

## Stammen faldt ikke langt fra æblet

om slægtsbåndet mellem J.S.Bachs trestemmige invention i F-mol og midtersatsen i Carl Philipp Emanuel Bachs cellokoncert i A-dur

af Per Drud Nielsen

På sin samtid havde Carl Philipp Emanuel Bach - Johann Sebastian Bachs næstældste, overlevende søn<sup>(1)</sup> - et ry, der var fuldt på højde med hans fars. Når talen drejede sig om den store musiker Bach, underforstod man som oftest den komponerende hofcembalist i det glansfulde kunstmiljø omkring Frederik den Store i Berlin, sjældnere hans far, Thomaskantoren i Leipzig.

Carl Philipp Emanuels høje status varede ved gennem årtier efter hans død i 1788. Både Haydn og Beethoven havde efter egne udsagn stort udbytte af at studere Emanuel Bachs klaverværker.<sup>(2)</sup> Og det var formodentlig først et stykke inde i 1800-tallet - hos blandt andre Schumann og Mendelssohn -, at Johann Sebastian Bach kom til at stå væsentligt højere end sin søn i rangordningen af det musikalske arvegods.

Denne nye rangorden har holdt sig siden, samtidig med at forskellen i rang er blevet voldsomt uddybet. Når talen i dag drejer sig om Bach, så menes der... Bach! På vor egen tid fremstår Johann Sebastian Bach som den gigant, han vitterlig også var, mens hans komponerende sønner og deres musik ofte opfattes som musikalsk nips. Med større eller mindre ret har vi sat en parentes omkring Bachsønnerne og hele den komponistgeneration, de tilhørte. Periodebegreber som 'overgangstiden' og 'førklassikken' antyder en opfattelse af tiden fra rundt regnet 1740 til rundt regnet 1780 som en musikalsk ventetid uden højdepunkter.

Rent statistisk ser det mærkeligt ud: I tidsrummet fra 1678 til 1685 fødtes tre 'store', nemlig Vivaldi, Bach og Händel. I 1732 fødtes den sent modnede Haydn, og med fjorten års mellemrum, i 1756 og 1770, fødtes så Haydns åndsfæller, Mozart og Beethoven. Men gennem en periode på næsten et halvt århundrede, fra 1685 til 1732, fødtes ingen 'store'.

Forklaringen er vel bl.a. den, at der både på J.S.Bachs og Händels tid - og tilsvarende et halvt århundrede senere på Haydns og Mozarts og den unge Beethovens tid - blev tilstræbt og også opnået en art syntese. Man formåede at sammenfatte tidens forskellige musikalske udtryk og at gøre det gennem musikalske former og arkitekturer, som man samtidig søgte at perfektionere og fuldkommengøre. Men for komponisterne mellem Bach og Mozart, mellem barok og klassik, stod en anden bestræbelse højere på dagsordenen: at frigøre sig, at eksperimentere, at afprøve nye virkemidler. Og det forhold, at naturligvis ikke alle eksperimenter kunne krones med lige stor vellykkethed, udgør en delvis berettigelse i eftertidens parantetiske opfattelse af perioden.

En yderligere berettigelse kan ligge deri, at en enkelt af overgangstidens mange strømninger blev en serieproduktion af 'barok-muzak'. Yndefulde, pyntelige og satsteknisk set porcelænstynde instrumentstykker udgjorde allerede fra 1720'erne en lydkulisse for det hofflige og aristokratiske selskabsliv.

En komponist, som imidlertid ikke forfaldt til denne galante og med Poul Hamburgers ordvalg "anæmiske" dekorationsmusik, var netop Carl Philipp Emanuel Bach. Fra 1740 til 67 virkede han som kammercembalist ved Frederik den Stores berlinerhof. I det stort iscenesatte kunstliv, som den kulturelt oplyste, men politisk og militært egenrådige konge omgav sig med, blev den galante livsstil gjort til mode.

Fransk rokoko arkitektur, parkanlæg med stiliserede naturidyller og på musikkens område en blanding af fransk 'style galant' og blege pasticher over den italienske baroks concertostil, alt dette udgjorde atmosfæren omkring Carl Philipp Emanuel i hans næsten 28 berlinerår. Og han oplevede som bekendt denne atmosfære som tynd luft og havde svært ved at ånde i den.

Måske har "det sødlige, åndsforladte [...] tingel-tangel"<sup>(3)</sup> udgjort en musikalsk baggrund, som Carl Philipp Emanuel følte det påtrængende at distancere sig fra. I en negativ forstand har galanterierne blandt hans kolleger på denne måde måske udgjort en stimulans for Carl Philipp Emanuels egen kompositoriske virksomhed og været med til at drive den alvorsfulde tone i hans musik frem.

Under alle omstændigheder blev alvor og udtryksfylde til kendemærkerne for Carl Philipp Emanuels 'empfindsame' musik. Som en modsætning til den fjerlette og pastelagtige, galante musik formulerede Carl Philipp Emanuels kompositioner sig med vægt og tyngde og insisterede på et lyttende øre. Og lytningen til hans musik gav og gi'r gevinst!

Akkurat Carl Philipp Emanuel Bachs musik er så at sige kommet i klemme i den parantes, som eftertiden har sat omkring musikken mellem barok og klassik, og akkurat Carl Philipp Emanuel Bachs musik kunne måske fortjene at blive sat uden for denne parantes.

## II

Hovedvægten i Carl Philipp Emanuel Bachs produktion lå i instrumentalmusikken, og der er nok at ta' af: 260 cembalosonater - de fleste tresatsede og på mange punkter pegende frem mod den wienerklassiske klaversonate / en række ensatsede stykker af en ofte fabulerende og improvisatorisk virkende karakter for klavichord - et klaviaturinstrument, som Carl Philipp Emanuel værdsatte højt p.g.a. dets syngende tonekvalitet / mere end 100 kammermusikværker / en snes sinfoniaer / og endelig de talrige instrumentalkoncerter - 50 klaverkoncerter, hvoraf hovedparten hører berlinerårene til og har været komponeret for og udført på cembalo, mens de sidste seks daterer sig til hans sidste tyve leveår i Hamburg og har været tiltænkt hammerklaveret, 20 oboekoncerter, 4 fløjtekoncerter og 3 cellokoncerter.

Samtlige de 27 koncerter, der ikke har klaveret som soloinstrument, findes fra Carl Philipp Emanuels hånd i transkriptioner for klaver og orkester - muligvis med det for øje, at Carl Philipp Emanuel dermed selv har kunnet indtræde i solistens rolle. Og en enkelt af de 3 cellokoncerter, nemlig A-dur koncerten fra 1753, findes ikke alene i klaver-transkription, men yderligere - måske til ære for den fløjtespillende konge - i en udgave for fløjte og orkester.<sup>(4)</sup>

Akkurat i denne A-dur cellokoncert udgør midtersatsen - en largo i varianttonearten A-mol - et betagende mønstereksempel på Carl Philipp Emanuels 'empfindsame' melodiske

åndedrag. Satsen udfolder sig som en éntematisk og symmetrisk formet concertosats. Dens 22 takter lange tema indleder og afslutter satsen. Inden for denne indramning er større eller mindre brudstykker af temaet - hyppigst de første 8 takter - anvendt som genkommende ritorneller og efter toneartsrækkefølgen: A-mol, D-mol, A-mol, E-mol og A-mol. Og mellem disse ritorneller indskyder sig et antal mere episodiske og modulerende passager.

Et kendetegn ikke bare ved denne sats, men ved adskillige af Carl Philipp Emanuels concertosatser udgøres af fravigelsen fra den traditionelle tendens i arbejdsdelingen mellem solist og orkester: at de genkommende ritorneller udfolder sig fortrinsvis gennem tutti-spil, mens de episodiske mellemspill er først og fremmest solistens domæne. Mindre 'kiler' udgjorde i de barokke concertosatser undtagelserne til dette mønster. Men i denne som i flere andre concertosatser fra Carl Philipp Emanuels hånd er kortene mere blandede, og delingen mellem solo og tutti er end ikke tilnærmelsesvis sammenfaldende med skillelinierne mellem ritorneller og episoder. Gevinsten herved er et forøget 'spillerum'. Paletten af musikalske udtryksmidler er blevet mere rummelig, end den var det i flertallet af baroktidens concertosatser.

### III

"Havde det ikke været på grund af basso continuo-ledsagelsen, kunne man tro, det var Mahler!" Gør man starten af satsen (se nodeeksempel 1) til genstand for en 'musikfrågon kontrapunkt', er associationen til den omkring halvandet hundrede år senere orkestermusik uafviselig. Meget taler imod, først og fremmest Carl Philipp Emanuels instrumenteringsmæssige sparsommelighed: Violiner og violaer er fælles om at præsentere det 22 takter lange tema, under temaet klinger kun bassernes harmonisk funderende og indimellem melodisk kontrapunkterende linieføring, og kun et cembalo sammenbinder de to yderstemmer og fuldbyrder deres akkordiske sammenhæng. Men en fællesnævner med blandt andre den store wienersymfoniker omkring seneste århundredeskifte *er* til stede: Temapresentationens meget fyldige og mørktfarvede klang, som er et resultat af den unisone mixning i et lavt toneleje af violiner og violaer, hører hverken barokkens eller wienerklassikkens klangverden til. Snarere var det vel omkring midten og gennem slutningen af 1800-tallet, at unisone blandinger af instrumenter og instrumentgrupper for alvor blev opdaget som særlige

klangfarver på den orkestrale palet. Og akkurat hos Mahler findes i sådanne blandingsinstrumenteringer den tilstræbt ikke-idiomatiske instrumentbrug, f.eks. inddragelsen af violingrupperne i et toneleje, som idiomatisk betragtet hører violaerne til.

Dertil kommer så selve det melodiske tonefald hos Carl Philipp Emanuel - dels dets alvorsfulde largo-mesto-karakter,<sup>(5)</sup> som kan genfindes hos Mahler, og dels det vokalepræg, som knytter sig til den i mange passager trin- og tertsvise og melismatisk virkende melodilinie. Det er som om der bag Carl Philipp Emanuels tema gemmer sig en lied, en sang, som violiner og violaer imidlertid kun exponerer i en pausefyldt, brudt og fragmentarisk skikkelse.

#### **Nodeeksempel 1**

Carl Philipp Emanuel Bach: Koncert i A-dur for cello og strygere, 2. sats i A-mol, første 22 takter. De unison 1.- og 2.-violiner og violaer er for overskuelighedens skyld samlet i én nodelinie. Yderligere er generalbasnotationen erstattet af en funktionsharmonisk analyse. Hvad angår de harmoniske funktioner er især anvendelsen af den udtryksfulde neapolitanske subdominant i takt 10 og i takt 19 bemærkelsesværdig

Umiddelbart virker melodiføringen som nævnt fragmentarisk og brudt, og man kan kun tilslutte sig den karakteristik, som ungarske István Homolya har formuleret i sine pladeomslagsnoter: "Die Melodielinie zerreisst in winzige Einheiten, als ob sie aufgeregtes Sprechen nachahmen wollte."<sup>(6)</sup>

Men konturerne af en liedmelodik er dog ikke vanskelige at spore. Liedens

*Largo con sordini, mesto*

Am: T S<sub>5</sub> D<sub>3</sub> (D<sub>7</sub><sup>4-3</sup>) S<sub>3</sub> (D) S (D) S<sub>3</sub> D<sub>5b</sub>

5 D<sub>3</sub><sup>7</sup> T D T<sub>3</sub> S S<sub>3</sub> S D<sub>4-3</sub><sup>9-5-7</sup> tr

9 T<sub>3</sub> Sn F: S<sub>3</sub> D<sub>3</sub><sup>9-7</sup> T<sub>4-3</sub> C: S D<sub>7</sub> T D<sub>7</sub>

14 T<sub>3</sub> D (D<sub>7</sub>) S<sub>3</sub><sup>p3</sup> Am: (D<sub>7</sub>) S<sub>3</sub> D<sub>9</sub><sup>8-7</sup> D<sub>3</sub><sup>9-8-7</sup> tr

19 T<sub>4-3</sub> Sn S D<sub>-7</sub> T<sub>3-1</sub> S <sup>5</sup>D<sub>7</sub> D<sub>7</sub> T

velorganiserede sammenstilling af ofte lige store og melodisk og/eller rytmisk

beslægtede perioder befinder sig ganske tæt under temaets fabulerende, melodiske overflade.

Mest påfaldende er den tilnærmelsesvis melodirytmske identitet mellem takt 1-2 og takt 9-10. Takt 1's første fjerdedel er i takt 9 erstattet af en fjerdedelspause, men bortset herfra udfolder de to gange to takter sig melodirytmsk identisk.

Yderligere er den karakteristiske seufzerfigur en fællesnævner for takt 8 og 12: den faldende (her lille) sekund fra betonet til ubetonet takttid og forudgribelsen af starttonen i dette sekundfald på den forudgående ubetonede takttid.

Der aftegner sig altså - for de første 12 takters vedkommende - følgende konturer:

**A1 (takt 1-8)**

- starter med først en 4.dels- og derefter en 8.dels-organiseret takt (sidstnævnte med en pause på første 8.del) og slutter med en seufzerfigur i 4.dele på A-/-A-G#.

**A2 (takt 9-12)**

- starter (som A1) med først en 4.dels- og derefter en 8.dels-organiseret takt (begge med en pause på første 4.del hhv. 8.del) og slutter (som A1) med en seufzerfigur i 4.dele, her på Bb-/-Bb-A.

A2's udstrækning på fire takter viser sig herefter at blive gældende for også de følgende to perioder. Og grundlæggende for disse efterfølgende perioder er det, at de i deres startpunkter gennemfører en metamorfose ud fra den seufzerfigur, der udgjorde endelsen på perioderne A1 og A2!

**B1 (takt 13-16)**

- starter med en 8.dels-optakt, der (som i seufzerfigurerne) videreføres til betonet tonegentagelse, hvorefter seufzerfigurerens lille sekundfald imidlertid er uddybet til en faldende lille sekst: F-/-F-A. Som det fremgår af nodeeksempel 1, udgør B1 en toleddet sekvens over et totakters forløb, der har netop denne forandrede seufzervending som startpunkt.

**B2 (takt 17-20)**

- starter med tre 8.deles optakt, hvoraf sidste 8.del (stadig som i seufzerfigurerne) videreføres til betonet tonegentagelse. Hvor seufzerfigurerens oprindelige sekundfald i B1 var uddybet til en faldende sekst, høres nu i takt 17 en effektiv, faldende, formindsket kvint: A-/-A-D#. Som det fremgår af nodeeksempel 1, udfoldes også B2 som en toleddet, men i sammenligning med B1 assymmetrisk struktur.

Med takt 20 er den skitserede metamorfose tilendebragt og - nota bene - med en tilbagevenden til den A-G#-bevægelse, der var indholdet af den første forekomst af seufzerfiguren i takt 8! Tilbage står nu kun to takters afrunding af temaet:

**C (takt 21-22)**

## IV

Temaets første 8 takter (ovenfor benævnt A1) udgør som nævnt den del af temaet, der med størst udbredelse genbruges ritornelagtigt gennem satsen. Samtidig rummer de

første 4 af disse 8 hyppigt genkommende takter en melodisk struktur, som bestemt er et nøjere studium værd, og som viser sig at rumme nøglen til en afgørende inspirationskilde bag cellokoncertens midtersats.

Denne strukturs byggemateriale præsenteres helt fra starten af gennem temaets og satsens indledende lille tretoners-motiv: A-C-H. Motivet er omtrent så enkelt, som noget kan være, en åndedragsagtig, bølgeformet bevægelse: lille terts op, lille sekund ned.

Gentager man nu denne bevægelse fra A-C-H-motivets slutpunkt, vil den udspille sig over tonerne H-D-C#, og som det fremgår, udgør akkurat denne tonerække indholdet af temaets og satsens takt 2.

Gentager man endnu en gang bevægelsen fra det nye slutpunkt C#, vil den nu udspille sig over tonerne C#-E-D#. Og som det fremgår, er akkurat C# startpunktet efter takt 3's indledende 8.dels-pause, D# udgør ved udgangen af takt 4 slutpunktet i den nye, forlængede bølgebevægelse, og E ligger i midtpunktet, dvs. på begge sider af taktstregen mellem takt 3 og 4. Det umiddelbart efterfølgende F udvirker, at denne tredje bølgebevægelse ikke blot er forlænget til to takter, men også forhøjet i sit toneforråd.

Skematisk fremstillet tegner hele forløbet sig som følger:

**bølge 1 (takt 1)**

Lille terts op fra A til C, lille sekund ned fra C til H.

**bølge 2 (takt 2)**

Lille terts op fra forrige bølges sluttone H til D, lille sekund ned fra D til C#. Forandringerne i forhold til bølge 1 er - udover sekundløftet - følgende:

- (a) den rytmiske forskubbelse af tonerne, som udvirkes af takt 2's indledende 8.delspause,
- (b) udparcelleringen af hver af de to første toner i to 8.dele.

**bølge 3 (takt 3-4)**

Lille terts op fra forrige bølges sluttone C# til E, lille sekund ned fra E til D#. Forandringerne i forhold til bølge 2 er - udover sekundløftet - følgende:

- (a) forhøjelsen af bølgen i og med indføjelsen af tonen F mellem to eksemplarer af tonen E,
- (b) udfyldningen af den indledende, opadgående lille terts, C#-E, med mellemstationen D,
- (c) den forøgede udstrækning af bølgen, som de ovennævnte tonetilføjelser fører med sig.

**V**

Med det snævre focus i disse sidste betragtninger tegner sig nu konturerne af en helt afgørende inspirationskilde bag Carl Philipp Emanuels concertosats. Som det er illustreret gennem det nedenstående nodeeksempel 2, er toneforløbet i starten af concertosatsen

nemlig det samme som forløbet af den tostemmige start på Johann Sebastian Bachs trestemmige invention i F-mol:<sup>(7)</sup>

De to indledende bølger (lille terts op, lille sekund ned) og deres indbyrdes relation (at anden bølge starter, hvor første bølge slutter) er tone for tone identisk i de to satser.

Yderligere er de to indledende bølgers kromatisk nedadgående modstemme - i concertosatsen A-G#-G og i inventionen F-E-Eb - eksakt den samme. Og det harmoniske mønster, som samklangen af de to stemmer skaber, er tilsvarende identisk: Tonikavarianten, der markeres med overstemmens C# hhv. A i slutningen af anden bølge, dominantiseres gennem understemmens G hhv. Eb, således at der opstår en samklang af ledetone- og septimspænding, pegende frem mod den subdominant, der følger efter. (Subdominanten, der indtræder som sekstakkord, bringes i inventionen i første omgang i sin durvariant, hvorved Bach opnår at kunne forlænge den kromatiske F-E-Eb-linie med fortsættelsen D-Db-C.)

Og endelig er det - udover disse eksakte, melodiske og harmoniske identiteter - et fællestræk, at de to første bølger efterfølges af en tredje. Den tredje bølge er melodisk forskelligt organiseret i de to satser, men den - i forhold til de to første bølger - fordoblede udstrækning og forhøjede ambitus udgør en klar strukturlighed.

Am  
Fm

T — S<sub>5</sub> — D<sub>3</sub> — (D<sub>2</sub><sup>4-3</sup>) — S<sub>3</sub>  
S<sub>3v</sub>

#### Nodeeksempel 2

De første 4 takter af Carl Philipp Emanuel Bachs concertosats sammenstillet med de første to, tostemmige takter af Johann Sebastian Bachs trestemmige invention i F-mol.

Hvad der bygges oven på de to satsers identiske, tostemmige udlæg, er vidt forskelligt. Det koncerterende anlæg i Carl Philipp Emanuels A-mol-sats har allerede været berørt i det forudgående. I den godt 30 år ældre klaverinvention fra hans fars hånd er det kontrapunktiske teknikker, der er på spil.



Efter udløbet af de to tostemmige takter, der er gengivet ovenfor, følger en tredje stemme sig til. Og i det trestemmige rum, der hermed opstår, udfolder satsen sig (se nodeeksempel 3) som en tripelfuga i miniatureformat. Den trefoldigt bølgeformede melodilinie udgør det ene tema (a), og den kromatisk startende modstemme udgør det andet tema (b). Begge disse temaer har med deres rolige nodeværdier og sangbare melodiføring et udpræget vokalt præg, hvorimod det tredje tema (c), der følger sig til i understemmen i takt tre, har en rytmisk mere aktiv og instrumental karakter.

Studerer man dette tredje tema nøjere, opdager man dets slægtskab med det bølgeformede tema. Som det bølgeformede tema (a) er også det tredje tema (c) adskilt - gennem 8.dels-pauser - i tre motiver. Pauserne falder - a.h.t. den kontrapunktiske relation mellem temaerne - på andre tidspunkter end i det bølgeformede tema. Yderligere er der en påfaldende strukturelighed mellem det første led af det tredje tema og bølgetemaets første bølge. Start-, top- og slutpunkterne falder efter samme mønster: lille terts op, lille sekund ned. Blot er forløbet i det tredje tema udsmykket, både melodisk og rytmisk.

Man bemærker en variation i den måde, hvorpå to af de tre melodiliner føres til ende: En lille række af kadencegrundtoner afslutter nogle gange tema (b) og andre gange tema (c). Kriteriet forekommer at være, at grundtoneslutningen er hæftet på tema (b) hhv. tema (c), hvor de klinger nederst i den trestemmige struktur.

### Nodeeksempel 3

Johann Sebastian Bach: Trestemmig invention i F-mol. Der er tilføjet udpegninger af forekomsterne af de tre temaer (a), (b) og (c).

Ab: T<sub>3</sub> T T<sub>3/2</sub> D<sub>3</sub> D<sub>3</sub> D<sub>3</sub>-# (D<sub>4</sub>-3) S<sub>3</sub>

Col Legno 1 - 1997-1

K 110

$F_m: T \quad S_3^6 \quad D_3^{9,8} \quad (D_4^{+3}) \quad S_3^v$

Ikke blot den polyfone håndtering af de tre temaer, men også satsens samlede arkitektur rummer en overvældende grad af perfektion. Kortlægger man satsens formale og tonale støttepunkter, som det er gjort nedenfor, og tillader man sig at se bort fra de to temaløse fortspinningsakter (5-7), der skyder sig ind foran den første F-mol-

eksponering af alle tre temaer i takt 7, ja så tydeliggøres et velafbalanceret, symmetrisk anlæg, som har dux/comes-området i takt 1-9 og dux-området i takt 31-35 som dets yderpunkter.

Bevæger man sig fra disse yderpunkter ind mod midten af satsen, støder man i første omgang på de modulerende episoder i takt 9-11 og i takt 28-31. Bevæger man sig fra disse temaløse episoder yderligere ind mod midten, kommer man fra begge sider til en eksponering af de tre temaer i paralleltonearten Ab-dur, dels i takt 11-13 og dels i takt 26-28. Bevæger man sig fra disse Ab-dur-takter yderligere ind mod midten, kommer man fra begge sider - uden overledning - til endnu en dur-eksponering af de tre temaer, nemlig Eb-dur-eksponeringen i takt 13-15 og Db-dur-eksponeringen i takt 24-26. Bevæger man sig fra disse dur-eksponeringer videre ind mod midten støder man fra begge sider på modulerende episoder, dels i takt 15-18 og dels i takt 20-24. Og disse episoder viser sig så at omkranse satsens midtpunkt, C-mol-eksponeringen af de tre temaer i takt 18-20.

|               |              |               |   |
|---------------|--------------|---------------|---|
| <b>A</b>      | 1-9          | temaer        | dux/comes-området                                     |
| <b>B</b>      | 9-11         | fortspinnung  | modulerende   |
| <b>C</b>      | 11-13        | temaer        | Tp-tonearten Ab-dur                                   |
| <b>D</b>      | 13-15        | temaer        | anden durtoneart end Tp (nemlig Dvp-tonearten Eb-dur) |
| <b>B</b>      | 15-18        | fortspinnung  | modulerende   |
| <b>Midten</b> | <b>18-20</b> | <b>temaer</b> | <b>C-mol</b>  |
| <b>B</b>      | 20-24        | fortspinnung  | modulerende   |
| <b>D</b>      | 24-26        | temaer        | anden durtoneart end Tp (nemlig Sp-tonearten Db-dur)  |
| <b>C</b>      | 26-28        | temaer        | Tp-tonearten Ab-dur                                   |
| <b>B</b>      | 28-31        | fortspinnung  | modulerende   |
| <b>A</b>      | 31-35        | temaer        | dux/(comes)-området                                   |

En særlig udtryksmæssig nuancering knytter sig til de fire dur-eksponeringer af de tre temaer. Melodisk er den første bølge løftet. Dens forløb er - i og med det ændrede tonekøn - nu stor tert op, stor sekund ned. Og specielt første gang det sker - ved Ab-dur-eksponeringen i takt 11 - er effekten i relief af de tre forudgående mol-eksponeringer ganske overrumplende. Durtertsen fornemmes som en lyskoncentration, malet ind i et ellers mørktfarvet klangbillede.

## VI

I et overblik over J.S.Bachs soloklavermusik eksemplificerer Karl Geiringer de 30 klaverinventioners generelle "emotional intensity" med atmosfæren i akkurat den trestemmige F-mol-invention: "In the three-part invention in f, for instance, the intricate polyphonic interpretation of the three subjects and the magnificent formal construction are employed in an atmosphere of sinister pathos, the dramatic power of which Bach himself has hardly ever surpassed."<sup>(8)</sup> At Bach næppe siden overgik den mættede atmosfære og det dramatiske udtryk i F-mol-inventionen, det er vel - trods relativeringen i det lille ord "hardly" - et lovligt kategorisk udsagn. Men sigtet med formuleringen - at udpege F-mol-inventionen som et særdeles kraftfuldt musikalsk udsagn - kan man ikke have indvendinger imod. Og det er en pointe i denne artikels sammenhæng, at næstældste søn, Carl Philipp Emanuel, om ikke overgik F-mol-inventionens atmosfære og udsagnskraft så dog genfandt den og fornyede den i sin cellokoncert i 1753!

På et formelt og teknisk plan har Carl Philipp Emanuels koncerterende sats og den virtuost kontrapunktiske sats fra hans fars hånd ganske vist ikke meget til fælles. Men omvendt er fællesnævneren alligevel betydeligt større end blot det kortvarige sammenfald mellem satsernes tostemmige indledningstakter. Begge satsers hyppige genbrug af de små bølgeformede, seufzer-lignende bevægelser og deres kromatisk nedadgående modstemmer forlener dem med en fælles atmosfære og gør satsernes samlede musikalske udsagn og tonefald sammenlignelige.

Det er kotume at opfatte skellet mellem den senbarokke tonekunst og de efterfølgende generationers galante og følsomme bestræbelser som en af brudfladerne i musikkens stilhistorie. Man betoner ved den stilistiske forandring, der fandt sted omkring århundredemidtet, diskontinuiteten stærkere end kontinuiteten. Ofte tales om en musikalsk generationskløft mellem de komponister, hvis virke kulminerede inden for første halvdel af 1700-tallet, og de komponister, der var virksomme omkring århundredemidtet og i årtierne derefter. Blandt de komponerende medlemmer af Bachfamilien fremstår J.S.Bach således som en syntese af hele den barokke epoke, mens hans sønner ganske vist opfattes som den gamle Bachs arvtagere og lærlinge, men også som komponister, der på et tidspunkt selvstændiggør sig og finder et nyt og moderne tonesprog - et godt stykke vej fra det tonesprog, de blev præget af i deres unge år.

For Carl Philipp Emanuels vedkommende dateres denne selvstændiggørelse ofte til tidspunktet for han bosættelse i Berlin, dvs. 1738, hvor han var 24 år gammel. I årene indtil da - skriver Geiringer - "[...] did the son actually copy the father." Men fra ca. 1740 etablerer han "[...] a new style of instrumental music, full of expressive power and passion. [...] the subjective and highly emotional idiom of *Empfindsamkeit* (sensitivity) [følsomhed] is clearly noticeable."<sup>(9)</sup>

Identiteterne og lighederne, som denne artikel har påvist, mellem Carl Philipp Emanuels concertosats fra 1753 og hans fars F-mol-invention fra 1720 dementerer på ingen måde, at Carl Philipp Emanuel var en banebryder for det, som Geiringer kalder udtrykskraft og 'Empfindsamkeit' i musikken.

Mit ærinde med påvisningen af slægtskabet mellem de to satser er snarere at skabe belæg for den påstand, at det 'empfindsamer' melodiske åndedrag på ingen måde var fremmed for den gamle Bach! Der er 33 år mellem de to stykker musik. Det seneste af dem, Carl Philipp Emanuels, var på ingen måde konservativt i sit tonesprog. Men det tidligste af dem, Johann Sebastian Bachs klaverinvention, var i høj grad moderne!

Klaverinventionens polyfone teknik og dens fortspinningsagtige passager er manifestationer af tidsbundne, barokke kompositions måder, som overgangstidens komponister i større eller mindre udstrækning forlod. Men den stærke kromatisering, som høres bl.a. i starten af inventionen, peger langt ud over Bachs tid: Noterer man sig tonerne i højrehåndens to første bølgeformede bevægelser og i venstrehåndens nedadgående tonerække fra F til C, så opdager man, at toneforrådet i satsens tostemmige indledning udgøres af den kromatiske skalas 12 toner, fraregnet ud fra starttonen F kun den lille sekund F# og den forstørrede kvart H. Og det melodiske åndedrag i inventionens temabærende passager har præcis samme 'Empfindsamkeit' og udtrykskraft som Carl Philipp Emanuels cellotema!

Stammen faldt ikke så langt fra æblet.

## VII

I vores håndtering af det pianistiske arvegods fra J.S.Bachs hånd har de 30 klaverinventioner vel stået lidt i skyggen af "Das wohltemperierte Klavier". Bach komponerede de 15 tostemmige og de 15 trestemmige inventioner i 1720.<sup>(10)</sup> De tostemmige bar oprindeligt overskriften "Praeludium" og de trestemmige overskriften "Fantasia". Begge de to rækker af hver 15 satser var tilrettelagt efter samme tonearts cyklus: C-dur, D-mol, E-mol, F-dur, G-dur, A-mol, H-mol, Bb-dur, A-dur, G-mol, F-mol, E-dur, Eb-dur, D-dur, C-mol. Princippet var altså, at Bach i en opad- og efterfølgende nedadgående retning gennemspillede, hvad man kan kalde de mest gængse tonearter. Og formodentlig udgør det en af grundene til inventionernes noget skyggefulde tilværelse, at det to år senere færdiggjorte første bind af "Das wohltemperierte Klavier" jo overgik denne toneartsspredning med en systematisk inddragelse af samtlige dur- og mol-tonearter.

En yderligere baggrund for rangordningen af de to klavercyklus'er kan være den i sammenligning med inventionerne større satstekniske streghed, som Bach pålagde sig selv i specielt fugaerne i "Das wohltemperierte Klavier". Og en sidste baggrund for, at "Das wohltemperierte Klavier" generelt vurderes højere, kan være den, at inventionerne er lettere at spille! Som tendens er satserne i "Das wohltemperierte Klavier" blevet artisternes musik, mens inventionerne er blevet spilletanternes musik. Men egentlig er denne arbejdsdelingstendens og den rangordning, den udtrykker, beklagelig. For - som det er eksemplificeret med den trestemmige F-mol-invention - er der ubestridelige kompositoriske kvaliteter og stor musikalsk udsagnskraft i inventionerne!

Dette til trods var inventionernes tilblivelse faktisk snævert familiært og pædagogisk begrundet! Som 'pater familias' forsynede J.S.Bach familiens medlemmer med materialer til øvebrug. Og inventionerne indgik på denne måde oprindeligt i "Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach", Bachs ældste søn, som på tidspunktet for den lille klaverbogs og dermed inventionernes tilblivelse var 10 år gammel.

At også Carl Philipp Emanuel - på et lidt senere tidspunkt - er blevet opflasket med Wilhelm Friedemanns lille øvebog er en given sag.<sup>(11)</sup> Og at frugten, som de to Bachsønner har høstet af faderens pædagogiske omsorg, ikke kun har været af spilleteknisk art, er en lige så given sag.

Karl Geiringer påviser i sin imponerende bog om de komponerende medlemmer af Bachfamilien, hvordan både konstruktionen og karakteren af akkurat F-mol-inventionen har haft en smittende effekt på en trestemmig F-mol fuga af Wilhelm Friedemann fra 1778.<sup>(12)</sup> Som det fremgår af nodeeksempel 4 har W.F.Bach anvendt den kromatisk nedadgående linie sammen med en omvendning af det gentagne bølgeformede motiv.

#### **Nodeeksempel 4**

Wilhelm Friedemann Bach: Trestemmig fuga i F-mol, 1778, de første par takter.

Det udgør i relief af dette fund hos Geiringer en pudsighed, at han ikke er faldet over



den endnu mere slående lighed - i indledningstakterne endda den delvise identitet - mellem F-mol-inventionen og Carl Philipp Emanuels concertosats.

### **VIII**

De følgende afsluttende randbemærkninger må ikke tages for mere, end de er: et par observationer, som man kan hæfte sig ved eller lade være. For det første: Den indledende bølgeformede bevægelse i Carl Philipp Emanuels concertosats bogstaverer i sig selv - tilsigtet eller utilsigtet - den mesto-karakter, som Carl Philipp Emanuel har foreskrevet over sit partitur. Dens tonenavne er ACH.

For det andet: Både Carl Philipp Emanuel og Johann Sebastian Bach udformer som nævnt deres indledende tretoners-bølger ud fra princippet: lille terts op, lille sekund ned. Og begge sammenføjer deres indledende eksemplarer af disse bølgeformer ud fra det princip, at anden bølges starttone skal være sammenfaldende med første bølges sluttone. Bevægelsen gennem flere bølger bliver således følgende: lille terts op, lille sekund ned, tonegentagelse, lille terts op, lille sekund ned, etc. Ser man bort fra tonegentagelsen, står tilbage en vekslen mellem opadgående små tertser og

nedadgående små sekunder - og dermed en tonerække, som sammenlagt vil skabe en kromatisk udfyldning af sit tonerum, f.eks.: B-(lille sekund ned)-A-(lille terts op)-C-(lille sekund ned)-H-(lille terts op)-D-(lille sekund ned)-C#.

Ud over deres musikalitet og deres familiære tilhørsforhold, har Carl Philipp Emanuel og Johann Sebastian jo også deres efternavn til fælles. Og den række af tonenavne, BACHDC#, der ovenfor lod sig aflede af de bølgeformede melodilinier, rummer dette

efternavn. Og mere end det: Tager man rækkens to sidste toner med, D og C#, ja så har man samtlige toner i det D-mol-tema, hvormed Bach - Johann Sebastian - autograferede sig selv i den ufuldendte tripelfuga i "Kunst der Fuge".

#### Nodeeksempel 5



De første godt 2 takter af temaet i Carl Philipp Emanuel Bachs concertosatz sammenstillet med BACH-temaet i Johann Sebastian Bachs "Kunst der Fuge".

Hvis øret opfatter en fællesnævner mellem på den ene side starten af Carl Philipp Emanuels cellotema og starten af Johann Sebastians F-mol-invention og på den anden side den kromatisk udfyldte kvart i autograftemaet i "Kunst der Fuge", ja så har det altså en baggrund.

#### Noter

- 1) Udførlige biografier kan studeres andre steder - bl.a. hos Karl Geiringer - så her blot følgende: Carl Philipp Emanuel Bach blev født i Weimar i 1714. Hans kontakt med den preussiske kong Frederik

den Store daterer sig til 1738, to år før den jævnaldrende prinses kroning. Efter kroningen i 1740 ansattes Carl Philipp Emanuel som kammercembalist ved Fr. d. Stores berlinerhof og virkede som sådan indtil 1768, hvor han blev Telemanns efterfølger som leder af det officielle musikliv i hansestaden Hamborg. Denne bestilling havde Carl Philipp Emanuel til sin død i 1788.

- 2) Beethoven skrev i 1809 i et brev til musikforlaget Breitkopf: "Jeg har kun nogle få af Emanuel Bachs klaverværker, - dog, nogle få af den sande kunstner tjener ikke blot til stor fornøjelse, men også til et studium." Og Haydn udtalte tilsvarende: "Den, der kender mig grundigt, må finde, at jeg skylder Emanuel Bach virkelig meget, at jeg har forstået ham og flittigt studeret ham." Beethoven og Haydn er her citeret efter Steen Frederiksen: "Musikken mellem barok og klassik - Instrumentalmusikken mellem 1740 og 1780", Berlinske Forlag, 1973.
- 3) Ordvalget, som stammer fra Carl Philipp Emanuel Bachs selvbiografi er her citeret efter Steen Frederiksen: "Musikken mellem barok og klassik", 1973.
- 4) Cellokoncerten er registreret som Wq 172, fløjtetranskriptionen som Wq 168 og klavertranskriptionen som Wq 29.
- 5) Mesto (it.: sørgmodigt) er anført i noderne som foredragsbetegnelse.
- 6) István Homolya: "C. Ph. E. Bach: Zwei Cellokonzerte", pladeomslagsnoter, Hungaroton SLPX 12229, Budapest, 1982.
- 7) BWV 795.
- 8) Karl Geiringer: "The Bach Family - Seven Generations of Creative Genius", George Allen & Unwin Ltd., London, 1954, s. 267.
- 9) Sammesteds, s. 352.
- 10) 1720 er årstallet for den tidligste og på visse punkter ufuldstændige nedskrift af inventionerne i "Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach". Derudover foreligger fra 1723 to autograferede og komplette renskrifter fra J.S.Bachs hånd.
- 11) "I komposition og cembalospil har jeg aldrig haft andre lærere end min far", skrev Carl Philipp Emanuel Bach i sin selvbiografi, her citeret efter Steen Frederiksen: "Musikken mellem barok og klassik", 1973.
- 12) Wilhelm Friedemann Bachs fuga stammer fra en samling på 8 fugaer, tilegnet en musikelskende preussisk prinsesse Amalie. De 8 fugaer er toneartsordnede som faderens inventioner: C, c, D, d, E, e, F, f. Slægtskabet mellem W.F.Bachs fuga i F-mol og J.S.Bachs trestemmige invention i samme toneart er belyst i Karl Geiringer: "The Bach Family", London, 1954, s. 319.