp av litteraturen närma sig ett mer genuint utförande av musiken samt att lära sig tydliga former för vad som är specifikt för en viss komponist, stil eller tidsepok. Denna instudering är, utöver litteratur, även relaterad till två olika orgelprofessorers tankar kring utformandet av triosonaten. Jag har under instuderingens gång ändrat vissa musikaliska val t.ex. mitt utförande av drillar åt ett mer stiltroget håll. Jag har inte låtit praxis styra mig i alla avseenden utan har också, för barocken, nyttjat mer okonventionella metoder för att nå ett visst musikaliskt resultat t.ex. tå-häl spel för en tätare baslinje. Forskningen och kunskapen om spelpraxis är intressant för den lär oss hålla isär olika stilar och förhoppningsvis presentera musik på ett mer genuint sätt. Samtidigt är det många aspekter som spelar in. Vad gäller t.ex. artikulation så skulle man kunna välja mellan en som framhäver harmonisk progression och en annan som t.ex. framhäver ett annat sväng. Notbilden ger inget tydligt svar på hur det skall utföras och det blir till sist en fråga om smak och vilken aspekt man tycker väger tyngst. Jag tycker man kan välja andra alternativ om det gagnar musiken eller tekniken eller bara för att man vill experimentera med en viss musik ur ett nytt stilperspektiv. Jag är således öppen för experiment men det är roligt om man också kan göra dem utifrån kunskap.

Nyckelord: triosonat, BWV 527, Bach, d-moll, spelpraxis, barock, registreringspraxis, ornamentik



# Innehållsförteckning

1	Inledning och bakgrund.....	1
1.1	Bachs liv.....	1
1.1.1	1685–1702 Barn- och ungdomsår i Eisenach och Lüneburg.....	1
1.1.2	1703–1707 Organist i Arnstadt.....	2
1.1.3	1707–1708 Organist i Mühlhausen.....	2
1.1.4	1708–1717 Slottsorganist och kammarmusiker i Weimar.....	3
1.1.5	1717–1723 Hovkapellmästare i Köthen .....	4
1.1.6	1723–1750 Kantor i Leipzig.....	4
1.2	Bachs orglar i Weimar och Leipzig .....	6
1.3	Temperering och tonhöjd.....	7
1.4	Spelpraxis.....	8
1.5	Ornamentik.....	9
1.6	Triosonat .....	10
1.7	De sex triosonaterna BWV 525–530 .....	10
1.8	Triosonaten i d-moll BWV 527 .....	11
1.9	Registreringspraxis.....	12
2	Analys och instudering.....	14
2.1	Förarbete och startprocess.....	14
2.1.1	A-delen.....	15
2.1.2	B-delen.....	17
3	Slutsatser .....	19
	Referenser.....	21
	Bilaga 1 .....	23
	Bilaga 2 .....	24

Bilaga 3 .....	25
Bilaga 4 .....	26

# 1 Inledning och bakgrund

Min orgelprofessor brukar be mig välja ett stycke att jobba med under sommaren för att ha redo inför första lektionen på höstterminen. Jag bad honom förra våren om ett antal förslag som han tyckte skulle vara utvecklande för mitt spel. Bland dessa stycken fanns Triosonat i d-moll BWV 527 av Bach. Jag lyssnade och tittade igenom de olika förslagen och tyckte att detta stycke var vackert och visste också att en triosonat skulle bereda mig en stor utmaning men också mycket utdelning om jag kunde lära mig den. Till en början trodde jag att detta arbete skulle gå betydligt fortare än vad det gjort. Själva det basala arbetet i att lära sig notmaterialet och lyckas sätta ihop de tre polyfona stämmorna i ett musikant tempo var en stor tröskel att ta sig över – att få hjärnan och kroppen att acceptera att alla händer och fötter parallellt rytmiskt och melodiskt ”lever sitt eget liv”. Efter två månaders övning hade jag kommit igenom sats 1 och höstterminen hade startat. Det blev dags för att sätta igång med examensuppsatsen och då bestämde jag mig för att ägna mitt arbete åt denna triosonat.

Syftet med den här uppsatsen är att lära mig mer om Bachs triosonater, när de skapades och varför. Jag vill få en större kunskap om spelpraxis och registreringspraxis. Samtidigt vill jag få inblick i Bachs liv, hans influenser och t.ex. vilka instrument han hade tillgång till när triosonaterna kom till. I vilket sammanhang kan de ha spelats och hur kan de ha låtit?

Som ingång i denna uppsats följer här en kort biografi över Bachs liv, översikt över några av de orglar han hade till hands under tiden för triosonaternas tillkomst, deras temperering, spelpraxis och ornamentik för barocken.

## 1.1 Bachs liv

### 1.1.1 1685–1702 Barn- och ungdomsår i Eisenach och Lüneburg

Johann Sebastian Bach föddes i Eisenach 1685 som ett av åtta barn till stads- och hovmusikern Johann Ambrosius Bach och hans fru Elisabeth (född Lämmerhirt). Släkten Bach, som kan spåras till 1500-talet, var en stor och känd musikersläkt. Den bestod av stadsmusiker och organister som verkade över hela Thüringen framförallt i städerna Erfurt, Eisenach, Gotha och Weimar. (Kjellberg, 1999) Namnet Bach var att jämföras med ordet musiker. Fadern undervisade i musik i hemmet och där kom Johann Sebastian tidigt i kontakt med musikerhantverket framförallt inom klaver- och violinspel. Man vet inget om Johann Sebastians musikundervisning före tio års ålder men troligt är att han skolades på violin och

blåsinstrument av fadern och hans kollegor. Hans farbror Johann Christoph verkade som organist i Georgenkirche i Eisenach och var troligen den som först introducerade Johann Sebastian till orgel- och klaverspel. Vid nio års ålder avled mamma Elisabeth och inom ett år hade även den snabbt omgifte fadern gått bort. Detta splittrade syskonen Bach och Johann Sebastian togs om hand av sin äldste bror, även han kallad Johann Christoph. Brodern var en ansedd organist i Michaeliskirche i Ohrdruf. Här kom Johann Sebastian i kontakt med kyrkomusiken och undervisades av brodern i orgel-, klavikord- och cembalospel samt improvisation och komposition. 15 år gammal blev Johann Sebastian tvungen att försörja sig själv och begav sig till Lüneburg där han beviljats en friplats i Mikaeliklostrets gosskör för särskilt begåvade men medellösa studenter. I Lüneburg fick han orgelundervisning av Georg Böhm som i sin tur skolats av den store Hamburgorganisten Johann Adam Reincken. Vid en riddarakademi under ledning av den franske dansmästaren Thomas de la Selle, tidigare Lully-elev, fick Johann Sebastian kontakt med fransk instrumentalmusik framfört av det franska hovkapellet i Celle. (Fagius, 2010; Neumann, 1972)

### 1.1.2 1703–1707 Organist i Arnstadt

Från Lüneburg följde Johann Sebastian byggandet av den nya orgeln i Arnstadt och han erbjöds att avsyna och provspela den färdigställda orgeln vid dess invigning. Med sitt virtuosa spel övertygade han rådsherrarna i staden om sin kapacitet och erbjöds som 18-åring organisttjänsten i Neue Kirche i Arnstadt. 1705 beviljades Bach fyra veckors tjänstledighet för att besöka Buxtehude i Lübeck. Han vandrade dit men återkom inte förrän tre månader senare, till sin arbetsgivares förtret. Resultatet av mötet med Buxtehude ska ha fått kyrkorådet att beklaga sig över saken med orden: *i koralen gjort många underliga variationer och blandat in så många främmande toner att församlingen blivit konfunderad* (Neumann, 1972, s. 28). Fler konflikter uppstod kring Johann Sebastians ovilja att öva med elevkören och han svarade att kontraktet inte ålade honom någon sådan förpliktelse för detta uttråkande extraarbete. Ytterligare ett ifrågasättande kom över att Bach låtit en ung okänd kvinna musicera i koret. Möjligen kan denna kvinna varit Maria Barbara Bach, en syssling till Johann Sebastian, som senare kom att bli hans första hustru. I Arnstadt skrevs de allra första kyrkokantaterna och hit tillskrivs också en mängd klaververk av virtuost slag i den nordtyska stilen. (Fagius, 2010; Kjellberg, 1999; Neumann, 1972)

### 1.1.3 1707–1708 Organist i Mühlhausen

1707 blev Bach organist i S:t Blasiuskirche i Mühlhausen. Med devisen *en reglerad kyrkomusik till Guds ära* (Neumann, 1972, s. 30) tog Bach ett stort ansvar inte bara för musiken i sin egen församling utan även i bykyrkorna utanför staden. I Mühlhausen uruppförde Johann Sebastian en av sina tidigaste kantater *Gott ist mein König*. Denna blev så uppskattad att rådsherrarna i staden lät trycka upp den. Den blev således tillgänglig för andra musiker samtida med Bach. Han lade även fram ett förslag för ombyggnation av orgeln i S:t Blasiuskirche. Detta godtogs men ombyggnationen stod färdig först efter att han lämnat sin post som organist. 1821 byggdes orgeln om men 1959 renoverade man åter instrumentet helt



efter Bachs föreskrifter och denna orgel är idag en autentisk Bachorgel. (Fagius, 2010; Neumann, 1972)

#### 1.1.4 1708–1717 Slottsorganist och kammarmusiker i Weimar

På grund av teologiska motsättningar och en ofrihet kring musikärbetet blev Bach inte långlivad i Mühlhausen. 1708, 23 år gammal, besökte han hovet i Weimarresidenset Wilhelmsburg och fick där spela inför hertig Wilhelm Ernst. Han erbjöds direkt en tjänst som kammarmusiker i hovkapellet i form av violinist och cembalist och en kort tid därefter även tjänsten som slottsorganist. Hertigen, trots sin fromhet och allvarsamma karaktär, ansåg att konst och vetenskap var viktiga element i staden och såg därför till att försöka samla människor i Weimar med kunskaper inom dessa områden. Kapellet utgjordes av fjorton kammarmusiker, sju trumpetare och en pukslagare. Deras uppgifter bestod i allt från spel i gudstjänster i slottskapellet, kammarmusikaliska konserter, *taffelmusik vid hovfestligheter, stämningfulla serenader i slottsparken, glada maskerader under karnevalstiden, smattrande blåsarmusik på officiella minnesdagar* (Neumann, 1972, s. 38). Stadens stadskyrkoorganist var en släkting till Bach, Johann Gottfried Walther, och genom honom har en stor del av Bachs verk i originalversion sparats till eftervärlden. I Nekrologen (skrift över Bachs liv troligen skriven av sonen Carl Philipp Emanuel och eleven Johann Friedrich Agricola) beskrivs Bachs spel:

*Alla hans fingrar voro lika övade. Alla lika skickade för ett utsökt rent spel. Han hade tänkt ut en så bekväm fingersättning att det inte föll sig svårt för honom att utföra även de svåraste saker med flytande lätthet. Före honom hade de mest betydande klaverspelarna i Tyskland och andra länder givit tummen mycket litet att göra. Han kunde använda den desto bättre. Med sina två fötter kunde han på pedalen utföra sådana satsar som många icke oskickliga klaverspelare ha svårt att göra med fem fingrar.* (Neumann, 1972, s. 39–40)

Under sin tid i Weimar producerade Bach mycket musik för orgel däribland många toccator och fantasior, preludier och fugor samt orgelpedagogikens viktigaste koralsamling *Orgelbüchlein*. Han inspirerades även av Vivaldi och hans italienska konsertstil, dvs. växling mellan tuttblock och konsertanta solodelar, vilket tog sig uttryck i t.ex. instrumentaltranskriptioner för klaver och orgel. (Fagius, 2010; Kjellberg, 1999; Neumann, 1972)

Under åren 1708–1715 föddes Bachs första sju barn varav fyra överlevde. Här bland hans blivande mer kända söner Wilhelm Friedemann och Carl Philipp Emanuel. 1714 utnämndes Bach till konsertmästare vilket gav familjen en bättre ekonomisk ställning men också nya arbetsuppgifter för Bach. Varje månad skulle en nykomponerad kantat framföras och under två år komponerade han en stor samling kantater för olika tillfällen som jakter, fester, högtidsdagar, sorgestunder mm. Bachs tjänst i Weimar delades mellan två slott och dess hertigar Wilhelm Ernst och hans brorson Ernst August. En dispyt utbröt mellan hertigarna och

Bach hamnade i onåd hos Wilhelm Ernst. Vid tillsättning av kapellmästartjänsten förbigicks han av den f.d. kapellmästarens medelmåttige son och han beslöt således att begära avsked. Detta gjordes, enligt hertigen, med sådant eftertryck att Bach blev arresterad under en månad och därefter, år 1717, beviljades avsked i onåd. (Fagius, 2010; Kjellberg, 1999; Neumann, 1972)

### 1.1.5 1717–1723 Hovkapellmästare i Köthen

32-år gammal blev Bach kapellmästare vid Furst Leopolds av Anhalt-Köthen hov, den högsta tjänst man som musiker kunde inneha. Vid det reformerta hovet ville man ha sina gudstjänster utan musik och således fick kyrkomusiken stå i skymundan för kammar- och orkestermusik. Med detta tjänstebyte avslutade Bach sin karriär som professionell organist och verkade de resterande åren främst som tonsättare och ledare av körer och instrumentensemble. Här skrevs de instrumentala verk som kom att bli en ny epok för europeisk instrumentalmusik. Sonator för flöjt, violin, gamba och cembalo, de tre sonatorna och partitorna för soloviolin, de sex cellosviterna, violinkonserterna, de fyra stora orkestersviterna, de sex konserterna benämnda *Concerts avec plusieurs instruments* (konserter med åtskilliga instrument – senare kallade Brandenburgkonserterna). Jämte dessa komponerade han ett flertal verk för klaverinstrument, dock ytterst få verk för orgel. 1720 skrev Bach *Clavier-Büchlein* som undervisningsmaterial till sin son Wilhelm Friedemann. Därtill komponerade han sina 15 tvåstämmiga inventioner och trestämmiga sinfonior som genom sin karaktär skulle skola musikern i *ren flerstämmig spelteknik, ge impulser till att uppfinna och genomföra motiv, att utbilda en kantabel spelstil och ge en försmak av komponeringskonsten*. (Neumann, 1972, s. 58) 1722 kom *Das Wohltemperierte Klavier*, det första verket någonsin med preludier och fugor i alla tonarter. Hemkommen från en resa 1720 med Furst Leopold och hans hovkapell fann Bach sin hustru avliden. I sorg begav han sig till Hamburg och provspelade för tjänsten i S:t Jacobikirche. Om hans improvisation utbrast den nästan 100-åriga Reincken *jag trodde att denna konst var död. Men jag ser nu att den fortfarande lever i Er* (Fagius, 2010, s. 34). Bach återvände dock till Köthenhovet och blev där betagen av en duktig sångerska vid namn Anna Magdalena Wilcke. 1721 gifte de sig och fick tretton barn varav sex stycken kom att leva till vuxen ålder. Till Anna Magdalena satte Bach samman den tvådelade *Klavierbüchlein* och man tror också att han komponerade specifika sopranarior för henne. (Fagius, 2010; Kjellberg, 1999; Neumann, 1972)

### 1.1.6 1723–1750 Kantor i Leipzig

1723 avled Thomaskantorn tillika director musices Johann Kuhnau i Leipzig och denna tjänst blev ledig. Det var ett flertal sökande, bland dem organisten Georg Philipp Telemann från Hamburg. Efter ett flertal anställningsprocedurer med avhopp från de sökande yttrade sig rådsherrarna: *Eftersom man nu inte kan få det bästa måste man väl ta det medelgoda*, och således erbjöds Bach, som rådsherrarnas tredjehandsval, tjänsten (Neumann, 1972, s. 66). Som Thomaskantor och director musices skulle Bach verka både som kyrkomusiker i Thomaskantoratet och som musikpedagog och lärare i latinsk grammatik i Thomasskolan där

även hans tjänstebostad var belägen. Hans arbetsgivare var kyrkans och kommunens ämbetsmän och i Thomasskolan bestod elevkören av 55 gossar och unga män som skulle tränas i sång. Den lilla stadsorkestern som bestod av tre violinister, fyra blåsare och en gesäll stod till hans förfogande. Varje vecka skulle de fyra kyrkorna fyllas med kantat- och motettsång och koristerna skulle även medverka vid förrättningar och festliga tillfällen. Man tror att Bach skrivit kantater för tre till fem årgångars sön- och helgdagar men man har bara funnit ca 200 bevarade originalpartitur eller stämsatser samt därtill fragment av ytterligare kantater. Förutom att fungera som en musikalisk predikan av dagens evangelietext så var kantaterna Bachs tillfälle att få dela med sig av sin konstnärlighet för många av stadens invånare. 1729 övertog Bach *Collegium Musicum*, grundat av Georg Philipp Telemann. *Collegium Musicum* kom då att bestå av ca 50–60 studenter utökat med Bachs elever och äldre söner. Dessa framförde varje vecka profan kammarmusik, solokonsert, sinfonior mm. för stadens invånare på *Zimmermanns Kaffeehaus*. Ur denna grupp fick Bach också tillgång till fler musiker för sina kyrkomusikaliska verk. På långfredagen 1724 framförde Bach för första gången sin *Johannespassion* BWV 245. Långfredagen var den första dag efter fastlagssöndagen då man fick ha konsertant vokalmusik i gudstjänst igen. 1729 uruppförde Bach *Matteuspassionen* BWV 244, vars storlek och instrumentation var betydligt rikare än tidigare verk. Detta verk kom att framföras ytterligare två gånger under Bachs levnad för att sedan nästan 100 år senare sättas upp under Felix Mendelssohn ledning. Parallellt med detta fick han klagomål riktade mot sig. Rådsherrarna tyckte inte att han skötte sin roll som pedagog och hans lön borde sänkas eller kontraktet brytas. I samma veva tillträdde en ny rektor till Thomasskolan, Johann Matthias Genser, som sedan tidigare var Bachs vän och denne lyckades för en kort tid lugna ned relationerna med stadens rådmän. (Fagius, 2010; Kjellberg, 1999; Neumann, 1972)

I Bachs hem bodde, förutom den närmsta familjen, en syster till Maria Barbara och en husjungfru. Därutöver cirkulerade studenter och elever, musiker på genomresa, släktingar och ofta bjöds det på hemkonserter. Det var viktigt att knyta band till inflytelserika personer i staden och man har hittat högt uppsatta personer inom olika skrån skrivna som t.ex. faddrar till Bachs olika barn. Genom orgelkonserter på andra platser skaffade sig Bach diverse hedersutnämnelser och blev således en mer intressant person att göra affärer med vad gällde beställningsmusik. 1742 avslutade Bach sitt arbete med *Collegium Musicum* och under de sista tio åren i Leipzig lade han tid på att sammanställa och slutföra olika verk. *H-mollmässan*, *Wohltemperiertes Klavier II*, fjärde delen av *Clavier-Übung*, *Aria con variata diverse* även kallad *Goldbergvariationerna*, *Schüblerkorallerna*, passionerna och många kantater skrevs eller färdigställdes. Han började i större grad trycka upp noter och ge ut dem. De två sista åren av sitt liv drabbades Bach av en ögonsjukdom vilken han genom att genomgå ett flertal operationer försökte motverka. Mitt i högsommaren blev hans syn plötsligt sämre och han avled på kvällen den 28 juli 1750 i kraftig feber och hjärnblödning. Vid hans sista stora ofullbordade verk, *Kunst der Fuge*, har hans son Carl Philipp Emanuel skrivit *Vid denna fuga, där namnet B A C H anbragts i kontrasubjektet, dog tonsättaren* (Neumann, 1972, s. 90). (Fagius, 2010; Kjellberg, 1999; Neumann, 1972)

## 1.2 Bachs orglar i Weimar och Leipzig

De tidigaste triosonaterna tros vara skrivna i Weimar och resterande under 1720-talet i Leipzig (Fagius, 2010). Här följer en kort redogörelse över vilka orglar som Bach huvudsakligen hade tillgång till under den här tiden, vilken temperering de hade och hur deras disponering såg ut med tanke på registreringspraxis. Den sistnämnda kommer vara en utgångspunkt för mitt eget registreringsval inför examenskonsert.

Bach hade aldrig under sin tjänstgöringstid tillgång till en riktigt stor orgel. På sina tre första tjänstgöringsplatser (Arnstadt, Mühlhausen och Weimar), där orgelspel var hans prioritet, fanns endast tvåmanualiga orglar med i snitt 20 stämmor. I Leipzig hade han fler kyrkor att tillgå och orglarna var där större men inte av så god kvalitet. Dessutom bestod hans tjänst där inte i orgelspel utan i undervisning och framförande av den vokala och instrumentala kyrkomusiken. I avsyningsprotokoll har man hittat hans uttryckliga gillande kring t.ex. orgeln i Schlosskirche i Altenburg byggd av Tobias Heinrich Gottfried Trost. Denna var rik på stämmor i 8-fotsläge och detta kan ha tilltalat Bach. Han har också vid flera orgelombyggnationer använt sig av en orgelbyggare vid namn Johann Friedrich Wender. (Fagius, 2010, s. 71–72) 1708 skrev Bach en beställning på ombyggnation av orgeln i Mühlhausen. Orgeln renoverades 1959 enligt Bachs bevarade föreskrift och i denna kan man bl.a. se att en god lufttillförsel var högt prioriterad så att man kunde använda samtliga register samtidigt utan att tonen försämrades, samt förse den planerade stämman Untersatz 32' i pedalen med luft. Bach verkar ha uppskattat både stråkstämmor och tersregister och därtill skulle även en Fagott 16' tillsammans med en Stillgedackt 8' finnas med i manualen för att kunna skapa ett gott continuospel. (Fagius, 2010, s. 78–80)

Bachs slottsorgel i Weimar, från början byggd 1658 av Ludwig Compenius, byggdes om två gånger varav sista gången var 1712–1714 efter Bachs anvisningar (se bilaga 1). Denna orgel hade färre stämmor än slutbyggnationen i Mühlhausen men innefattar på liknande sätt en Grossuntersatz 32' samt gott om rörverk i pedal. En grund av principal- och flöjtstämmor 8'-2' i manualerna, men ett färre antal rörverk, tersregister och mixturer. Kort sagt mindre högfrekvent utfyllnad av registerval i Weimars slottsorgel. (Fagius, 2010)

I Thomaskirche i Leipzig fanns två orglar, en större och en mindre. Den större orgelns pedal innehöll endast en labialstämma och i övrigt rörverk. Detta var vanligt i Thüringen och Sachsen under denna tid. Ryggpositivet hade ingen tersstämma och huvudverkets (oberwerk) disposition var som ett uppdelat blockverk, vilket härstammade från orgelns byggnad under medeltid till renässans, d.v.s. en enda stor mixtur av principalpipor utan registerandrag som alla klingade samtidigt. Detta tyder enligt Fagius på att det var en äldre modell (se bilaga 2). Den mindre orgeln var från början byggd 1489 och dess disposition i huvudverket skall i stort ha bevarats från den tiden. Man vet att denna orgel användes under framförandet av *Matteuspassionen* men att den inte var särskilt bra så den plockades slutligen ned. (Fagius, 2010, s. 83) Om man tittar på dispositionerna över de olika orglarna i huvudkyrkorna där

Bach tjänstgjorde så hade orgeln i Nicholaikirche en modernare disposition än den i Thomaskirche (se bilaga 3). Pedalstämmorna i Thomaskirche och Nicolaikirche var snarlika med många rörverk och varsin mjuk stämma 16'. I Nicolai fanns även en Octavbass 4'. Orgeln i Thomaskirche var från början tvåmanualig men byggdes 1730 ut med ett bröstverk. Orgeln i Nicolaikirche hade en modernare disposition av stämmorna med huvuddelen av principalkör och rörverk placerade i samma verk (oberwerk (II)), ett mjukare ryggverk med flöjt, stråk och solostämmor och ett bröstpositiv med några ytterligare stämmor. I Thomaskirche låg istället de flesta rörverken placerade i ryggpositivet bland till stor del mjukt klingande flöjter. (Fagius, 2010)

En annan viktig orgel i staden där man kan ha hört Bach spela fanns i Paulinerkirche eller Universitätskirche som den också kallades. Den bestod av 48 stämmor och var den största i Sachsen när den byggdes (se bilaga 4). Till skillnad från och utöver tidigare nämnda orglar hittar man i pedalen både mixturer, principalstämmor och flöjter av olika fot-tal. Sex stycken av stämmorna var transmissioner, d.v.s. kopplade till, i detta fall, några av huvudverkets register. I jämförelse med tidigare nämnda orglars manualer var huvudverket väl utbyggt med större botten i form av två stycken 16'-stämmor, ett ryggverk och bröstverk med mer ljusa register av flertalet pipor ned till 1' storlek samt flertalet mixturer. Orgeln var alltså betydligt bredare i sin klang både vad gäller ljudstyrka och frekvens samt i valet av register. (Fagius, 2010)

Om man tittar på de olika dispositionerna så ser man att pedalen generellt erbjuder många rörverk och därtill oftast bara 16' i labialstämma i form av en Subbass (på tyska även kallad Untersatz) som är en stängd pipa med mjuk och övertonsfattig klang. Man hittar i något fall Principal 8', i ett annat en Octava 4'. Eftersom man troligen inte spelade en trionsonat med rörverk i pedalen (pedalens roll är ackompanjerande och inte solistisk) så bör ljudet i manualerna anpassas till den mjuka pedalens klang. Gedackt, principal, gemshorn, kvintadena och viola di gamba är alla stämmor som flertalet gånger återkommer i 8'- och 4'-registret och som klangligt skulle kunnat användas mot pedalens klang utan att ta för mycket plats. En kombination av exempelvis svaga mjuka flöjter mot en mjuk flöjt 8' kopplad till pedal skulle klinga mjukt och fint i sats II och en starkare registrering av principaler i både manual och pedal skulle passa för sats I och III. Man skulle kunna tänka sig att testa mer solistiska registreringar i händerna för att jämföra med en trio av t.ex. continuo, flöjt och fiol men de behöver i så fall ändå vara klangligt lika i styrkenivå då de byter roller med varandra.

### 1.3 Temperering och tonhöjd

Medelton var den vanligaste temperaturen och den dominerade praktiskt taget stämningen för orgel och cembalo under hela 1600-talet. I medelton försöker man åstadkomma så många rena terser som möjligt. Alla kvinter görs 1/4 komma för litet utom en, ”vargskallet”, som blir 1 3/4 komma för stort och klingar mycket illa. Tonarter med få förtecken klingar mycket bra

och detta avtar drastiskt med mängden förtecken. (Klingfors, 1985) Denna mycket falska kvint kan infinna sig på olika ställen beroende på vilken utgångston man stämmer ifrån samt hur många kvinter nedåt respektive uppåt man väljer att stämma. Ofta förminskar man tre kvinter nedåt och åtta kvinter uppåt med 1/4 komma vilket ger rena terser från tonarten E<sup>b</sup>-E och därutöver oanvändbara terser samt vargskallet. (Musikipedia, 2012)

Under 1700-talet började man experimentera med olika vältempereringar för cembalo t.ex. Werckmeister III. Den tyske organisten och musikskriftställaren Andreas Werckmeister (1645 – 1706) (Nordisk familjebok, 1921) skapade ett antal tempereringar där tonarternas karaktär förblev olika men man kunde ändå i större grad använda sig av tonarter med fler förtecken. Liksvävande temperatur, som innebär en jämn fördelning av det pythagoreiska kommat över alla kvinter (en förminskning med 1/12 komma), var känt under barocken men användes sällan. Denna temperering gör att man kan spela allting i alla tonarter utan att de inbördes tonintervallen förändras. Man tror att Bach själv stämde sina orglar i någon medeltemperatur som utgick ifrån Silbermann och att hans *Das Wohltemperierte Klavier* inte är avsett för en liksvävig temperatur. Enligt dispositionerna för Bachs orglar var de flesta stämnda i kor-ton dvs. de klingade en halvton högre än vårt a<sup>1</sup>=440 Hz och detta var den vanligaste stämningen för orglar i Tyskland. Men under 1600-talets mitt anpassades tonhöjden till de nya träblåsinstrumentens intågande och där har man funnit uppmätningar från dessa blåsinstrument om en tonhöjd på ca 417–423 Hz, d.v.s. nästan en halvton lägre än dagens a<sup>1</sup>. (Klingfors, 1985) I Fagius handbok (2010) hittar man endast ett fåtal tempereringsbenämningar och det verkar oklart hur Bachs orglar klingade för just triosonaterna. Han för också fram åsikten att Bach inte var förtjust i just Silbermanns orglar. Detta behöver ju dock inte betyda att han inte utgick ifrån en temperering som denne använde.

## 1.4 Spelpraxis

Under barocken var orgelpallarna höga, pedaltasterna korta och sluttade mot spelaren vilket gjorde att klackspel var svårare att utföra. Den tidigaste instruktionen man hittat om klackspel är från 1782 och utifrån dessa aspekter tror man att klackspel endast användes vid t.ex. snabba passager med bågar över och att man som regel spelade genom att korsa benen. (Klingfors, 1985) Utifrån pedaltasternas byggnad, i Tyskland raka och korta, i Spanien och Frankrike som knoppar, så verkar detta inte inbjuda till ett tå-häl-spel. Dock hävdar Peter Krams i *Wechselwirkungen zwischen Orgelkomposition und Pedalspieltechnik* att det fanns en tå-häl-teknik som skulle ha påmint om *Germaniskolan* (it. orgelskola från mitten av 1900-talet efter Fernando Germani (Encyclopedia.com, 2016)). (Angerdal, 1981)

Genom anslaget på en mekanisk orgel kan man forma mer eller mindre betonade toner. En attack på tangenten ger en betonad ton då ventilen öppnas snabbt. Ett långsammare anslag ger en mjukare ton genom att luften långsamt fyller pipan. Samma förhållande gäller vid uppsläppet av tangenten. Tonens längd spelar också roll. Genom att låta två toner binda tätt

vid varandra minskar man betoningen av ton två. Genom att ge lite luft emellan dem så kan man få en tydligare betoning på den nästkommande tonen. För att skapa en tydlig artikulationshierarki utgick man från ”goda” och ”dåliga” fingrar. Denna idé om vilka fingrar som var de ”goda” såg olika ut i olika länder men i Tyskland ansågs högerhandens 3:e finger som ett gott finger i uppåtgående skalor. I vänster hand använde man istället finger 1 och 2. I nedåtgående skalor ansågs pekfingret vara det ”goda” fingret från vilket betoningarna skulle utgå ifrån. Vid mycket snabba passager kunde en fingersättning av 1–2–3–4 1–2–3–4 användas där hela handen flyttades till ny position efter fyra spelade toner. Tersrörelser hanterade man oftast med fingrarna 2–4. Under tidigt 1700-tal började fingersättningarna förändras och tummen användas mer och man tror att detta berodde på att man utökade sitt spel i fler tonarter än tidigare. (Klingfors, 1985)

Vad gäller fingersättning i skalrörelser så finns Bachs förslag utskrivet i *Applicatio* (1720) där finger 3 och 4 används med tredje finger som starkt finger på mer betonade toner. (Klingfors, 1985; Angerdal, 1981) Man hittar också mer moderna fingersättningar där tummen används och där över- och undersättningar utförs. (Angerdal, 1981)

Vad gäller utförandet av trioler mot åttondelar föreslår Carl Philipp Emanuel Bach att åttondelarna skall utföras enligt triolens puls, särskilt i höga tempi. Men det finns stycken där Bach å ena sidan noterat raka notvärden mot triol för att senare i samma stycke antingen skriva punkterat eller specifikt göra triolrytmisering. Detta kan man hitta i *Trionsonat nr 4* takt 15 och takt 90 samt i *In dulci jubilo* takterna 3, 11 och 25. (Angerdal, 1981)

## 1.5 Ornamentik

Under barocken var notbilden en utgångspunkt för musiken där musikern förväntades fylla ut den med utsmyckningar och därigenom bli medkompositör. Detta praktiserades framförallt i da capoavsnitt och vid upprepningar och den som inte ornamenterade mer i dessa avsnitt ansågs vara en dålig musiker. (Angerdal, 1981)

Några generella regler för ornament:

- 1 Ornamentet utförs huvudsakligen ”på slaget”.
- 2 Ornamentet bör utformas efter styckets karaktär och tempo.
- 3 Ornamentens längd anpassas efter notens längd.
- 4 Ornamenten bör utföras plastiskt d.v.s. med accelerando och ritardando.

I tysk spelpraxis inleds en drill generellt från noten ovanför huvudnoten. Som undantag spelas idag ibland drillen från skriven not i t.ex. en melodisk passage där man vill behålla linjen eller i sammanhang där den skrivna noten utgör dissonans i det harmoniska sammanhanget. Drillar och mordenter bör anpassas till det för tillfället harmoniskt rådande sammanhanget även om styckets grundtonart förespråkar ett visst tonförråd. (Angerdal, 1981)

## 1.6 Triosonat

En triosonat var en större kammarmusikalisk genre under barockeran ca 1600-1750. Den var skriven för tre stämmor där de två övre stämmorna spelades av violiner eller andra ljusa melodiinstrument med en *basso continuo*-del spelad av en cello och en cembalo som även improviserat fyllde ut med harmoni. Vid ett framförande kunde violinerna ersättas av t.ex. flöjter eller oboe samt cellostämman av viola da gamba eller fagott. (Encyclopaedia Britannica, 2016)

## 1.7 De sex triosonaterna BWV 525–530

Enligt J. N. Forkels biografi om Bach är de sex triosonaterna skrivna som övningsstycken till Bachs äldste son Wilhelm Friedemann. (Fagius, 2010; Guillard, 1987; David & Mendel, 1972) Med beteckningen *a 2 Clav. e Pedal* är de högst troligen avsedda för orgel men fungerar också att spela på pedalcembalo, vilket stod till förfogande i Bachs hem samt var vanligt som övningsinstrument bland organister. (Guillard, 1987; Dart, 1964) Man har hittat dem i manuskript från 1730 skrivna i Bachs handstil men även som kopior skrivna av hans hustru Anna Magdalena och sonen Wilhelm Friedemann. Troligen är triosonaterna komponerade under ett flertal år – de tidigaste satserna från Bachs tid i Weimar, men de flesta från 1720-talet (Fagius, 2010; Guillard, 1987) Med de sex triosonaterna, E<sup>b</sup>-dur, c-moll, d-moll, e-moll, C-dur och G-dur, påbörjar Bach en ny genre för orgel inspirerad av den italienska *sonata da camera* som hos t.ex. Arcangelo Corelli var skriven för två violiner och basso continuo. Sonattypen består av de tre satserna snabb-långsam-snabb och skiljer sig således från *sonata da chiesa* där formen består av fyra satser, varav den inledande är långsam. Huruvida sonaterna är progressivt sammanställda vet man inte, men den sista sonaten i G-dur anses av många vara den mest krävande. Å andra sidan erbjuder varje sonat sina egna tekniska svårigheter och det är snarare upp till den spelande organisten att avgöra vad som bereder den största utmaningen. (Fagius, 2010) Vissa av sonaterna eller någon av dess satser har man funnit i andra verk; t.ex. e-moll sonatens första sats som även återfinns som sinfonia i kantat 76. I detta fall kan man inte avgöra vilken version som komponerades först och det finns även andra teorier om att hela triosonaten är en transkription av en triosonat för oboe, gamba och continuo skriven under tiden i Weimar. (Fagius, 2010) Andra satsen ur triosonaten i d-moll har senare transkriberats och givits en plats i *Trippelkonserten* BWV 1044. (Guillard, 1993) Själva tillvägagångssättet att komponera i triosats för orgel hittar man tidigare hos Bach i t.ex. hans större koralbearbetningar *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'* BWV 655 och i *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 664 ur samlingen *Leipzigkoralerna*. Kanske kan triosonaterna ha uppstått ur detta koralkomponerande i kombination med transkriptioner av instrumentala triosatser? (Fagius, 2010, s. 97)

Om triosonaterna kan man i *Early music* (2016) läsa: *I de sex sonaterna är kontrapunkten vävd framförallt mellan de två övre stämmorna, och dess utveckling och uppfinningsrika*



uttryck påminner om inventionerna. Dessa två fantastiskt böjliga linjer, harmoniskt stödda av en baslinje vilken ibland föreslår dansrytmer från gigue eller sicilienne, deltar i dialogen, utbyter motiv, ibland inverterat, och vävs konstant samman. [min övers.] Om själva spelandet av triosonat skriver Fagius och Guillard: *Att spela en triosonat är en stor utmaning. Båda händernas stämmor är likvärdiga vad gäller melodi och rytmik och fotarbetets viktiga roll ligger i att hålla en stadig puls i pedalen och leda musicerandet framåt. Varje figur, hur svår den än är att spela, förekommer i båda händerna, och det ställs på samma sätt lika höga krav på artikulation och tydlighet i vänster som i höger hand. Klangbilden är fullständigt klar och genomskinlig, och allt hörs skrämmande väl, både beträffande att spela de riktiga tonerna eller att hålla en fast och musikantisk puls.* (Fagius, 2010, s. 96) *De är en fruktad teknisk och musikalisk probersten som obarmhärtigt röjer varje spår av sviktande balans, anslagsosäkerhet, otillräckligt registreringssinne, bristande kontroll eller andra svagheter hos uttolkaren.* (Guillard, 1993, s. 98) Jag tycker dessa citat tydligt speglar min upplevelse av att arbeta med- och spela en triosonat. I övningsrummet brukar det gå bra att skapa ett likartat uttryck i bägge händer melodier men vid t.ex. uppspelning inför publik blir det tydligt att händerna inte är lika stabila. Frasering, ornament och rytmicitet blir påverkade på ett negativt sätt, oftast mer i vänster hand än i höger hand.

## 1.8 Triosonaten i d-moll BWV 527

Triosonaten i d-moll BWV 527 består av satserna *Andante*, *Adagio e dolce* och *Vivace* och är mycket lyrisk till sin karaktär. Den första satsen presenterar ett tema av stegvisa rörelser brutet av brutna treklanger. Enligt barockpraxis bör tempobeteckningen *andante* gå mer åt det rörliga hållet. Denna sats erbjuder en komplexitet i rytmik: sextondelar, trioler, synkoperingar och *figura corta*-motiv (se ex. 1) som möter varandra. Drillar finns markerade för längre notvärden och man bör överväga hur länge de bör utföras i förhållande till vad som händer i de övriga stämmorna. Den andra satsen, *Adagio e dolce*, är en tvådelad sats med repris av varje del. A-delen består av 8 takter och B-delen av 24 takter. Stilen är en mjukt vaggande *sicilienne* i 6/8-takt. Även i denna sats finner vi *figura corta*-motiv samt långa drillar som skall hållas levande parallellt med motrytmik. Denna sats står också att finna som mellansats i Bachs *Konsert a-moll för flöjt, violin, cembalo och stråkar* BWV 1044.



Ex.1. *figura corta*-motiv



Ex.2. *schleif*

Den sista satsen, *Vivace*, går i 3/8-takt och har formen ritornell som, liksom sats ett, avslutas med en större dacapo-del. Ett återkommande utskrivet ornament i denna sats är Schleifen (se ex. 2) som innebär en snabb figur med omfånget av en ters som rör sig uppåt eller nedåt. Denna bör utföras snabbare än vad noterna anger och de två första tonerna bör spelas mycket snabbt så att den tredje tonen nästan kommer samtidigt som motstämman andra sextondelstriol.

Partier som utmanar organisten är takt 17–25 (parallellställe takt 162–170) (se ex. 3) där båda händerna i dialog med varandra utför en stigande sekvens med hopp på en oktav och en kvart

Ex.3. takt 17–20 (Widor & Schweitzer, 1913)

samt passagen takt 108–116 (se ex. 4) som är en dialog i brutna ackord i motrörelse.

Ex.4. takt 108–111 (Widor & Schweitzer, 1913)

Viktigt för hela denna triosonat är att pedalspelet behåller en stadig puls för att stadga upp satsens komplexa rytmik och känslan av evighetsmaskin. (Fagius, 2010)

## 1.9 Registreringspraxis

Det finns mycket lite information om Bachs registreringspraxis men i Georg Kaufmanns *Harmonische Seelenlust* (Leipzig 1733) finns koralbearbetningar med registreringsförslag som skulle kunna vara vägledande för hur även Bach registrerade. Något som är framträdande är valet av stämmor med mycket grundton som t.ex. 16' och 8' eller 8' och 4'. För mer ljud bygger man på med 2' osv. Hålregistreringar, d.v.s. kombinationen av t.ex. en 8' och 2' utan 4', förekom inte särskilt ofta. För just triospel föreslås t.ex. Principal 8' för båda händerna eller en Principal 8' i ena handen kombinerat med en rörstämman för den andra handen. I pedalen föreslås 16'. (Fagius, 2010, s. 91–92)

Hos Widor & Schweitzer (1913, s. 3–4) står om triosonaterna skrivet att:

*... satser i allegro och moderato i huvudsak bör utföras med grundstämmor eller grundstämmor och mixtur. Huvudsaken är inte att låta starkt men att få en skönhet och klarhet i tonen. I vilket fall bör rörverk användas sparsamt. Det är knappast troligt att Bach föreslog någon vidgående ändring av registrering under utförandet av de individuella satserna. Precis som det är osannolikt att nya instrument skulle tillkomma under utförandet av en trio, är det ett dåligt förslag att, under styckets gång, utföra större registreringsförändringar från vad som var satt som utgångspunkt. ...För pedalen används 16' och 8' grundstämmor genomgående. I moderato- och allegrosatser bör som regel en 4' grundstämman tillsättas. För andante- och adagiosatser bör grundstämmor och soloregister användas. Men ha inte din registrering för svag, för då kan effekten lätt bli uttråkande. ...Organisten behöver inte känna sig förpliktigad att utföra alla ornamenten på sitt instrument; de verkar ha varit ämnade för, i de flesta fall, för cembalon.*

Det finns även ett tillägg som gäller specifikt för triosonaten i d-moll:

*Trion i d-moll skall utföras enligt reglerna specifika för sonaterna. Effekten är finast spelad med en väl utvald kombination av grundstämmor. (min översättning)*

Enligt Fagius (2010) föreslås för triosonaterna en grundtonsmässig registrering för att efterlikna stråkinstrumentens klang samt att klangen är balanserad mellan händerna. I enlighet med tidigare nämnda Georg Kaufmanns *Harmonische Seelenlust* var det också vanligt att man istället för två stycken 8' principaler valde en principal 4' i vänster hand och oktaverade ned den handens spelposition för att kunna spela mer bekvämt. Dock är det viktigt att de olika stämmorna är likvärdiga i balans och att de gärna står i fasaden. En rörstämman, t.ex. vox humana, i kombination med labialstämmor kan användas i ena handen i kontrast mot principal 8' i den andra handen. För en mer övertonsrisk klang kan man välja en flöjt 8' kombinerad med principal 4' och eventuellt flöjt 2'. Denna registrering går oftast att få på de flesta orglar. De lugnare satserna kommer bra till sin rätt med flöjter alternativt kombinationen av flöjt 8' i höger hand och quintadena 8' i vänster hand samt eventuellt endast 8' i pedal. De livligaste avslutande satserna kan man, inspirerad av den franska traditionen, spela med en cornet i höger hand kombinerat med en rörstämman som trumpet eller krumhorn i vänster hand.

## 2 Analys och instudering

Denna del behandlar min instudering av triosonaten i d-moll. Olika idéer om musikaliskt utförande samt hur jag jobbat med lyssning under mitt triospel är några aspekter som berörs. Jag kommer med notexempel visa på tydliga teman samt göra nedslag i denna sats som på olika sätt vållat mig problem under inlärandets gång. Resonemanget kring mina lösningar då och hur jag ställer mig till dem nu kommer att relateras till den kunskap och litteratur jag tagit del av under uppsatsens tillkomst och som finns att läsa om i tidigare kapitel.

### 2.1 Förarbete och startprocess

Min instudering av triosonatens första sats inleddes med att jag lyssnade på en inspelning samt läste noterna parallellt. Jag sjöng med i de olika stämmorna för att befästa melodierna och för att se om jag via sången kunde hitta en artikulation och frasering som kändes naturlig. Jag hade inte gjort någon teoretisk research om triosonatan innan jag började med instuderingen av noterna. Jag tänkte att jag först skulle lära mig dessa och att jag och min lärare senare skulle tala om spelpraxis samt forma musiken tillsammans. Denna ingång har vissa nackdelar då man kanske i ett senare skede vill ändra betoningar och fraser och upptäcker att dessa skulle gagnats av t.ex. en annan fingersättning eller pedalapplikatur. Samtidigt kan det vara svårt att veta hur man vill utforma ett stycke fraseringsmässigt innan man känner det musikaliska materialet. Detta tycker jag alltid är ett moment 22 vid instudering. Vid orgeln har jag efter fingersättning övat in vardera hand kombinerat med pedal samt båda händer tillsammans utan pedal för att därefter sätta samman trestämmigheten. De stora utmaningarna med att spela triosonat ligger dels i att få båda händerna lika fria och lika artikulerade. De skall vara oberoende av varandra för att i stunden kunna utföra sina respektive musikaliska uppgifter. Därtill skall också hjärnan vänjas vid och ”acceptera” att händerna ibland korsas och lever sina egna liv och öronen skall kunna skifta fokus mellan dem. När man sätter ihop händer och fötter är det lätt att viss artikulation går förlorad. Dels för att rytmiken blir mer komplex och dels för att det är svårare att via hörseln kontrollera vad som sker när det blir flerstämmigt. Jag tycker generellt det är lätt att fästa hörseln vid höger hands stämman eftersom den ofta har melodin. I triosonaten är ju inte detta fallet och jag har därför försökt balansera mitt lyssnande genom att öva stycket med alla stämmor igång samtidigt men utan register i en av händerna. Då får jag med de kombinerade rörelserna men tvingas lyssna till enbart den hand jag har satt ljud till. Detta har varit mycket lärorikt och man blir genast varse vad som sker med artikulationen när alla stämmor är igång parallellt. Tempobeteckningen *Andante* är enligt Fagius (2010) ett ganska rörligt tempo. Jag tycker

sats I gör sig fin och sångbar runt 58 bpm. Triosonatens första sats har en ABA-form bestående av 48, 64 respektive 48 takter. Stämväven påminner till stor del om en invention och stycket är polyfont. Alla motiv som presenteras återkommer i bäge händer och vissa motiv även rytmiskt i pedalen.

### 2.1.1 A-delen

Det inledande huvudtemats melodi (se ex. 5) är sirlig och böjlig och bör spelas legato för att inte ”hacka upp” linjen. Detta vållade problem med fingersättning av de inledande takterna. Jag tänkte först inleda med finger 5 för att undkomma att få en tumme på svart tangent (c<sup>#</sup>2). Detta kändes inte stadigt som startfinger och det skulle också leda till att jag blev tvungen att drilla med fingrarna 4–3 vilket kändes instabilt. Det är mer behagligt att inleda frasen med ett ”starkt” finger som t.ex. 3 eller 4. Med finger 3 som inledning får jag drilla med 2–1 vilket går bra men då får jag också göra en överkorsning direkt efter drillen för att spela c<sup>#</sup>2 vilket skulle kunna äventyra lugnet och linjen i melodin. Jag valde finger 4 som startfinger vilket gav stabilitet i starten, bra drillfingrar men tumme på svart tangent. Melodilinjen bibehölls bra.



Ex.5. takt 1–4 (Widor & Schweitzer, 1913)

En annan aspekt av det inledande temat är när och hur drillen skall utföras. Den står skriven parallellt med pedalens e men eftersom den enligt spelpraxis bör inledas ovanifrån (e2) skulle detta ge oktavparalleller med pedalen och således ta bort spänningsförhållandet i betoningen. Därför bör den antingen inledas något tidigare som kontrast till den tänkta klangen av pedalens tidigare d alternativt spelas nedifrån och upp från d2 på slaget. Jag har valt att göra en föruttagning av drillen för att jag tycker det smyckar melodin på ett vackrare sätt. Att drilla från d2 på slaget låter platt och intetsägande. Dessutom är d2 överbundet av båge vilket antyder att man inte bör slå om tonen och således bör drillen göras från e2.

I takt 9 inträder vänster hand med tema A i a-moll (se. ex. 6). Parallellt med detta spelar höger hand och pedal fallande sekvenser. Pedalens stämma ligger i ett högt och obekvämt läge och jag valde först att utföra denna melodi med enbart höger fots tåspets för att jag tyckte det gav bäst kroppslig balans vid den punkt när alla händer och fötter för första gången träder samman. Klangen och linjen blir dock luftig av detta spel och jag har bestämt mig för att istället täta ihop pedallinjen. För att åstadkomma detta kan jag antingen spela med korsade ben i obekvämt läge eller använda mig av tå-häl-spel vilket gör att min kroppsliga position på pallen kan bibehållas (likt mitt första val), men vilket enligt flertalet källor skulle gå emot spelpraxis. Då det händer så många olika saker parallellt i fötter och händer så tänker jag att

kroppslig balans är en starkt vägande aspekt vid spel av triosonat. Att kunna nå alla lägen utan att göra avkall på någon melodi är ett viktigt argument för hur passagen skall utföras. Jag tänker spela den med tå-häl-spel.



*Ex.6. takt 8–11 (Widor & Schweitzer, 1913)*

Takt 16–21 utgörs av en Rosaliesekvens – en följd av ackord som omväxlande stiger med en kvart och faller med en ters (parallellställe takt 40–45) (se ex. 7). Pedalen leder det harmoniska förloppet i varje åttondelsnot. Höger och vänster hand turas om att antingen stödja harmoniken med långa drillade toner eller driva på ackordförändringen i sextondelsrörelser. Vad gäller utformningen av pedalens stämma så talade jag och min lärare om att spela likt en cellos nedstråk med legatobåge över ton 1 och 2 och därefter som lätta stackaterade uppstråk för ton 3 och 4. Detta för att ge en betoning åt första slaget i takten. När jag spelade denna sats vid en master-class för den italienske professorn Alessandro Licata började vi diskutera denna del och han frågade mig vad som händer under dessa takter. Jag förklarade det harmoniska förloppet och att jag och min lärare tänkt oss en betoning av taktens första slag med lättare andra slag. Då frågade han mig var de nya ackorden börjar någonstans och jag insåg att harmoniskt sett går de tänkta bågarna från ton 2 till ton 1 i nästkommande takt. Jag har valt att istället hålla ihop ton 2 till nästa takts ton 1 och därefter lyfta så att man känner varje ackordisk progression fram till ny takts nya ackord.



*Ex.7. takt 16–21 (Widor & Schweitzer, 1913)*

I händernas stämmor finner vi drillar utskrivna ovan halvnoter. Jag influerades av en inspelning av Marie-Claire Alain (1980) där hon inleder drillen från den skrivna noten samt

håller den hela notvärdet. Jag tyckte det var snyggt men man kan fråga sig om det är särskilt stiltroget? Drillen, utskreven som en trillo, bör inledas ovanifrån och ger enligt Bachs ornamenttabell (se ex. 8):



Ex.8. trillo (Angerdal, 1981, s.60)

Eftersom drillen i trionsonaten står över en halvnots värde kanske den bör förlängas enligt Alains idé? Dock kan man tänka att Bach i sådana fall skulle skrivit drillen utdragen vilket man hittar i andra verk av honom t.ex. Fuga i d-moll (Angerdal, 1981, s.55). Man kan också tänka att Alains val av att drilla från noterad not och inte från dissonans ovanifrån är ett sätt att ge drillen mindre plats i sammanhanget. Man kan också fråga sig vad de olika stämmorna har för roller. Den drillande stämman ligger på en ton och fyller ut harmoniken medan den andra stämman tillsammans med pedalen utför den harmoniska progressionen. Kanske bör drillen inte ta så stor plats i sammanhanget för att ”släppa fram” det harmoniska förloppet? Eller bör den drillas hela värdet som ett tänkt crescendo för att hjälpa till att skapa mer energi och riktning åt den harmoniska utvecklingen som håller på att ske? Argumentationsmässigt tycker jag båda scenarierna skulle kunna vara användbara tolkningar, men jag tänker nu vid mitt andra arbete med denna sats testa kortare drill ovanifrån.

## 2.1.2 B-delen

B-delen inleds med ett nytt tema (B) på fyra takter i parallelltonarten F-dur. Vänster hand svarar med detta tema i g-moll och fyra takter senare går vi in i en av satsens svårare passager där polyrytmiken ställs på sin spets. I takt 57–60 (parallellställe takt 85–88) möter sextondelstrioler sextondelar i en kvintgång (se ex. 9). Att försöka få detta ställe rytmiskt korrekt i tempo har varit mycket utmanande.

Ex.9. takt 57–60 (Widor & Schweitzer, 1913)

Med hänvisning till Carl Philipp Emanuel Bachs uttalande om polyrytmik i snabba tempi (se kap. 1.4 spelpraxis) skulle man kunna fråga sig om sextondelarna i denna passage skall anpassas till triolernas rytm, om tempot är tillräckligt snabbt för att det skall vara befogat? Även om det tagit mycket lång tid att få denna rytmik på plats så tycker jag det går att utföra som det står och det blir mer intressant att lyssna till när man lyckas genomföra den komplexa rytmiken. Triolstämman ligger också bra till då handen är samlad i ett läge vilket gör att det finns mer utrymme att spela motrytmik utan att stämmorna påverkar varandra nämnvärt. (För att göra en jämförelse så finns passager i sista satsen, *Vivace*, där sekvenser av sextondelstrioler möter sextondelsupptakter. Där har jag valt att spela upptakterna samtidigt med triolernas sista ton, dels för att tempot är högt, dels för att varje triol består av handlägesförflyttningar vilket gör hela passagen instabil i att träffa rätt läge. (se. ex. 10))



Ex.10. takt 120–122, *Vivace* (Widor & Schweitzer, 1913)

Vi går igenom en faux bourdon och en codetta som leder ut i g-moll och b-delens sidotema. Därefter presenteras åter tema B i vänster hand i B<sup>b</sup>-dur (takt 77) och i höger hand i E<sup>b</sup>-dur (takt 81) och den andra svårare passagen av sextondelstrioler kontra sextondelar inträder i c-moll, något förlängd och med ombytt plats i händerna (takterna 85–92). Slutligen samlas B-delen ihop med små delar av tidigare presenterade motiv och teman och mynnar ut i en kombinerad drill i pedal och vänster hand samt en överledning in i återtagningen. Återtagningen av tema B till överledningen in i sista A-delen tänker jag är höjdpunkten av denna sats. Vi har förflyttats till mer avlägsna tonarter som E<sup>b</sup>-dur, haft en intensiv förlängd del av sextondelstrioler mot sextondelar samt en avslutning med en förtätning av satsens motiv samt en avslutning med kombinerade drillar. Kontrasten blir stor när huvudtemat återvänder i sin sirliga ensamhet mot den sparsmakade pedalstämman.



### 3 Slutsatser

Den största insikten med detta arbete är tillvägagångssättet för hur man kan ta sig an ny repertoar, att det ger en större dimension åt musiken samt är roligt att fördjupa sig i den teoretiskt. Jag började instudera triosonaten i d-moll sommaren 2015. Vid den tidpunkten ville jag direkt kasta mig in i musiken och tänkte mig inte heller detta verk som grund till min examensuppsats. Min utgångspunkt var att lära mig notmaterialet, kunna spela det i ett drägligt tempo för att därefter tillsammans med min lärare utforma stycket musikaliskt. Att analysera musikstycken teoretiskt är ett område jag inte berört särskilt mycket. Under inläringen av detta stycke har jag upptäckt och förstått mer och mer hur motiv och teman förhåller sig till varandra. När min satslärare hade en analytisk genomgång med mig av sats ett så blev uppbyggnaden och förståelsen än mer tydlig och gjorde också att det blev lättare att separera stycket i olika delar. På detta plan skulle jag ha mycket tid att spara och förståelse att vinna om jag varje gång vid ny musik först försöker se och förstå dess konstruktion innan jag börjar lära mig det musikaliska materialet. Om jag hade gjort en del av denna research innan jag började lära mig stycket så hade jag tidigare i inlärningskedet testat att utföra vissa speltekniska aspekter på ett annat sätt. T.ex. lyssnat till hur löpningar hade låtit med en mer artikulerad fingersättning samt prövat att i större grad utföra pedalspelet med korsade ben. Å andra sidan kanske jag ändå inte hade valt att göra enligt de riktlinjer som finns, men jag skulle haft fler alternativa utföranden att väga mot varandra.

En annan vinning med detta arbete är att jag fått en större insikt om Bach som person, hans liv och om barockens spelsätt. Detta kommer jag att ha användning för i mitt kommande liv som kyrkomusiker vilket säkerligen kommer genomlevas tillsammans med Bachs musik i många sammanhang. Att läsa om Bachs liv har varit intressant genom att jag fått en större inblick i vilken mängd musik denna person skapat och hur hans liv både som privatperson och musiker såg ut under 1700-talet. Med hjälp av den instrumentkännedom vi har idag för olika tidpunkter i Bachs karriär kan man också försöka närma sig hur just triosonaterna kan ha låtit utifrån orglarnas disposition och stämning. De flesta orglarna verkar ha haft kort pedal så just pedalspelet har sett ut på ett annat sätt än hur jag spelar det på en full pedal. Orgeldispositionerna som erbjuds gör också att jag, om jag vill följa Bachs troliga urval, kan välja registrering enbart utifrån de stämmor jag vet fanns att tillgå. I skrivande stund har jag inte valt registrering vid den blivande examensorgeln, men tänker testa utifrån de uppslag jag fått under uppsatsens tillblivelse men troligen gå på vilken klang jag tycker tilltalar mig samt hur registren är förlagda i olika manualer för att det ska kännas ergonomiskt bra att spela. Att manualerna är likvärdiga i anslagströghet samt att jag föredrar att spela höger hand på manual som ligger närmre mig själv är aspekter som jag kommer väga in och som kommer styra vilket urval som då finns att tillgå på respektive manualer.

En tredje lärdom är att stärka mig själv i egna musikaliska val och inte lita blint till lärares eller andras utsagor. Min ingång till undervisning brukar vara att lärarna har mycket kunskap och att jag lyssnar till den och lär mig spela olika stycken efter den praxis de förmedlar. Sedan brukar jag tänka att när jag fyllt på med kunskap om olika genrer och stilar så kan jag börja mixa dessa över gränserna efter eget behag. Med triosonaten så har jag i vissa delar fått helt skilda instruktioner från olika professorer. Detta störde mig till en början. Det var jobbigt att komma fram till att jag ville byta ut vissa musikaliska idéer och därmed behöva lära om passager som jag redan ägnat många timmar av repetition till att lära mig. Dels för att min, till viss del medvetna men, naiva tro på idén om EN sanning åter gick förlorad. Dock uppskattar jag ju egentligen att man kan ha olika smak och göra på olika sätt, men precis i efterdyningen av hårt arbete över en specifik idé är det jobbigt att bli ifrågasatt för densamma. Om jag hade varit min egen pedagog hade jag för ett år sedan gett mig själv t.ex. en del av en triosonat eller ett mindre stycke av liknande svårighetsgrad där jag under kortare tid skulle kunnat nå en spelbar nivå och väl där kunnat få stöta och blöta olika idéer om musikaliskt utförande. Samtidigt finns det en stor tillfredsställelse i att jag har lärt mig hela detta tresatsiga verk och i att ha arbetat med det i omgångar. Det kan kännas svårt att lita till att mognad även sker när man för ett tag vågar släppa något som man intensivt försöker lära sig. Förutom en musikalisk och spelteknisk träning så har det varit en psykologisk uthållighetsträning som jag inte varit med om tidigare. Spännande!

# Referenser

”Andreas Werckmeister”. (1921). I *Nordisk familjebok*. Hämtad 17 maj, 2016, från <http://runeberg.org/nfck/0633.html>

Angerdal, Lars. (1981). *Organistpraxis*. Stockholm: Lars Angerdal och Skeab.

Bach, Johann Sebastian; Widor, Charles-Marie; Schweitzer, Albert. (1913). *Johann Sebastian Bach: Complete organ works: a critico-practical edition in eight volumes: volume V: organ concertos and organ sonatas*. New York/London: G. Schirmer

Bourne, Joyce; Kennedy, Michael. (1996). ”Germani, Fernando”. I *Encyclopedia.com*. Hämtad 5 maj, 2016, från <http://www.encyclopedia.com/doc/1O76-GermaniFernando.html>

Dart, Thurston (I. Bengtsson red.) (1964). *Musikalisk praxis – från senmedeltid till wienklassicism*. Stockholm: Natur och kultur.

Fagius, Hans. (2010). *Johann Sebastian Bachs orgelverk*. Göteborg: Bo Ejeby.

Filiatrault, François. (2016). ”JS Bach – Six trio-sonatas”. I *Early music*. Hämtad 24 januari, 2016, från <http://www.early-music.com/js-bach-six-trio-sonatas/>

Grubbe, Lasse. (2012). ”Medelton”. I *Musikipedia*. Hämtad 1 maj, 2016, från <http://www.musikipedia.se/stamningsystem#4>

Guillard, Georges. (1993). *J. S. Bach och orgeln*. Frankrike: Poley international.

Kjellberg, Erik. (red.) (1999). *Natur och Kulturs Musikhistoria*. Stockholm: Natur och kultur.

Klingfors, Gunno. (1985). ”Instrumental praxis”. I *Barockboken*. Stockholm: Carl Gehrman.

Neumann, Werner. (1972). *J.S. Bach*. Salzburg: Residenz.

”Trio sonata”. (2016). I *Encyclopaedia Britannica*. Hämtad 24 januari, 2016, från <http://global.britannica.com/art/trio-sonata>

## **Multimedia**

Alain, Marie-Claire. (1980). *Bach, J.S.: Complete Organ Works [1980]*. Erato disques SA.

# Bilaga 1

**Disposition 1714, Weimar** (Fagius, 2010, s. 81–82)

<b>Unterwerk (I)</b>	<b>Oberwerk (II)</b>	<b>Pedal</b>
Principal 8'	Quintatön 16'	Grossuntersatz 32'
Gedackt 8'	Principal 8'	Subbas 16'
Viol di Gambe 8'	Gemshorn 8'	Principal Bass 8'
Kleingedackt 4'	Gedackt 8'	Posaun-Bass 16'
Oktave 4'	Oktave 4'	Trompeta-Bass 8'
Waldflöte 2'	Quintadena 4'	Cornett-Bass 4'
Sesquialtera IV (in octave aus 3' und 2')	Mixtur VI	
Trompete 8'	Cymbel III	
	Glockenspiel	

*Cymbelstern, Tremulant för båda manualerna.*

*Omfång: Manual: CD-c3, Pedal: CD-e1*

*Korton (1734)*

## Bilaga 2

Den större orgelns disposition 1722, *Thomaskirche, Leipzig* (Fagius, 2010, s. 83)

Oberwerk (II)	Rückpositiv (I)	Brustwerk (III fr. 1730)	Pedal
Principal 16'	Principal 8'	Grobgedackt 8'	Sub Bass 16'
Quintatön 16'	Quintadena 8'	Principal 4'	Posaunen Bass 16'
Principal 8'	Lieblich Gedacktes 8'	Nachthorn 4'	Trommeten Bass 16'
Spielpfeife 8'	Traversa 4'	Nasat 3'	Schallmeyen Bass 4'
Octava 4'	Spitzflöte 4'	Gemshorn 2'	Cornet 2
Quinta 3'	Klein Gedackt 4'	Sesquialtera II	
Superoctava 2'	Violin 2'	Zimbel II	
Sesquialtera II	Schallflöt 1'	Regal 8'	
Mixtur VI-X	Rausch Quinta II		
	Mixtur IV		
	Krumbhorn 16'		
	Trommet 8'		

*Tremulant. Vogelgesang. Zimbelstern.*

*Omfång: Manual troligen CDE-c3, Pedal CDE-?*

*Korton*

# Bilaga 3

**Disposition 1725, Nicholaikirche, Leipzig** (Fagius, 2010, s. 84)

<b>Oberwerk (II)</b>	<b>Rückwerk (I)</b>	<b>Brustpositiv (III)</b>	<b>Pedal</b>
Quintaton 16'	Grobgedackt 8'	Quintathon 8'	Untersatz 16'
Principal 8'	Principal 4'	Principal 4'	Octavbass 4'
Grobgedackt 8'	Gemshorn 4'	Sesquialtera II	Posaunenbass 16'
Gemshorn 8'	Quintathon 4'	Quinte 3'	Trompetenbass 8'
Octava 4'	Viola di Gamba 4'	Mixtur III	Schallmeyenbass 4'
Nazard 3'	Nazard 3'	Schalmey 4'	Cornetbass 2'
Quinte 3'	Octave 2'		
Superoctava 2'	Sesquialtera		
Waldflöte 2'	Bompart 8'		
Sesquialtera 1 3/5'			
Mixtur VI			
Fagot 16'			
Trompete 8'			

*Tremulant. Vogelgesang. Cymbelstern*

*Omfång: Manual: CD-c3, Pedal CD-d1*

*Korton*

# Bilaga 4

**Disposition 1717, Paulinerkirche, Leipzig** (Fagius, 2010, s. 85–86)

<b>Hauptwerk (II)</b>	<b>Hinterwerk (Echo (I))</b>	<b>Brustwerk (III)</b>	<b>Pedal</b>
Gross-Principal 16'	Lieulich Gedackt 8'	Principal 8'	Gross-Principal 16'
Gross Quinta-Tön 16'	Quinta-Tön 8'	Viol di Gamb 8'	Gross Quintatön-Bass 16'
Klein Principal 8'	Fleute douce 8'	Grob Gedackt 8'	Sub-Bass 16'
Fleute Allemande 8'	Principal 4'	Octav 4'	Octav-Bass 8'
Gems-horn 8'	Quinta decima 4'	Rohr-Flöte 4'	Jubal-Bass 8'
Octav 4'	Decima nona 3'	Nassat 3'	Gross-hell Quint-Bass 6'
Quinta 3'	Holl-Flöte 2'	Octav 2'	Octav-Bass 4'
Quint-Nassat 3'	Viola 2'	Sedecima 1'	Nacht-horn-Bass 8'
Octavina 2'	Vigesima nona 1 1/2'	Schweitzer-Pfeiffe 1'	Quint-Bass 3'
Wald-Flöte 2'	Weit-Pfeiffe 1'	Largo 1 1/3'	Holl-Flöten-Bass 1'
Grosse Mixtur V-VI	Mixtur IV	Mixtur III	Mixtur-Bass V-VI
Cornetti III	Helle Cymbel II	Helle Cymbel II	Mixtur-Bass VI
Zinck II	Sertin 8'		Posaunen-Bass 16'
Schalmei (trä) 8'			Trompeten-Bass 8'

*Tremulant. Zimbelstern*

*Omfang: Manual: C-?, Pedal: CD-c1*



