

Ruth Solveig Steinsland

DE GLEMTE KONSERTENE
Tre obokonsserter av Förster fra svenske
1700-talls kilder

Avhandling for graden Ph.D.
Norges musikkhøgskole, Oslo
2008

NMH-publikasjoner 2008:5
© Ruth Solveig Steinsland

ISSN 0333-3760
ISBN 978-82-7853-054-2

Norges musikkhøgskole
Postboks 5190 Majorstua
N-0302 Oslo, Norge

telefon: (+47) 23 36 70 00
telefaks: (+47) 23 36 70 01
e-post: nmh.no
www.nmh.no

Publisert i samarbeid med Unipub
Trykk: Unipub AS, Oslo 2008

Ars longa vita brevis
Til minne om min mor, Helen

Innholdsfortegnelse

Forord.....	1
Kapittel 1 Forskningsfeltet.....	3
Innledning.....	3
Presentasjon av obokonsertsamlingen	4
Utvalg.....	6
De tre Försterkonsertene	9
Christoph Förster	10
Breitkopfs Thematischer Katalog	11
Avklaring av begreper.....	12
Obo.....	12
Barokkens solokonsert	13
Obokonserten.....	14
Figurer	14
Problemstilling.....	15
Spørsmål til obokonsertene:	15
Kunstneriske spørsmål:	15
Spørsmål til metoden:	15
Vitenskapelig og musikalsk tilhørighet	15
Metode.....	17
Figurene som analyseredskap.....	18
Figurene som interpretasjonsnøkler for utøving.....	19
Objektivitet, beskrivelse, tolkning og kunnskap	20
Tidligere forskning	23

Dokumentasjon	25
Innspilling	25
Loggføring	25
Gangen i avhandlingen.....	26
Kapittel 2 Kildene og deres historikk.....	27
D-mollkonsertens kilde	27
E-mollkonsertens kilder	28
Ess-durkonsertens kilder	28
Samlingene i Lund	29
Orkestrene	32
Sammenfatning av kapitlet.....	34
Kapittel 3 Figurenes plass i tysk 1700-tallsmusikk.....	35
Nyere tids framstilling av figurlæren.....	35
Figurene – en innretning innenfor det retoriske arbeidsprogrammet.....	38
Arven fra Luther	40
Figurene – redskap for affekt	42
Tre av 1700-tallets musikkteoretikere	44
Walther	44
Scheibe	45
Mattheson	46
Mattheson om å bygge en melodi.....	47
Figurer kontra takthierarkiet.....	51
Matthesons ”Klangfüsse”	52
Sammenfatning av kapitlet.....	54
Kapittel 4 Utvalgte figurer	57
Anabasis	58

Synkende affekter uttrykt gjennom Catabasis og Passus duriusculus.....	58
Saltus duriusculus	59
Bombus.....	60
Circulatio og circulo mezzo	62
Gropo.....	62
Pausefigurene.....	63
Syncopatio	64
Tirata	64
Tirata i andre obokonsertter	65
Tirata piccola	67
Triolfiguren.....	68
Climax eller gradatio.....	69
Repetitio	71
Den retoriske sirkel.....	72
Paronomasia	72
Distributio.....	73
Sammenfatning av kapitlet.....	74
Kapittel 5 Figurbruk i D-mollkonsertens første sats	77
Karakterbygging og figurbruk i det første tuttipartiet	78
Idiomatisk begrunnet variasjon i det midterste tuttipartiet	82
Formen i D-mollkonsertens førstesats sammenlignet med formen i førstesatser fra andre obokonsertter.....	84
Figurvariasjon i solopartiene	87
Distribusjon av det kromatiske elementet.....	90
Korte tuttiinnslag inni solopartiene	91
Sammenfatning av kapitlet.....	92

Kapittel 6 Figurbruk i E-mollkonsertens første sats.....	95
Figurbruk i første tuttiparti.....	96
Distribusjon av første tuttiparti til øvrige tuttipartier	102
Distribusjon av første tuttiparti i andre obokonserter.....	105
Figurbehandling i første obosolo.....	107
Første obosolo og Matthesons punkter om den gode melodi.....	110
Øvrige solopartier	112
Sammenfatning av kapitlet.....	116
Kapittel 7 Figurbruk i Ess-durkonsertens første sats.....	119
Figurbruk og karakterbygging i første tuttiparti.....	120
Distribusjon av første tuttiparti til øvrige tuttipartier	125
Figurbruk i solopartiene	126
Figurbehandling i solopartier i andre obokonserter.....	130
Svakheter i satsen.....	131
Sammenfatning av kapitlet.....	134
Kapittel 8 Den musikalske arbeidsprosessen	137
Perspektiv i kapitlet.....	137
Mål med den utøvende prosessen.....	138
Kombinasjon av ulike roller	138
Musikalsk leder.....	139
Solistrollen.....	139
Forskerrollen.....	139
Holdning til figurene i det utøvende arbeidet	140
Holdning til kildematerialet	140
Tilretteleggelse av kildematerialet.....	143
Konsertproduksjonene	144

Besetning og orkesterstørrelse.....	150
Historiske referanser om orkesterstørrelse.....	150
Hva passer best, stort eller lite orkester?.....	151
Vurdering av orkesterstørrelse i E-mollkonserten og D-mollkonserten.....	151
Lite orkester.....	153
Akustikk, tempo og orkesterstørrelse.....	154
Skal oboisten spille med i tuttipartiene?.....	154
Oboistens rolle i tredje sats i D-mollkonserten.....	155
Besetning og tempo i Ess-durkonserten.....	156
Oboistiske utfordringer i de tre konsertene.....	158
Tonearter.....	158
Hjelpegrep for ciss og fiss i solistiske partier i tredje sats.....	160
Pust og utholdenhet.....	161
Ornamentikk i de tre langsomme satsene.....	162
Adagio i Ess-durkonserten.....	162
Largo i E-mollkonserten.....	163
Adagio Soli i D-mollkonserten.....	164
Arbeid med karakter i tredjesatsene.....	165
Tredje sats i E-mollkonserten med inspirasjon fra Gavotten.....	165
Tredje sats i Ess-durkonserten som Menuett.....	166
Tredje sats i D-mollkonserten: Dansesats, italiensk drama eller fransk ouverture?	167
Sammenfatning av kapitlet.....	170
Besetning.....	170
Idiomatikk.....	171
Ornamentikk i andresatsene.....	171

Karakter i tredje satsene	172
Kapittel 9 Oppsummering, drøfting, og videre muligheter	173
Obokonsertenes karaktertrekk	173
D-mollkonsertens første sats	173
Orkesterstørrelse, idiomatikk, og musikalske utfordringer.....	174
E-mollkonsertens første sats.....	175
Orkesterstørrelse, idiomatikk, og musikalske utfordringer.....	175
Ess-durkonsertens første sats.....	176
Orkesterstørrelse, idiomatikk, og musikalske utfordringer.....	176
Hvilken komposisjonspraksis kan obokonsertene tilhøre?	177
E-mollkonserten	177
D-mollkonserten	179
Ess-durkonserten.....	181
Figurer som analyseredskap for ukjent barokkmusikk.....	182
Hvorfor har ikke disse konsertene fått mer oppmerksomhet?	184
Kanon og skepsis mot manuskriptkopier	184
Er noe gått tapt?	187
Videre muligheter	188
Hvem eier dette repertoaret?	189
Litteraturliste	191
Oversikt over appendikser.....	197
Appendiks A Partiturer og utdrag fra kilder	197
Appendiks B Liste over samtlige manuskripter som ligger til grunn for doktorgradsarbeidet.....	197
Appendiks C Liste over konsertframførelser av obokonsserter i forbindelse med doktorgradsarbeidet.....	197
Appendiks D Innhold på vedlagte CD.....	197

Liste over noteeksempler og illustrasjoner

Eksempel 1.1 Incipit av Ess-durkonserten.....	11
Eksempel 1.2 Incipit av E-mollkonserten.....	12
Illustrasjon 2.1	30
Illustrasjon 2.2	31
Illustrasjon 2.3	31
Eksempel 3.1 Matthesons Klangfüsse	53
Eksempel 4.1 Fra første sats i Fasch's konsert i e-moll	61
Eksempel 4.2 Takt 5-6. Fra første sats i Försters E-mollkonsert.....	61
Eksempel 4.3 Fra takt 61 i første sats i Försters Ess-durkonsert	62
Eksempel 4.4 Takt 11-12. Fra første sats i Försters E-mollkonsert	63
Eksempel 4.5 Takt 7-9. Fra første sats i Försters E-mollkonsert.....	64
Eksempel 4.6 Takt 9-17. Fra tredje sats i Försters D-mollkonsert	65
Eksempel 4.7 Takt 3 slag 1. Fra første sats i Försters E-mollkonsert	67
Eksempel 4.8 Takt 1-4. Fra første sats i Vivaldis obokonsert i a-moll	68
Eksempel 4.9 Takt 16-19. Fra første sats i Vivaldis blokkfløytekonsert i c-moll	68
Eksempel 4.10 Takt 56-57. Fra første sats i Försters e-mollkonsert.....	69
Eksempel 4.11 Takt 47-49. Fra første sats i Försters Ess-durkonsert	70
Eksempel 5.1 Takt 1-4. Fra første sats i Försters D-mollkonsert	78
Eksempel 5.2 Takt 4-7	78
Eksempel 5.3 Takt 13-20	79
Eksempel 5.4 Takt 21-28	80
Eksempel 5.5 Takt 29-34	82
Eksempel 5.6 a og 5.6 b Takt 32-36 og takt 132-136.....	87
Eksempel 5.7 Takt 13-20	88
Eksempel 5.8 Takt 36-40	88

Eksempel 5.9 Takt 53-64	89
Eksempel 5.10 Takt 93-100	89
Eksempel 5.11 Takt 136-146	90
Eksempel 6.1 Takt 1. Fra første sats i Försters E-mollkonsert	96
Eksempel 6.2 Takt 2	97
Eksempel 6.3 Takt 3-4	98
Eksempel 6.4 Takt 1-4	99
Eksempel 6.5 Takt 5-6	100
Eksempel 6.6 Takt 7-10	101
Eksempel 6.7 Takt 11-14	101
Eksempel 6.8 Takt 15-17	102
Eksempel 6.9 Takt 17-26. Første obosolo med markerte betoning.....	107
Eksempel 6.10 Takt 37-56. Andre obosolo med markerte betoning.....	112
Eksempel 6.11 Takt 70-80. Tredje obosolo med markerte betoning	113
Eksempel 6.12 Takt 88-110. Fjerde obosolo	115
Eksempel 7.1 Takt 1. Fra første sats i Försters Ess-durkonsert	120
Eksempel 7.2 Takt 1-4	121
Eksempel 7.3 Takt 5-8	122
Eksempel 7.4 Takt 8-10	123
Eksempel 7.5 Takt 11-16	124
Eksempel 7.6 Takt 16-33. Første obosolo	127
Eksempel 7.7 Takt 39-56. Andre obosolo	128
Eksempel 7.8 Takt 65-73. Tredje obosolo	129
Eksempel 7.9 Takt 25-27	132
Illustrasjon 8.1	146
Illustrasjon 8.2	147

Illustrasjon 8.3	148
Illustrasjon 8.4	149
Eksempel 8.5 Takt 60-106. Fra tredje sats i E-mollkonserten.....	160
Eksempel 8.6 Takt 1-8. Fra tredje sats i E-mollkonserten.....	166
Eksempel 8.7 Takt 1-18. Fra tredje sats i Ess-durkonserten.....	166
Eksempel 8.8	168
Eksempel 8.9 Takt 93-117. Fra tredje sats i D-mollkonserten	169

Forord

Iblant kan en undre seg over hvorfor en del mennesker går i gang med et doktorgradsprosjekt. Det innebærer hardt arbeid gjennom mange år som ikke nødvendigvis fører til fast stilling eller høy lønn. Videre er et doktorgradsarbeid ofte innenfor et smalt fagfelt som kun interesserer de få. Og resultatet av det møysommelige arbeidet kan oppleves som en ubetydelig detalj i den store sammenhengen. Hva oppnår man egentlig med det?

For meg har en viktig drivkraft vært å være en del av, og å bidra med noe, innenfor mitt fagmiljø. I løpet av arbeidet har det blitt klart for meg at fagmiljøet mitt strekker seg langt tilbake i tiden og omfatter også personer som 1700-tallsmusikerne Mattheson, Walther, Scheibe og Förster. Flere av disse underviste mye, og dermed fikk de videreføre både sin egen erfaring og kunnskap innenfor sitt fagfelt, og den musikalske tradisjonen de var en del av. Og de komponerte og skrev om musikk, og formidlet også på denne måten musikk, musikkunnskaper og musikkens syn. Jeg har også følt faglig fellesskap med Ingmar og Britta Bengtsson som har forsket på musikere i Stockholm på 1700-tallet.

Disse har alle gitt sine større eller mindre bidrag til en musikalsk tradisjon gjennom å utøve, komponere, skrive om og undervise i musikk. Og deres virksomheter ligner på mange måter det jeg og mine kolleger gjør i dag. Det en av oss har å bidra med, enten det er som utøvende musiker, komponist eller forsker, kan synes lite, men i en større sammenheng finner arbeidet sin betydning, og til sammen blir alle bidrag uunnværlige. Det å bygge videre på tidligere musikalsk praksis og utvikle og legge til rette for og føre denne videre til neste generasjon, gjentar seg i en lang kjede. Å være en del av denne kjeden gir mening.

Jeg vil takke alle som har lest, kommentert, kritisert og støttet det foreliggende doktorgradsarbeidet. Først og fremst takk til Erlend Hovland, som har fungert som vitenskapelig veileder det meste av tiden og fram til ferdigstillelse. I prosjektets tidlige fase var Olle Edström og Idar Karevold veiledere. Bjørn Kruse har lest avhandlingen og kommet med innspill som opposent ved prøvedisputas 15. mai 2008. Njål Steinsland har også lest avhandlingen i den siste arbeidsfasen, særlig med henblikk på korrektur. Takk også til Gisela Attinger for nyttige kommentarer i forhold til oversettelser av de tyske tekstene.

Doktorgradsmiljøet ved Norges Musikkhøgskole har vært viktig i prosessen. Takk til alle som i denne forbindelse har gitt meg verdifulle tilbakemeldinger, lest og oppmuntret. Selv om flere personer har preget dette miljøet positivt, ønsker jeg å

nevne følgende personer: Hans Olav Gorset, Harald Jørgensen, Gro Anita Kamsvåg, Kristin Kjølberg, Astrid Kvalbein, Tone Kvamme, Elef Nesheim, Gjertrud Pedersen, Hallgeir Schiager, Tore Simonsen, Karette Stensæth og Erik Stenstadvoll.

Bibliotekstaben ved Norges Musikkhøgskole har alltid vært hjelpsomme, raske og grundige. Takk også til Christian Kjos for renskrivning av utvalgte kilder i dataprogram. Og til Yngve Guddal, Sean Lewis, Siri Hempel Lindøe og Øyvind Nyvoll for innsats i forbindelse med produksjon av innspilling.

Musikalsk veiledning er blitt gitt av oboistene Frank de Bruine, Katharina Arfken og David Friedemann Strunck. En stor takk til alle musikere som har bidratt i forbindelse med konserter og lydopptak. Jeg vil også takke de konsertarrangører som har lagt forholdene til rette for framføringer av ukjente obokonserter fra svenske 1700-tallskilder. Til slutt, takk til Norges Musikkhøgskole som har gitt meg mulighet til å gjennomføre det foreliggende doktorgradsarbeidet.

Ruth Solveig Steinsland
Oslo, august 2008

Kapittel 1

Forskningsfeltet

Innledning

Det er en slående konsentrasjon av musikk for obo i svenske 1700-talls kilder. Etter Bruce Haynes' omfattende arbeid med katalogisering av oborepertoar fra 1650-1800, utgitt for andre gang i 1992, har materialet blitt lettere tilgjengelig. Allikevel har dette oborepertoaret, tross det store omfanget, fått lite oppmerksomhet i nyere tid.

I det foreliggende arbeidet følges tre obokonsertter fra de svenske samlingene gjennom en studieprosess. Konsertenes førstesatser blir analysert ved hjelp av figurer fra 1700-tallets figurlære. Obokonsertene er også blitt undersøkt gjennom en utøvende prosess med innstudering, offentlige konserter og innspillinger. Denne musikalske prosessen er blitt dokumentert underveis og danner grunnlaget for studien, sammen med analysene.

Gjennom denne undersøkelsen ønsker jeg å løfte fram noen utvalgte obokonsertter fra et glemt repertoar. Utgangspunktet er en overbevisning om at den store samlingen med obomusikk fra 1700-tallet som er bevart i Sverige, rommer mange enkeltverk som bør studeres nærmere og som kan berike moderne musikkliv.

Å innlemme utøverperspektivet som en del av fremstillingen av et forskningsarbeid er utradisjonelt og nytt.¹ Dette arbeidets kombinasjon av analyser og en utøvende studieprosess som metodegrunnlag, får konsekvenser for framstillingen. Det betyr at jeg også refererer til min egen erfaring som barokkoboist, noe som delvis fører til en mer personlig tilnærming enn vanlig i vitenskapelige arbeider.

De tre verkene som blir undersøkt i det foreliggende arbeidet er obokonsert i D-moll (S skma Ob-R), obokonsert i E-moll (S-L Wenster D:24) og obokonsert i Ess-dur (S-L

¹ Et europeisk nettverk som er kommet til i forbindelse med denne nye typen forskning er M.I.D.A.S. Dette er et forum for institusjoner som tilbyr et doktorgradsprogram innenfor musikk der forskning i og gjennom musikalsk praksis er en forutsetning for en doktorgrad. Opplysningen er hentet fra M.I.D.A.S.' nettside www.webmidas.eu.

Kraus 228).² De to førstnevnte er tilskrevet Förster i kilden, den siste er tilskrevet ”Hendel” i kilden, men er tilskrevet Förster i en annen kilde som vurderes som mer pålitelig i forhold til attribusjon.³ Derfor blir alle tre obokonsertene i det videre omtalt som Försterkonserter.

Studier av musikk overlevert i manuskriptkopi, som er tilfelle for alle obokonsertene som danner grunnlaget for denne studien, dreier seg ofte om vurdering av kildematerialet, og vurdering av attribusjon. Ettersom en manuskriptkopi ikke viser en direkte kontakt med komponisten, er det naturlig å reise spørsmålet om hvor sikkert det er at navnet som står på tittelbladet, virkelig er komponisten. Og i hvilken grad musikken, slik den formidles gjennom kilden, virkelig er i tråd med komponistens intensjoner.

Vurdering av kildematerialet og dets historikk er aktuelt også i det foreliggende arbeidet, ikke minst i forhold til diskusjon av konsertenes tilhørighet til en komposisjonspraksis. Videre blir kilden drøftet i forbindelse med den musikalske arbeidsprosessen, når framstillingen åpner for ulike tolkninger. Allikevel er hovedfokuset på et annet plan. Målet med studien er først og fremst å aktualisere tre utvalgte obokonserter, gjennom å undersøke dem, og gjennom å gi dem en tolkning basert på vår tids historiske oppføringspraktiske estetikk.

Presentasjon av obokonsertsamlingen

I overkant av 90 manuskripter av obokonserter var utgangspunktet for den foreliggende undersøkelsen. Disse manuskriptene ble skaffet til veie ved å søke i RISM⁴ på ordene ”concerto” og ”oboe” kombinert med biblioteksiglum for alle biblioteker i Skandinavia registrert i RISM. Søket viste at obokonserter fra 1700-tallet fantes i Lunds Universitetsbibliotek (68), Uppsala Universitetsbibliotek (10) og *Statens Musiksamling* i Stockholm (14). Alle manuskripter der det så ut som om oboen hadde en sentral rolle ble valgt ut. Bruce Haynes bibliografi *Music for Oboe 1650-*

² S står for Sverige, Skma er betegnelse for *Statens Musiksamling* og tidligere *Svenska Kungliga Musikaliska Akademien*. L står for Lund, og Kraus og Wenster er navn på ulike samlinger i Lunds Universitetsbibliotek.

³ Dette er konsertens innlemmelse under Förster i Breitkopfs tematiske katalog. Denne katalogen blir nærmere beskrevet i et underkapittel senere i dette kapitlet. Bruce Haynes, som kjenner begge kildene, innlemmer også denne konserten blant Försters obokonserter.

⁴ RISM står for *répertoire international des sources musicales* og har som oppgave å dokumentere alle musikalske kilder i verden. RISM tilbyr en databasert søkebase. Søket ble gjort i 2001.

1800 (1992) ble benyttet veiledende i forhold til søket, samt opplysninger fra bibliotekarer i de respektive bibliotekene.

De fleste av verkene det dreier seg om, er ikke kjent i kilder utenfor Sverige (Haynes 1992). Stort sett inneholder hvert manuskript en obokonsert. Antallet obokonsert er imidlertid noe mindre enn antallet manuskripter, siden en del manuskripter er avskrifter av samme verk. Et par kilder mangler stemmemateriale og er ufullstendige. Felles for de fleste kildene er at kun stemmemateriale og ikke partitur foreligger, og at de er notert stående på notepapiret. Ellers er det vanskelig å si noe generelt om manuskriptene. Det dreier seg om kilder i mange forskjellige håndskrifter, også iblant innenfor en og samme kilde. Mange kilder har forenklet notering. Eksempler på dette er gjentatte brutte akkorder i sekvenser som kun er fullstendig skrevet ut første gangen, og at skrivefeil, som for eksempel utelatte takter, gjerne blir rettet nederst på siden. Ikke bare tidens tann, men også vanskelig leselig håndskrift gjør visse kilder kompliserte å tyde. Noen kilder har innskrevet fingersetning eller ornamentikk, mange er besifret. Tittelblad kan inneholde navn på komponist, i blant også på kopist, eller ingen navn i det hele tatt.

Noen få av konsertene er tilskrevet komponister med lokal tilhørighet, som Agrell, Berwald, Meyer og Roman. Verker av komponister fra musikkmiljøet rundt hoffet i Dresden, hoffet i Berlin og andre tyske hoff, er representert ved en betydelig mengde konsert av Heinichen, Förster, Hasse, Weiss, Stölzel, Quantz, Graun og Fasch. Fire manuskripter av obokonsert er tilskrevet Vivaldi. I tillegg foreligger en dobbelkonsert for fiolin og obo av Telemann (Haynes 1992:315) tilskrevet Vivaldi i Samling Engelhart (RV anhang 17). Ni manuskripter har navnet "Hendel" på tittelbladet. I tillegg kommer en del manuskripter av i dag mindre kjente komponister som Scheer, Pierre Prowo, Sigismund Gajarek, Trehl, Adolph Carl Kunzen og F. H. Graf, Schultz, Leonardo Vinci, Robert Valentine, Johann Scherer, Meck, Wolf og litt over 20 anonyme kilder.

Blant kildene er det flere verk som ikke kan karakteriseres som obokonsert i moderne forstand. Det dreier seg da om blåsemusikk av forskjellig slag, kammermusikk av ulik besetning, et par arier og en triosonate. Eksempler på ulike typer besetning er konsert akkompagnert av tre fioliner i stedet for to fioliner og bratsj, eller av to viola d'amore, bratsj og *basso continuo*. Benevnelsen "Haut Contre" blir i et tilfelle brukt om en 2. obostemme. At samlingen bygd på søket i RISM inneholdt verk med ulike former og besetning, viser at ordet konsert tidligere har hatt en mye bredere betydning enn den har i dag.

Hvis man kun inkluderer alle solokonsert, dobbelkonsert og tosatsige ouverturer der oboen har en solistisk funksjon og er akkompagnert av en strykebesetning, bestående av tre til fem stemmer, med eller uten *basso continuo*, dreier det seg om 64 verk. Bortsett fra ouverturere, er disse verkene form generelt tredelt, noen har fire

satser eller mer. Noen verk har en stram form med klart avgrensede tutti og solopartier. Andre har mer flytende overganger. Noen få av verkene er i fransk suiteform. Stort sett er satsbetegnelsene italienske. I obokonsertene med tre satser er den langsomme satsen i midten ofte i variant- eller medianttoneart. De fleste verk holder seg innenfor barokkens tonespråk, men noen representerer en mer galant stil. Bemerkelsesverdig er det at en del av kvartettene, verk som blir akkompagnert av trestemmig stryk, gjerne uten cembalo, og som utgjør en yngre stil, er for obo d'amore; et typisk barokkinstrument.

Utvalg

Fra denne store, uensartede samlingen av obokonsserter, skulle noen få obokonsserter velges ut for grundigere studier. Et av utvalgskriteriene var at konsertene ikke skulle ha en lokal tilhørighet. Obokonsserter av komponister med svensk tilknytning, som for eksempel Meyer, Roman, Agrell og Berwald ble derfor valgt bort. Videre ble verk som i moderne forstand kan kalles en obokonsert foretrukket. Dermed ble ouverturer, musikk for blåsere, sanger med to obligatstemmer og bass, en trisonate, en kantate og en symfoni valgt bort. Obokonsserter i en konservativ 1700-tallsstil ble foretrukket foran verk med en mer galant stil.

Disse kriteriene var imidlertid ikke nok. Det var nødvendig med mer informasjon om hver enkelt konsert, for å foreta en vurdering om hvilke konsserter som skulle velges ut for videre studier.

For å få dypere kjennskap til enkeltverkene, valgte jeg en tilnærming som utøver. Ved å spille igjennom konsertene og gjøre notater underveis fikk jeg en innsikt om hver enkelt konsert, samt et utgangspunkt for å velge ut mindre deler av samlingen for videre studier. Jeg vurderte det som viktig å selv teste ut obokonsertene ved å spille den solistiske obostemmen i hver konsert på barokkobo. Dette gav en fornemmelse av hvordan obokonserten fungerte i praksis; musikkens tilpasning til instrumentet, balansen mellom de ulike satsene osv. Vurderingene som ble gjort av obokonsertene, er selvsagt betinget min erfaring som barokkoboist og mine generelle kunnskaper om solokonsserter og oborepertoar fra 1700-tallet.

I løpet av et tidsrom på ca ett og et halvt år arbeidet jeg meg igjennom alle manuskriptene to ganger. Jeg gjorde notater underveis kombinert med å spille igjennom konsertene. De obokonsertene som jeg vurderte som mest interessante, omfattet verk som i tillegg til å være formmessig godt forankret innenfor rammene av en solokonsert, hadde noen ekstra særtrekk som utmerket seg og som appellerte til meg som musiker. Det var vanskelig å bestemme hvilke obokonsserter som skulle velges bort. Jeg satt med et inntrykk av at samlingen inneholdt mye god musikk.

Etter en tid valgte jeg ut 10 verk som ble renskrevet i et moderne dataprogram for å lage studiepartitur. Ettersom kildene i de aller fleste tilfellene bestod av enkeltstemmer uten partitur, gav studiepartiturene en oversikt som var til stor hjelp i arbeidet. I tillegg til disse 10 studiepartiturene hadde jeg allerede tilgang på partitur av 4 obokonserters tilskrevet Vivaldi fra samlingen. Til sammen dreide det seg om følgende verk:

Toneart	Komponist	Kilder⁵
Obokonsert i C-dur	Vivaldi (RV 446)	(S-L Engelhardt 238)
Obokonsert i F-dur	Vivaldi (RV 458)	(S-L Engelhardt 369 (anonym) og Kraus 146 (Wivaldi))
Obokonsert i C-dur	Vivaldi (RV 452)	(S-Uu IMHS 61:6b)
Obokonsert i a-moll	Vivaldi (RV 462)	(S-L Engelhardt 133)
Obokonsert i c-moll	Händel	(S-Uu IMHS 19:28)
obokonsert i c-moll	Händel	(S-Uu IMHS 19:29)
Obokonsert i c-moll	anonym	(S-L Kraus 59)
obokonsert i g-moll	anonym	(S-L Engelhardt 121)
obokonsert i d-moll	Weiss	(S-L Engelhardt 249)
obokonsert i B-dur	Förster	(S-L Wenster L:12)
obokonsert i B-dur	Förster	(S- L Kraus 70)
obokonsert i Ess-dur	Förster	(S-L Kraus 228 (Hendel))
obokonsert i d-moll	Förster	(S-skma Ob-R)
obokonsert i e-moll	Förster	(S-L Wenster D:24)

Selv om kun tre av disse obokonsertene (de tre nederste) utgjør det som til slutt ble valgt ut som hovedmaterialet for den foreliggende undersøkelsen, følger en kort

⁵ S står for Sverige, L står for Lund, Uu står for Uppsala Universitetsbibliotek. Engelhardt, Kraus og Wenster er navn på tre ulike samlinger i Lunds Universitetsbibliotek. Skma er betegnelse for *Statens Musiksamling*, tidligere *Svenska Kungliga Musikaliska Akademien*, og IMHS er betegnelsen for instrumentalmusikk i Uppsalas musikkksamling.

beskrivelse også av de øvrige konsertene på lista. Dette er for å gi et lite inntrykk av noen flere obokonsserter fra samlingen.

De fire konsertene tilskrevet Vivaldi, er av forholdsvis lite format. A-mollkonserten og de to C-durkonsertene kan stilistisk sett gjerne være en del av Vivaldis produksjon, mens F-durkonserten mangler helt det dramatiske uttrykket som skapes gjennom effektive gjentakelser av figurer gjerne kombinert med sekvensering, og som er typisk for Vivaldis musikk. Denne konserten, som i likhet med de andre Vivaldikonsertene fra samlingen er i tre satser, har en vakker langsom sats i midten som har innskrevet ornamentikk i den ene av de to kildene (Kraus 146).

De to Händel-attribusjonene fra Uppsala Universitetsbibliotek er to av mange verk tilskrevet Händel i samlingen. Flere av Händel-attribusjonene er også kjent fra andre kilder, mens disse to konsertene kun er overlevert i Uppsala (Haynes 1992:158). De to c-mollkonsertene er ikke tatt med i *New Grove Dictionary of Music and Musicians'* liste online over Händels verk. Bruce Haynes inkluderer imidlertid disse to c-mollkonsertene i Händels produksjon for obo (loc. cit.). Jeg vurderer de to obokonsertene som gode verk i det store og det hele. Begge er tresatsige og har nydelige langsomme satser i midten. Den langsomme satsen i c-mollkonserten i kilde IMHS 19:28 er i konsertens toneart og slutter på dominanten, mens den langsomme satsen i obokonserten i kilde IMHS 19:29 er i parallelltonearten Ess-dur. Yttersatsene i konserten i kilde IMHS 19:28 er litt lange i forhold til det musikalske innholdet. Dette gjelder særlig i tredje sats. Obokonserten i kilde IMHS 19:29 er noe kortere. Yttersatsene i denne konserten er ikke delt opp i klare solopartier og tutti-partier. Oboen har en tydelig konserterende rolle, men oftest sammen med hele orkesteret. Første sats har en del sekvenserende materiale og tredje sats er en fuge med kromatik i fugetemaet.

Den anonyme obokonserten Kraus 59 har et tonespråk som kan minne om Telemanns obokonsserter. Den er i fire satser som alle oppleves å ha en viss sammenheng med hverandre, samtidig som den har utfyllende materiale i alle stemmene. Konserten er både virtuos, også for 1. fiolin, som har en konserterende stemme.

Den anonyme G-mollkonserten utgjorde en kontrast til flere av de andre konsertene med sitt enkle tonespråk. I tillegg har konserten tre svært korte mellomsatser som henger sammen med hverandre. Etter førstesatsen følger nemlig en adagio på 4 takter, så en allegro på 8 takter som føres rett inn i en 2-takters adagio som avsluttes på dominanten D-dur. Siste satsen er i AABB-form og har karakter som en marsj. I denne siste satsen blir en kjegle over noten benyttet som artikulasjonstegn for å markere at flere gjentatte toner skal utføres kort og betont.

Weiss-konserten i d-moll framstår som et solid verk. Konserten er interessant bl.a. pga en forholdsvis utstrakt bruk av synkopert rytme i yttersatsene. Obostemmen i den langsomme satsen i midten går opp til topp-tonen d''' på oboen, riktignok unisont med

fiolin. Dette er ikke så vanlig i en obokonsert fra barokken. Buer og dynamikk er hyppig markert i denne kilden.

Av de to påfølgende B-durkonsertene tilskrevet Förster, er det den i kilde Kraus 70 som er mest spennende. Begge konsertene er i en italiensk konsertstil med tre satser.⁶ Konserten i Kraus 70 utmerker seg bl.a. ved noen morsomme dialoger mellom obosolist og orkester, mye innskrevet dynamikk og en besetning med tre fioliner i tillegg til bratsj og basso continuo. Den langsomme satsen er i subdominant-tonearten Ess-dur, men modulerer til g-moll og slutter på g-molls dominant D-dur. Siste satsen er en italiensk *gigue*.

De tre Försterkonsertene

De tre Försterkonsertene i henholdsvis d-moll, e-moll og Ess-dur ble valgt til hovedmateriale for studiet. Samtidig som de tre obokonsertene hørte innenfor den typiske konsertformen med tre satser og et akkompagnement av 4-5 stemmig strykeensemble med *basso continuo*, viste de klare individuelle trekk. D-mollkonserten utmerket seg pga konsertens helstøpte form og oboens spektakulære åpningsparti, E-mollkonserten pga de vakre melodiene med innebygd fremdrift og i Ess-durkonserten var det selve åpningsfrasen, samt andresatsens symmetri med et rytmisk spektakulært akkompagnement, som gjorde inntrykk.

De tre Försterkonsertene utgjør eksempler på den store delen av obokonsert i de svenske samlingene som har tysk tilhørighet. De mange obokonsertene med tysk opprinnelse gjenspeiler Sveriges posisjon som stormakt i Europa på 1600- og 1700-tallet, med landområder i store deler av Tyskland. Gjennom den politiske situasjonen ble tyskskolerte musikere knyttet til det svenske hoff.⁷ Oboister utgjorde en viktig del av musikklivet på 1700-tallet, både i det militære, ved hoffet og som stadsmusikere. Det var imidlertid hoffmusikerne som hadde den høyeste statusen (Haynes 2001:276) og dermed kan en regne med at musikerne som kom til Stockholm som en del av det svenske hoffet, var dyktige. Det er svært sannsynlig at det sammen med oboistene kom oborepertoar av ulike genre. Store deler av repertoaret fra den musikalske storhetstiden i Tyskland på 1700-tallet har gått tapt, særlig i forbindelse med bombing av Dresden og Berlin. Ettersom det i Sverige har vært fredstid etter 1718 og gode vilkår for bevaring, er det nærliggende å tro at manuskriptene i Sverige inneholder deler av repertoaret fra noen av de viktigste musikalske sentre i Europa på 1700-tallet, som for

⁶ Se underkapittel "Barokkens solokonsert" senere i dette kapitlet for nærmere beskrivelse av den italienske solokonserten.

⁷ Se kapittel 2 underkapittel "Orkestrene" for en mer detaljert framstilling av svensk kulturliv og politiske situasjon første halvdel av 1700-tallet.

eksempel Dresden og Berlin. Ut i fra dette perspektivet ble det lagt vekt på å velge ut obokonsserter som synes å ha opprinnelse fra Tyskland.

Förster-attribusjonene utgjør en betydelig del av obokonsertsamlingen, og er også på grunn av dette representative. Hele 11 obokonsserter (12 manuskripter) i samlingen er tilskrevet Förster. Til sammenligning er 8 obokonsserter av Förster bevart i Tyskland. Obokonsertene i Sverige utgjør altså en vesentlig kilde til Försters musikk. Det er også verdt å merke seg at verken *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* eller *New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁸ tar med Försters verk overlevert i Sverige i sine verkfortegnelser. Bruce Haynes katalogiserer de svenske Förster-attribusjonene (inkludert kilde Kraus 228 tilskrevet Händel) under Christoph Förster. Imidlertid har ikke Bruce Haynes fått med D-mollkonserten i sin bibliografi. La oss videre se litt nærmere på komponisten Förster.

Christoph Förster

Undine Wagners artikkel "Zum italienischen Einfluss im Konzertschaffen von Johann Friedrich Fasch und Christoph Förster" fra 2003, representerer en av få skriftlige kilder om Förster og hans musikk. I artikkelen blir det bemerket at Förster har fått lite oppmerksomhet i nyere tid sammenlignet med hans samtidige kolleger (Wagner 2003:107-108).

Förster (1693-1745) omtales som en velrespektert musiker og komponist i Walthers *Musicalisches Lexikon* fra 1732, med en allerede da stor musikalsk produksjon på ca 300 verk. Han skrev italienske kantater, franske ouverturer, konsserter og sonater, og var i det hele tatt godt orientert i tidens ulike nasjonale stiler, og evnet å bruke disse kreativt i sin egen musikk. I *New Groves* artikkel om Förster sammenlignes han med Telemann, og i denne forbindelse nevnes særlig evnen til å kombinere lært kontrapunkt med melodiske temaer, samt en forkjærlighet for korte melodiske fraser. Förster var knyttet til hoffet i Merseburg som fiolinist og konsertmester i mange år; byen der Quantz fikk sin tidlige musikalske skoleing (Reilly 1985:xii). Han arbeidet antakeligvis også en periode i Sondershausen.

Det finnes dokumentert at Förster hadde kontakt med det saksiske hofforkesteret. Dels besøkte han Kapellmester Heinichen, (Försters tidligere lærer) i Dresden i forbindelse med kongebryllupet i 1719. Videre hevdes hans konsserter for mange instrumenter å stamme fra Hoffkapellet i Dresden (Wagner 2003:117). Förster var også i Praha i 1723 i forbindelse med kroningen av Karl VI, og han spilte en ledende rolle i fødselsdagsfeiringen til prins Friedrich Anton av Schwarzburg-Rudolfstadt i 1742. Påfølgende år ble han utnevnt til Kapellmester ved hoffet i Rudolfstadt. Få av Försters verk ble trykket, et av disse var seks duetter eller trioer som ble gravert av Telemann.

⁸ Videre i teksten blir disse to oppslagsverkene referert til som *MGG* og *New Grove*.

At Förster var en viktig komponist i sin samtid, og at det derfor er god grunn til å undersøke musikk som er tilskrevet ham, vises gjennom at han er svært godt representert i Breitkopfs tematiske katalog.

Breitkopfs Thematischer Katalog

Denne katalogen ble laget i tidsrommet 1762 til 1787 av Immanuel Breitkopf som var innehaver av Leipzigs Musikkhus siste halvdel av 1700-tallet. Katalogen inneholder oversikt over musikk som Immanuel Breitkopf solgte i sin butikk, og katalogen inneholder nesten 15000 incipit.⁹ Dette gjør katalogen til en viktig kilde til verk som har gått tapt. Samtidig gir kronologien i katalogens tilblivelse informasjon som kan bidra til å tidfeste musikk.

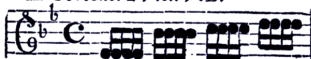
Brooks, som har gitt ut og tilrettelagt katalogen i moderne utgave (1966), uttrykker forbauselse over at kun få verker av de komponistene fra 1700-tallet som er mest kjente i dag, som for eksempel Mozart, Vivaldi og J. S. Bach, er inkludert i katalogen (Brooks 1966:xii). I dag ukjente komponistnavn er representert med mange flere verker. Mange av de samme navnene som er representert i katalogen florerer også hyppig på tittelbladene i de svenske manuskriptene. Eksempler på disse foruten Förster, er Graun, Weiss, Stölzel, Hasse, Hoffmann og Gajarek. Det er altså et klart berøringspunkt mellom komponistnavn i Breitkopfs Thematischer Katalog og komponistnavn i de svenske kildene.

Videre er flere av obokonsertene som ligger til grunn for dette arbeidet registrert i Breitkopfs katalog. Dette gjelder bl.a. to av de tre utvalgte obokonsertene. Ess-durkonserten, som i kilde Kraus 228 i Lund er tilskrevet "Hendel", er i følge Breitkopfs katalog skrevet av Förster. Også E-mollkonserten (Wenster D:24) tilskrives Förster av Breitkopf, og her samsvarer dette også med at Förster står som komponist i den svenske kilden. Ess-durkonserten er inkludert i supplement 1 fra 1766. E-mollkonserten er i del III fra 1763:

Eksempel 1.1 Incipit av Ess-durkonserten

II. Conc. del Sigr. FOERSTER.

II. Ob. conc. 2 Viol. V. B.



⁹ Incipit betyr notebilde av øverste stemme av musikkstykkets åpningstakt(er)

Eksempel 1.2 Incipit av E-mollkonserten

Concerti di **FOERSTER**,
 a Ob. Conc. 2 Viol. Viola
 c. B. *Raccolta I.*

II.



Det må også kommenteres at selv om katalogen er trykket, virker det som om Breitkopf først og fremst solgte ut manuskripter og ikke trykte noter i sin butikk. Under overskriften på de respektive delene av katalogen står det ”che si trovano in manuscritto nella Officina Musica di Breitkopf in Lipsia”. Dette gir grunn til å tro at noen av manuskriptkopiene i Sverige opprinnelig kan ha kommet fra Breitkopfs Musikkhus i Leipzig. Burney, som besøkte Breitkopfs butikk i 1772, bemerket at ved siden av trykte noter av verk av de mest feirede komponistene, solgte Breitkopf manuskripter til gunstige priser, både av verkene som fantes i trykte utgaver og mange andre verk (sitert i Brooks 1966:xii).

Avklaring av begreper

Obo

Hautboy eller *hautbois* var vanlige benevnelser for instrumentet obo på 1700-tallet i henholdsvis engelske og franske sammenhenger. Ordene blir i blant brukt i dag for å skille barokkoboer med to klaffer fra den moderne oboen med mange klaffer. Bruce Haynes har funnet det hensiktsmessig å bruke den engelske benevnelsen *hautboy*, siden den står for en historisk avgrensning i motsetning til den franske benevnelsen *hautbois* som har blitt brukt om instrumentet obo i alle utviklingsfaser og blir brukt fremdeles i dag. Haynes bruker benevnelsen *hautboy* gjennomgående i sin bok *The Eloquent Oboe* fra 2001.

I det foreliggende arbeidet er det imidlertid ingen grunn til å skille mellom betegnelsen obo for den moderne utgaven av instrumentet og betegnelsen *hautboy* for den historiske utgaven av instrumentet. Etersom hensikten med denne avhandlingen er å aktualisere et glemt repertoar som bør fungere like godt for en vanlig moderne obo som for en barokkobo, blir barokkoboer omtalt kun som obo gjennomgående i teksten. Det må imidlertid bemerkes at i det utøvende arbeidet, som er gjort for å studere de utvalgte obokonsertene, er det den historiske oboen som er benyttet, og betraktninger angående idiomatikk er gjort i forhold til denne toklaffede oboen.

Barokkens solokonsert

Solokonserten fra barokken blir i dag gjerne sterkt forbundet med Vivaldi og hans solokonsertform. I følge Michael Talbot var den italienske dominansen i forhold til konsertformen tydeligst i tidsrommet 1690-1740. Av noen få framtreende komponister hadde Vivaldi en særstilling (Talbot 2005:52).

Vivaldi utviklet konserten mot en form der solostemmen ble mer vesentlig enn tidligere. Videre ble satsene lengre, slik at flere fremmede tonearter kunne besøkes. Vivaldis solokonsert bestod av tutti-seksjoner og solo-seksjoner. Det første tuttipartiet markerte et tonalt fotfeste, og gav samtidig det primære tematiske materialet som satsen bygget på. Videre stod tuttipartiene for den orkestrale klangen, og i løpet av en sats ble tuttipartiet presentert i minst tre tonearter inkludert satsens egen toneart. I motsetning til refrengtet i en rondo, var tuttipartiet i en solokonsert fleksibelt og ble variert på ulike måter. Det kunne forkortes gjennom at enkelte avsnitt ble tatt bort, de ulike avsnittene kunne komme i ulik rekkefølge, og et tuttiparti i satsen kunne bli tilført nytt materiale. Vivaldis første tuttiparti er som oftest det lengste, og de senere ble forkortet på ulike måter. Vivaldi var ikke opptatt av rutine, og hans satser bryter ofte med de underliggende formprinsippene (Talbot 2005:45).

Etter hvert utviklet den italienske solokonserten seg til å bli en form som ble benyttet i hele Europa, og dominansen av italienske komponister som benyttet denne formen, måtte gi tapt for en stor konsertproduksjon av tyske og franske komponister (Talbot 2005:52). Det foreliggende arbeidet, samt forskning rundt repertoaret nord for alperne fra denne tiden, viser at solokonserten var en svært populær form også blant nordligere komponister.¹⁰ Disse komponistene benyttet ofte formidealet fra den italienske solokonserten, men ikke alltid. Mens komponistene med tilknytning til hoffet i Dresden var svært opptatt av den italienske stilen, kan verken Telemann eller Händels solokonserten for obo sies å benytte den italienske solokonserten som ideal. Deres obokonserten benytter gjerne fire satser, og avgrensningen mellom tuttipartier og solopartier er mindre framtreende enn i konserten som bygges på det italienske formidealet.

Barokkinterpreten og dirigenten Harnoncourt beskriver konserten som en dialog, eller som en kamp. Han skriver at konsertens essensielle egenskap er dialogen, eller konkurransen mellom ulike grupper av klang. Videre skriver Harnoncourt at en konserts besetning kan variere fra en trio til et orkesterverk for 50 musikere. Fellesnevneren i formen er det konkurrerende eller vekselvise musikalske uttrykket, og tuttipartiene, der alle musikerne spiller med (Harnoncourt 1989:45).

¹⁰ Jevnfør for eksempel artikkelen "The concerto in northern Europe to c.1770" av David Yearsley fra 2005.

Obokonserten

Ettersom instrumentet obo var svært populært på 1700-tallet, ble solokonsertformen ofte benyttet for dette instrumentet. I følge Bruce Haynes kom de tidligste konsertene for solo obo med strykere i 1690-årene. Etter dette økte genrens popularitet utover 1700-tallet. Nesten alle obokonsserter skrevet før 1760 kommer fra Tyskland eller Italia (Haynes 2001:282). Den sterke blåsetradisjonen i Tyskland (Kross 1969:28) kan være en forklaring på at så mange konsserter for obo kommer fra denne delen av Europa.

Solokonsertformen gav mulighet til å vise virtuositet. For å kunne imponere og overraske publikum var det nødvendig for solisten, uansett nivå, å investere mye tid og energi i å perfektionere et verk. Derfor var det også naturlig å framføre et verk mange ganger og eventuelt prøve å hindre andre solister i å spille akkurat det verket.

Solokonsserter ble gjerne forbundet med enkelte utøvere, for eksempel gjorde oboisten Ramm, Mozarts obokonsert til sin ”cheval de bataille” (Haynes 2001: 282-283).

Figurer

Som nevnt innledningsvis, vil figurer fra 1700-tallets musikalske figurlære bli benyttet som analyseredskap i undersøkelsen av de tre Försterkonsertene. Ordet ”figur” betegner altså i denne sammenhengen enheter av melodisk, formmessig eller rytmisk karakter som blir brukt som byggesteiner av komponister i 1700-talls musikk.¹¹

Jeg har valgt å benytte begrepet figur som fellesbenevnelse for alle typer figurer, enten de har en utelukkende musikalsk funksjon og betydning, eller de har en overført betydning i tillegg. Noen forfattere skiller på musikalske figurer og musikalsk-retoriske figurer. Grunnen til at jeg velger å bruke det enkle ordet ”figur” for alle typer figurer, er at en inndeling og gruppering av det rike og mangfoldige figurbegrepet, er nærmest umulig. Pausen er et godt eksempel på en figur som både har mange navn og mange funksjoner eller betydninger. Noen ganger er pausen en ren inndelingsfigur og bidrar til å lage struktur i satsen, andre ganger kan den ha en retorisk betydning i tillegg. Bartel (1997:362) skriver at pausene har tre funksjoner: De er essensielle av tekniske grunner, de er med på å strukturere en komposisjon og de kan uttrykke og forsterke betydningen av sinnsstemninger eller visse ord i en tekst. Å plassere pausefigurer innenfor enten musikalske figurer eller musikalsk-retoriske figurer ville altså ikke vært helt enkelt. Riktignok finnes det mange pausefigurer med ulike navn etter funksjon, men det er heller ikke alltid helt uproblematisk å definere hvilken (hvis det kun er en) funksjon en pause har i en gitt situasjon i musikk.

I tillegg benytter jeg ofte begrepet ”figureringer”, særlig i analysekapitlene. Det benyttes når en figur som allerede er definert og beskrevet, blir omformet eller intensivert senere i satsen.

¹¹ Se kapittel 3 for en grundig framstilling av figurenes plass i tysk 1700-talls musikk.

Problemstilling

Tre utvalgte obokonsserter fra en stor samling 1700-tallsmusikk i svenske kilder skal undersøkes i dette arbeidet. Det er en målsetning å studere disse konsertene på et bredt grunnlag. Hovedproblemstillingen for arbeidet er følgende:

Hvilke karakteristiske trekk har de tre Førsterkonsertene? Problemstillingen suppleres med følgende underspørsmål som på ulike måter kan bidra til å få fram konsertenes karakteristiske trekk:

Spørsmål til obokonsertene:

Hvordan er figurene fra 1700-tallets figurlære brukt i obokonsertenes førstesatser?

Hvordan er førstesatsene strukturert i form og innhold?

Hvilken komposisjonspraksis hører de tre obokonsertene til i?

De to første spørsmålene blir behandlet særlig i analysekapitlene 5, 6 og 7. Gjennom studier av figurene i satsen (spørsmål 1) kan også spørsmål 2 om innhold og form belyses. Hvilken komposisjonspraksis konsertene hører hjemme i, vil drøftes i lyset av analysene, i forhold til historisk informasjon og kildenes komponistnavn.

Kunstneriske spørsmål:

I hvilken grad er de tre konsertene idiomatisk skrevet for barokkobo?

Hvilken orkesterstørrelse fungerer som akkompagnement?

Hvilke musikalske utfordringer byr konsertene på i en praktisk situasjon med innstudering og framføring?

Disse tre spørsmålene, som er knyttet til hvordan konsertene fungerer i praksis, søkes det svar på gjennom en utøvende arbeidsprosess med obokonsertene, og denne beskrives og drøftes hovedsakelig i kapittel 8.

Spørsmål til metoden:

Videre finnes det nok et forskningsspørsmål, som er knyttet opp til metoden: Kan figurene, på et generelt grunnlag, utgjøre et relevant analyseredskap for ukjent barokkmusikk som sannsynligvis stammer fra Tyskland?

Vitenskapelig og musikalsk tilhørighet

Dette doktorgradsprosjektet føyer seg inn i en hermeneutisk tradisjon, og hermeneutikk har i alle fall to ulike betydninger i det foreliggende arbeidet.¹² Dels som

¹² Hermeneutikk er fortolkning og læren om fortolkning (Kjørup 1996:265)

fortolkning i vitenskapelig forstand, og dels som tolkning av musikk i en utøvende musikalsk forstand. Det siste blir imidlertid gjerne omtalt som interpretasjon videre i teksten.

Retorikken har også en plass i dette prosjektet. Først og fremst fordi figurene, analyseredskapet i undersøkelsen, opprinnelig tilhører retorikkens arbeidsprogram.¹³ Og arbeidsprogrammet, som beskriver en prosess fra tankestadium til framføring, har vært til god hjelp i det utøvende arbeidet. Men det finnes også flere grunner. Retorikken er den eldste tradisjonen innenfor humaniora, og den tradisjonen som i størst grad har preget de humanistiske vitenskapene og hvordan vi tenker om dem (Kjørup 1996:215). Dermed har retorikken en legitim plass innenfor vitenskapen. Samtidig er retorikk kunst. Først og fremst talekunst, eller skrivekunst, men retorikk handler også om formidling generelt. De opprinnelig strenge overtalesesteknikker som retorikken beskriver, blir i dag mer generelt anvendt i mange ulike sammenhenger som har med formidling å gjøre. Retorikkens språk blir benyttet i stor utstrekning av 1700-tallsmusikkens skribenter, samtidig som retorikken har en renessanse i vår tid. Dermed danner retorikken viktige bindeledd mellom det gamle og det nye, og mellom vitenskapen og musikken.

Som musiker har jeg bakgrunn i en mestertradisjon innenfor tidligmusikk, som utøver av instrumentene blokkfløyte og barokkobo. Selv om historiske kilder benyttes innenfor denne tradisjonen, blir de utøvende ferdighetene først og fremst overført fra lærer til student. Tidligmusikkinterpretasjonen, slik den har utviklet seg gjennom siste halvdel av 1900-tallet, startet som en reaksjon mot en tradisjonell (eller romantisk) interpretasjon av tidligmusikk. Etter hvert har interpretasjon av barokkmusikk med utgangspunkt i oppføringspraksis fått legitimitet, og har i dag en selvfølgelig plass i musikklivet.

Studier av kritisk utgaveproblematikk preget den tidlige fasen av dette prosjektet. Dels fordi det å lage kritiske noteutgaver av utvalgte konserter fra samlingen var et aktuelt fokus, men også fordi musikalsk kritisk edisjonsteori er en vanlig tilnæringsform i forhold til ukjent musikalsk repertoar. Musikalsk edisjonsteori har sin bakgrunn i den klassiske filologiske tekstkritikken, og er først og fremst knyttet til kritisk vurdering av kilder. Når jeg valgte å forlate dette sporet, var det fordi jeg ikke ønsket at kildekritikken og dens vurderingsmåte skulle danne forutsetningene for det foreliggende studiet. Etersom det primært sett var å aktualisere musikken og ikke studier av obokonsertenes kilder som var sentralt i prosjektet, søkte jeg bort fra kildekritikken.

¹³ Se underkapittel "Figurene-en innretning innenfor det retoriske arbeidsprogrammet" i kapittel 3.

Metode

”Innom musikkvitenskapen behøvs många slags metoder jämte mer speciella undersøkelsestekniker...” skriver Ingmar Bengtsson (1973:85) og benytter i samme åndedrag begrepet metodepluralisme. Samtidig med å understreke viktigheten av metodiskhet i søken etter systematisk kunnskap, advarer han mot ”metoddrytteri” som lett kan føre med seg skylapper.

Denne pragmatiske holdningen til forskning passer godt på det foreliggende forskningsprosjektet. For å kunne undersøke obokonsertene grundig, har det vært nødvendig med ulike typer tilnærmingar.

En måte å nærme seg obokonsertene på, har vært å undersøke førstesatsenes form, melodi og karakter. Dette har blitt gjort ved hjelp av figurer som blir beskrevet av tyske musikkteoretikere fra samme tid som obokonsertene ble komponert. Gjennom studier av hvordan figurer er brukt i satsen, undersøkes hvordan form, melodi og karakter er bygget opp på detaljplan. For eksempel vil gjentakende bruk av figurer på strategiske steder ha betydning for satsens form. Videre kan melodier utformes gjennom noen få figurer som blir repetert og omformet, eller gjennom stadig nye melodiske elementer. Karakteren i satsen kan også bygges gjennom bevisst figurbruk, for eksempel i forhold til disses retoriske underliggende betydninger i kombinasjon med tonearter og satstype. Videre har det blitt undersøkt i hvilken grad tuttipartier og solopartier er bygget opp av de samme figurene, eller om det finnes tydelige forskjeller på hvilke figurer som benyttes i tuttipartiene og hvilke figurer som benyttes i solopartiene.

En annen måte å nærme seg obokonsertene på har vært å spille dem.¹⁴ Etter min mening må musikk få klinge – og bli lyttet til – for å mette sitt eksistensgrunnlag. Det er ikke nok å dra slutninger om et ukjent repertoar ut i fra studier i enerom på et kontor. Musikken må spilles, slik at den kan oppleves, ikke bare en gang, men mange ganger. Gjennom dette skapes en prosess der, i dette tilfelle obokonserten, kommer til sin rett. Ulike vinklinger og tolkningar får komme fram. Tiden og prosessen gir stykket mulighet til å vise seg med mange av sine ulike sider. Man vil oppdage om det musikalske materialet virkelig er godt tilpasset de ulike instrumentene, man vil finne stadig bedre måtar å få fram karakteren som ligger i de ulike satsene. Man vil få en forståelse av hvilke tempi som fungerer. Man vil også oppdage hvordan verket ter seg i konsertsalen. Disse og mange flere ulike egenskaper må samlet få tre fram for at en skal bli kjent med et musikkstykkets særtekk.

¹⁴ Utfordringer i forhold til å kombinere forskerrollen og musikerrollen blir drøftet innledningsvis i kapittel 8.

Metoden i dette prosjektet har altså vært å møte obokonsertene på to ulike måter. Dels gjennom partiturstudier i lyset av 1700-tallets figurlære, og dels gjennom praktisk arbeid med den klingende musikken. Vekselvirkningen mellom disse to har dannet metoden som bærer fram denne studien. Studier av konsertenes innhold slik det framstår i noteteksten, og studier av hvordan dette innholdet er blitt tolket gjennom en grundig arbeidsprosess, gir forhåpentligvis til sammen et fylldig bilde av obokonsertene.

Figurene som analyseredskap

Analyse av musikkverk ved hjelp av figurer er ikke en ny metode. Den har historisk forankring i tysk musikk fra så tidlig som 1664. Dette året offentliggjorde Christophus Caldenbach en analyse av en motett av Orlando di Lasso som ble gjort ved hjelp av figurer (Schering 1908:109-111).¹⁵ Det nye med å bruke figurer som analyseredskap i denne sammenhengen, er at det er en måte å studere et i dag ukjent repertoar på.

Det er mange ulike grunner til at figurene er valgt som analyseredskap for de tre Försterkonsertene. En grunn er figurenes forankring i samme tid som obokonsertene. Det å benytte analysemetoder som tar utgangspunkt i et musikkstykkets samtids måte å tenke og konstruere musikk på, indikeres av Charles Burkhart (1994:6-9). Han viser at bl.a. en motett av Machaut kan analyseres gjennom det isorytmiske prinsippet den er bygd opp av. Gjennom å analysere Machaut ut i fra prinsipper om isorytmikk, blir middelalderens måte å tenke om og konstruere musikk på ivaretatt i analysen. På samme måte kan obokonsertene fra 1700-tallet analyseres ut i fra samtidens figurlære. Istedenfor å benytte analysemetoder som er utformet lenge etter verkenes samtid, kan det være mer funksjonelt å benytte inndelinger som var vanlige og som ble benyttet da obokonsertene ble til.

Figurene er også gode analyseredskap fordi de gir et naturlig fokus på melodi og form, elementer som er viktige i en obokonsert. Det harmoniske fundamentet er selvsagt også viktig, og bør inkluderes i en musikkanalyse. Imidlertid har det harmoniske elementet en tendens til å overskygge andre faktorer i analyser, og det unngås ved å benytte figurene.

Videre utgjør figurene et bindeledd mellom komposisjon og utøving, ettersom de blir framstilt både som elementer brukt i en komposisjon og som ornamenter som utøveren kan smykke ut med. De bringer også med seg en terminologi for å beskrive

¹⁵ Bartel referer til den samme analysen, men i følge Bartel ble den gjort av Elias Walther som en del av hans doktorgradsarbeid. Den erfarne retorikeren Caldenbach var leder for kommisjonen ved disputasen (Bartel 1997:111).

barokkmusikk. Ordet ”figur” ble hyppig benyttet i framstillinger av musikk på 1700-tallet, og derfor er det god grunn til å fortsette å bruke denne terminologien.

De tre obokonsertenes tilhørighet til Tyskland er et utgangspunkt som gjør det relevant å benytte figurene som analyseredskap. Selv om figurene var utbredt, utmerket tankegangen i Tyskland seg i forhold til den i Italia, Frankrike og England ved at man systematiserte figurer som utgangspunkt for komposisjonslære, melodiskaping og musikkforståelse (Bartel 1997:60-61). Derfor er det rimelig å anta at figurene har vært et fundament i komposisjonsprosessen av de tre Försterkonsertene.

Det er ikke bare *at* figurene blir brukt, men *hvordan* figurene blir brukt i de tre obokonsertene, som er i fokus i analysekapitlene. I visse tilfeller er det interessant i seg selv at en figur blir brukt i en obokonsert, særlig når denne figurens popularitet knyttes til et visst område eller til en viss tid. Men først og fremst er det hvordan figurene benyttes i satsen som undersøkes i dette arbeidet. For å knytte en historisk komparativ til dette, blir Matthesons melodilære og betoningslære beskrevet kort i kapittel 3, i kapitlet som omhandler figurenes plass i tysk 1700-talls musikk. Matthesons framstilling av hva som kjennetegner en god melodi, og hvordan ulike figurer skal betones, gir et grunnlag som figurbruken i satsene kan vurderes i forhold til. Dette kommer i tillegg til sammenligning av figurbruken i de tre obokonsertene med hverandre, og til en viss grad med andre obokonserter.

Figurene som interpretasjonsnøkler for utøving

Når man leter etter interpretasjonsnøkler i gamle kilder, oppleves det viktig med forfatteren av kildens egne musikalske erfaring. Forfatterens nære og praktiske befatning med musikk gir en troverdig autoritet til den skriftlige framstillingen vi i ettertid tar til oss for å øke vår bevissthet om interpretasjon av barokkmusikk. I 1700-talls kilder skrevet av musikere, finner vi ofte nøyaktige beskrivelser av artikulasjon, frasering, tempo, betoning og dynamikk, som gir innblikk i datidens interpretasjon.

På samme måte er disse elementene også i dag viktige interpretasjonsnøkler. Men selv om 1700-talls beskrivelser av interpretasjon fungerer som forbilde for en moderne oppføringspraktisk estetikk, må musikere i dag, som til alle tider, tolke musikken slik at den framstår som vital og kommuniserende for samtidens lyttere. Et virkemiddel som blir mye brukt i dag er for eksempel en planlagt dynamisk oppbygning av lengre fraser. Selv om dette til en viss grad kan dokumenteres i kilder fra 1700-tallet, blir det dynamiske virkemidlet benyttet uavhengig av, og i større utstrekning, enn det som stilistisk sett kan dokumenteres i kilder. En annen fortolkningsnøkkel som har historisk forankring, er betoning.¹⁶ Matthesons framstilling av betoningsmønstre, viser at betoning var et aktuelt tema på hans tid, og gir eksempler på smak i forhold til

¹⁶ Se kapittel 3, ”Matthesons Klangfüsse”.

betoning i første halvdel av 1700-tallet. Men det betyr ikke nødvendigvis at vi, musikere i dag, skal betone akkurat likt. Da kan ønsket om å vitalisere musikken bli gjort til skamme.

Figurbeskrivelser i 1700-tallskilder er oftest koblet til komposisjonsprosessen, og ikke til utøving. Her er Mattheson et unntak; han beskriver flere av figurene, som vi skal se senere, som ornamentener eller utsmykninger, tilført satsen av utøveren.¹⁷ Også i videre forstand kan figurene tilføre noe i en utøvende fortolkningsprosess av musikk. Studier av figurers retoriske betydning i forhold til affektlæren, kan gi et nyttig perspektiv å fortolke barokkmusikk ut i fra, også i vår tid. Samtidig må det tas med i betraktningen at 1700-tallets forståelse av affektenes bevegelse av menneskesinnene, ikke nødvendigvis vil kommunisere godt, og i alle fall ikke på samme måte, innenfor vår tids musikkforståelse.¹⁸

Studier av 1700-tallets figurer er både interessant og svært inspirerende, også i et utøverperspektiv. Og i den grad kjennskapet til disse benyttes kreativt og fritt, kan informasjonen bli betydningsfulle i musikalsk utøving. Det er altså musikerens evne til å benytte 1700-tallets figurer som inspirasjonskilde, og omforme dem til sine egne musikalske gester, som er avgjørende. For figurene i barokkmusikk er ikke først og fremst fortolkningsnøkler, men enheter i musikken som selv må tolkes av utøveren. Denne kreative omformingen er en forutsetning for at figurene skal kunne bidra til å skape et talende musikalsk språk. Uansett er figurene i det foreliggende arbeidet først og fremst et analyseredskap.

Objektivitet, beskrivelse, tolkning og kunnskap

I arbeidsprosessen har jeg prioritert å skape en nærhet til forskningsobjektet gjennom å spille obokonsertene. Jeg har med andre ord ikke bare hatt et perspektiv utenfra, der jeg har kunnet studere komposisjonene med et betraktende og iakttagende blikk, men også et perspektiv innenfra, jeg har så å si vært ”inni” musikken mange ganger gjennom hele perioden, ved å øve, alene eller sammen med andre musikere, og gjennom å framføre obokonsertene. Fører ikke denne nærheten til studieobjektet med seg en mangel på objektivitet og en fare for forvrengning av framstillingen? Den egne tolkningen av musikkverkene vil vel da tre i forgrunnen og kunne overskygge obokonsertene som uavhengige verk?

Spørsmålene ovenfor leder til et tema som har vært inngående drøftet innenfor vitenskapsfilosofien, nemlig spørsmålet om objektivitet er et absolutt krav i vitenskapelig framstilling. Det objektive har høy positiv verdi innenfor vitenskap. Og

¹⁷ Se delkapittel ”Tirata” i kapittel 4.

¹⁸ Se delkapitlene ”Arven fra Luther” og Figurene – redskap for affekt” i kapittel 3.

motsatt, det subjektive, eller det rent subjektive, blir identifisert som noe negativt (Kaiser 2000:66).

Under temaet kunst og forskning, diskuterer Søren Kjørup det tradisjonelle objektivitetskravet, og beskrivelse kontra tolkning (Kjørup 1996:179).¹⁹ Han gjør først rede for et syn som går ut på at en beskrivelse kun kan fungere i vitenskapelig sammenheng hvis den er fullstendig. I følge dette synet vil en ufullstendig beskrivelse være et uttrykk for forskerens subjektive valg og dermed bringe objektiviteten i fare. Den ufullstendige eller selektive beskrivelsen har en tendens til å konsentrere seg om de trekk i kunstverket som bygger opp under en viss tolkning, og vil bekrefte forskerens fordommer i forhold til verket.

Kjørup er imidlertid uenig i dette synet. En fullstendig beskrivelse er både en praktisk og logisk umulighet, i følge Kjørup (1996:180). Det vil alltid foreligge en utvelgelse. Alt man kan beskrive, inkludert et kunstverk eller et musikkstykke, har uendelig mange karakteristika, og en oppramsing av disse er egentlig ikke så interessant. Det er nettopp selve utvelgelsen av noen karakteristika framfor noen andre, som gjør beskrivelsen interessant. Dette skaper en vinkling. Videre får beskrivelsen først mening når det er et uttalt *formål* med beskrivelsen.

Det vurderende (eller følelsesladede) er ofte blitt brukt i motsetning til det deskriptive (eller beskrivende), og i denne forbindelse har det vært et ideal at enhver beskrivelse skal ha en verdifrihet. Dette fungerer ikke i forhold til kunst og musikk. I følge Kjørup bryter et verdifritt ideal både med dagligdags språkbruk og med praksis i de estetiske vitenskaper (1996:181). At et ord som ”vakker” blir brukt i en beskrivelse av et musikkstykke, gjør ikke beskrivelsen upresis eller mangelfull. At beskrivelsen tar stilling og uttrykker en tolkning, gjør ikke beskrivelsen ukorrekt og villedende. Allikevel, når verdiladede ord får plass i en estetisk beskrivelse, kan spørsmålet om beskrivelsens objektivitet trenge seg fram.

I en positivistisk tradisjon blir ordet objektivitet brukt i forbindelse med det konstaterende, og ordet subjektivitet i forbindelse med det vurderende. Kjørup hevder imidlertid at objektivitet kan stå for noe annet enn en motsetning til subjektivitet. Ordet kan stå i motsetning til subjektiv forvrengning. En subjektiv framstilling er helt i orden, men den må være basert på et grundig arbeid og holde seg til materialet. Bevisbyrden i forhold til objektivitet ligger hos kritikeren, i følge Kjørup (1996:185).

Det foreliggende arbeidets undersøkelser baserer seg på ulike typer kunnskap. Matthias Kaiser deler kunnskap inn i fire kategorier; vitenskapelig ekspertkunnskap, folkelig kunnskap, taus kunnskap og praktiske ferdigheter (Kaiser 2000:152). Jeg vil

¹⁹ Søren Kjørup er professor i humanistisk vitenskapsteori i Roskilde.

her gjøre kort rede for tre av disse, som er forutsetninger for det foreliggende forskningsarbeidet.²⁰

La oss først se på vitenskapelig ekspertkunnskap. Kaiser sammenfører metodikk på den ene siden, og sosial organisasjon på den andre siden, som to vesentlige elementer som kan karakterisere vitenskapelig kunnskap. I beskrivelsen av metodikk legger Kaiser vekt på intersubjektive begrunnelser for kunnskap,²¹ systematisk arbeid i forhold til en metode, at erfaring styrer teorien og at ingen oppfatning i verden kan tas for selvinnsyende eller sann (2000:155). Sosial organisasjon er viktig for å kunne validere forskning. Det enkelte forskningsprosjekt må derfor være integrert i et vitenskapssamfunn. Dette betyr egentlig at en separat studie eller publikasjon ikke i seg selv kan gjøre krav på å bli regnet som etablert vitenskapelig kunnskap. Det skjer først når fagfeller har vurdert den kritisk, og innarbeidet den i sine egne arbeider. Det betyr ikke at alle trenger å være enige i at påstanden er sann, men at forskerfellesskapet anser påstanden som rimelig på bakgrunn av den begrunnelse som gis (2000:155).

Taus kunnskap (eller bakgrunnskunnskap) beskriver Kaiser som ”en uartikulert horisont eller bakgrunn av oppfatninger av bestemte sakforhold som den enkelte ikke har sin oppmerksomhet rettet mot, og som han legger til grunn i sin forståelse eller analyse av andre oppfatninger, erfaringer og problemer (...) og hvert element kan under de rette omstendigheter bli trukket i forgrunnen, bli gitt en tentativ begrunnelse og bli gjenstand for kritisk undersøkelse” (2000:163-164). Den tause kunnskapen i forhold til forskningsprosjektet ”De glemte konsertene”, handler bl.a. om kunnskap om barokkmusikk generelt, og om oborepertoar og barokke solokonsserter spesielt. Dette fører med seg en fornemmelse for eksempel for ulikheter i forhold til nasjonale stiltrekk, og i forhold til hva som er typisk og atypisk for en obokonsert fra barokken.

Praktiske ferdigheter behøver kanskje ikke en nærmere forklaring. Men Kaiser viser en modell for tilegnelse av ferdigheter (Dreyfus og Dreyfus 1986), som han deler inn i fem faser. Disse er nybegynnerfasen, den viderekommende fasen, den kompetente utøver, den profesjonelle utøver og ekspertutøveren. De to siste stadiene kjennetegnes gjennom at man gjenkjenner visse situasjoner umiddelbart, og er i stand til å overføre erfaringer på nye situasjoner uten å tenke seg om. Man gjør intuitivt det riktige uten at man må avveie mellom alternativer (Kaiser 2000:160). Praktiske ferdigheter på profesjonelt nivå har vært uunnværlig kunnskap i den foreliggende undersøkelsen på

²⁰ Det må påpekes at Kaiser her viser til autoriteter som Michael Polanyi i forbindelse med taus kunnskap, Dreyfus og Dreyfus om tilegnelse av ferdigheter, samt Robert K. Merton om vitenskapelig ekspertkunnskap.

²¹ Med ordet intersubjektivitet, mener Kaiser at flere personer i et faglig spesialområde kan akseptere en subjektiv framskaffet kunnskap (2000:65).

to ulike måter. Dels fordi disse ferdighetene er nødvendige for å kunne spille og framføre virtuose obokonsert. Men også fordi den kunnskapen disse ferdighetene fører med seg, er en forutsetning for å kunne vurdere hvilke musikalske utfordringer konsertene byr på, i en praktisk situasjon med innstudering og framføring.

Tidligere forskning

Flere musikkhistorikere har forsket på ulike forhold rundt svensk 1700-tallsmusikk. Et eksempel på dette er kartleggingen av den svenske barokkomponisten Johan Helmich Romans musikk, der Ingmar Bengtsson har vært en nøkkelperson. I hans doktorgradsavhandling fra 1955 blir Romans instrumentalmusikk behandlet kildekritisk og stilkritisk. Britta Bengtsson kom i 2001 ut med boken *1751 års män*. Denne publikasjonen gir en oversikt over medvirkende ved Fredrik I:s begravelse, kroningen av Adolf Fredrik og Lovisa Ulrika, og den påfølgende kroningsmiddagen. I tillegg publiserte hun en artikkel i år 2000 som kartlegger oboister fra Tyskland på 1730-tallet i Stockholm. Ulike faser i Uppsalas universitets musikkliv er dokumentert (red: Johnson 1977), og i Lund er det også blitt gjort utstrakt musikkforskning av historisk karakter på forskjellige områder. Greger Anderssons forskning rundt musikkmiljøer i Skåne på 1600- og 1700-tallet må nevnes i denne forbindelse.

Derfor kan det synes rart at det unike materiale av obokonsert av utenlandsk opprinnelse fra denne tiden stort sett har fått ligge i fred. Selvsagt har enkeltpersoner vist interesse for forskjellige verk. I privat regi kan en god del av denne musikken ha blitt studert og framført. Men forskning i regi av institusjoner har det tidligere vært lite av.

Noe forskning har imidlertid blitt gjort rundt oboverkene av utenlandsk opprinnelse og da først og fremst i forhold til innspillinger og utgaver. Etter at Vivaldiforskningen for alvor kom i gang i etterkrigstiden, ble et 30-talls manuskripter, med til da ukjente verk tilskrevet Vivaldi fra Lunds Universitetsbibliotek, kjent i internasjonale forskningskretser. Noen av disse verkene ble spilt inn, for eksempel obokonsertene RV 446 og RV 452, innspilt av Heinz Holliger i 1982. I teksten til denne innspillingen, nevner Peter Ryom usikkerheten med hensyn til om disse verkene kan tilskrives Vivaldi. Obokonsertene RV 462 og RV 458, som også kun er overlevert i kilder i Lund og Uppsala, er ikke blitt spilt inn ennå. RV 462 ble gitt ut av Paul Everett på Ricordi i 1992, og Edition Molinari kom i 1999 med en utgave av RV 446.

Fra amerikansk hold har obokonsertene i Sverige blitt viet noe oppmerksomhet, blant annet gjennom William Jerryl Davis' doktorgradsavhandling fra 1977: "A study of the solo and chamber literature for the oboe d'amore from 1720 – c. 1760 with modern performance editions of select unpublished works". En del av Davies' avhandling er

en kritisk utgave av en obo d'amore konsert fra Stockholms Musiksamling (Fdo – R. Anon). Cederva Marc Blakes doktorgradsavhandling fra 1981, "The baroque oboe d'amore", behandler også et par obo d'amore verk fra Sverige.

Forskning fra svensk side har først og fremst vært opptatt av de svenske komponistene fra denne tiden. Og forskning fra internasjonalt hold, og særlig fra Tyskland, har ikke nødvendigvis vært villige til å inkludere verk fra de svenske samlingene i ulike verkfortegnelser. Dette kan en for eksempel se i *MGG* og i *New Grove*, som stort sett ikke tar med verk fra de svenske samlingene i verkfortegnelser over ulike komponister. Det er også tydelig at verk tilskrevet komponister som er svært anerkjente i dag, som for eksempel Vivaldi, har blitt lagt mest vekt på. Den forskningen som har vært gjort rundt obokonsertene med utenlandsk opprinnelse, har vært gjort med utgangspunkt i en kildekritisk metode med henblikk på utgaver, eller som også er tilfelle i forbindelse med Vivaldis musikk; med henblikk på katalogisering. Det er ikke gjort forsøk på å studere verkenes innhold uavhengig av prinsipper for kildekritikk i forbindelse med utgaver av verk av de mest kjente komponistene.

Förster som konsertkomponist blir nevnt av noen musikkforskere. I Peter Anzehls doktorgradsavhandling *Die Rezeption der Vivaldischen Ritornellform durch deutsche Komponisten im Umkreis und in der Generation J. S. Bachs* fra 1984, blir en hornkonsert i Ess-dur fra et Dresden-manuskript omtalt. Anzehl konkluderer med at Förster helt og fullt følger Vivaldis Ritornelloform som utgangspunkt for den omtalte hornkonserten (Anzehl 1984:155). Også Försters hornkonserter fra samling Wenster er blitt omtalt, både av Mary Rasmussen i artikkelen "The Manuscript Kat. Wenster Litt I/1-17b, (Universitetsbiblioteket, Lund). A contribution to the History of the Baroque Horn Concerto" fra 1962, og av W. M. Scharnberg i doktorgradsavhandlingen *A Comprehensive Performance Project in Horn Literature with an Essay Including Performance Editions of Four Works for Horn Selected from the Manuscript Katalog Wenster Litteratur I/1-17b* fra 1977. A. Hartungs doktorgradsarbeid *Christoph Förster* fra 1914, er dessverre mistet. I forbindelse med Fasch-festdagene i Zerbst i april 2003, ble artikkelen "Zum italienischen Einfluss im Konzertschaffen von Johann Friedrich Fasch und Christoph Förster" av Undine Wagner publisert. Generelt må en kunne si at lite forskning har vært gjort på Förster og hans musikk i nyere tid.

En gjennomgang av de viktigste publikasjonene i nyere tid av 1700-tallets musikalske figurlære blir gjort innledningsvis i kapittel 3.

Dokumentasjon

Innspilling

Vedlagt avhandlingen ligger en CD som inneholder innspillinger av de tre Førsterkonsertene. Innspillingene er gjennomført i forbindelse med det foreliggende doktorgradsprosjektet. Spor 1-3 og spor 4-6 er studioinnspilling av henholdsvis D-mollkonserten og E-mollkonserten. Disse konsertene ble spilt inn 28.-29. september 2007. Spor 7-9 og 10-12 er to ulike versjoner av Ess-durkonserten. Disse innspillingene er kommet til i forbindelse med to konserterframføringer; spor 7-9 i forbindelse med konsert i Mariakirken i Bergen 28. august 2007, og spor 10-12 i forbindelse med konsert i Lindemanssalen 2. mai 2007. Spor 7-9 er en live-innspilling helt uten klipp. Spor 10-12 har noen få klipp som ble gjort like etter konserten.

Ess-durkonserten er lagt ved i to versjoner for å dokumentere konserten med ulik instrumentering og orkesterstørrelse. Disse to faktorene utgjør nemlig en viktig del av diskusjonen i forbindelse med denne obokonserten.²² Den ene versjonen (spor 7-9) benytter enkelbesatt strykergruppe pluss to oboer som forsterkning av 1. og 2. fiolinstemmene. Den andre versjonen (spor 10-12) benytter et større strykeensemble bestående av tre 1. fioliner, tre 2. fioliner, to bratsjer, cello og kontrabass, samt orgel istedenfor cembalo.

I kapittel 4-9 gjøres henvisninger til denne CDen, med spor og tidskode. I tillegg til at innspillingene fungerer som ren lydmessig dokumentasjon av obokonsertene, blir henvisninger til utvalgte steder i innspillingen benyttet som illustrasjon av detaljer i forbindelse med analysekapitlene.

Loggføring

Loggføringen ble gjort i løpet av den utøvende prosessen, og utgjør et viktig grunnlag for framstillingen i kapittel 8. Ettersom en logg er usensurerte øyeblikksnoteringer, inneholder dette materialet alle former for erfaringer som kan knyttes til en musikalsk arbeidsprosess, både erfaringer knyttet til det musikalske arbeidet, men også andre opplevelser, ikke minst prestasjonsangst, logistiske hindringer og andre frustrasjoner. Utvelgelsen jeg siden har gjort av loggføringens innhold er basert på i hvilken grad temaene som blir tatt opp er interessante i forhold til framstillingen av og studiene av de tre obokonsertene.

²² Dette behandles særlig i underkapitlet "Besetning og tempo i Ess-durkonserten" i kapittel 8.

Gangen i avhandlingen

I kapittel 2 blir kildene og deres historikk beskrevet. I denne forbindelse gis bakgrunnsinformasjon om hvorfor et stort materiale med musikk for obo fra bl.a. Tyskland, Italia og England, er havnet i og er blitt bevart i Sverige.

Kapitlene 3 og 4 er avhandlingens teorikapitler. I kapittel 3 utlegges det om hvorfor figurene innenfor musikk var viktige, både i komposisjonsprosessen og for en utøver av musikk på 1700-tallet. I dette kapitlet vises også at bruken av og beskrivelser av figurer i musikk på 1700-tallet har en klar forankring i den delen av Europa som i dag heter Tyskland. Matthesons melodilære og Matthesons betoninglære blir også beskrevet i dette kapitlet. Denne informasjonen blir nemlig benyttet i analysen av obokonsertene, og da særlig i forbindelse med E-mollkonserten. I kapittel 4 blir utvalgte figurer beskrevet. Figurene som er valgt ut har en eller annen funksjon i minst en av de tre obokonsertene. I kapittel 3 blir det også trukket paralleller til bruk av figurer i andre obokonsert av for eksempel Vivaldi, Telemann, Bach og Händel.

Kapittel 5-7 er avhandlingens analysekapitler. Form, melodi og innhold i førstesatsene i henholdsvis D-mollkonserten, E-mollkonserten og Ess-durkonserten blir studert gjennom å se på figurbruken i satsene. I kapittel 8 beskrives den musikalske arbeidsprosessen med de tre Försterkonsertene. Noen metodiske sider ved denne prosessen blir beskrevet i begynnelsen av dette kapitlet. Undersøkelsen av hvordan obokonsertene fungerer i praksis, og beskrivelsen av hvilke valg som ble gjort underveis, og hvordan disse fungerte, framstilles i dette omfattende kapitlet. I det siste kapitlet, kapittel 9, oppsummeres resultatene av analysene i kapittel 5-7 og av den utøvende prosessen, beskrevet i kapittel 8. Resultatene blir drøftet i forhold til avhandlingens problemstilling. Etter at problemstillingene er besvart, kommer en avsluttende diskusjon om mulige årsaker til at obokonsertene har fått så lite oppmerksomhet i nyere tid, og om videre muligheter for oborepertoaret i svenske 1700-talls kilder.

Kapittel 2

Kildene og deres historikk

D-mollkonsertens kilde

Kilden til dette verket er bevart i *Statens Musiksamlingar* i Stockholm, med bibliotekskode Ob-R. Kilden består kun av partitur, uten enkeltstemmer, noe som gjelder flere av de 15 obokonsertene fra *Statens Musiksamlingar*. Når kilden består av enkeltstemmer, kan en iblant få innblikk i hvilken continuo-gruppe som har vært brukt ved hjelp av ulike eksemplarer av bass-stemmen. Det kan for eksempel foreligge en besifret bass-stemme for cembalo og en ubesifret, men ellers lik stemme for cello, fagott og/eller violone (kontrabass). Ettersom denne kilden er i partitur, foreligger ikke slike opplysninger.

Konserten består av seks stemmer. Vanligvis består en solokonsert av fem stemmer; 1. fiolin, 2. fiolin, bratsj og *basso continuo*, i tillegg til solostemmen. Ekstrastemmen i D-mollkonserten er en fiolinobligatstemme. Denne stemmen er alltid identisk med 1. fiolinstemmen i tuttipartiene. Men fiolinobligatstemmen har i tillegg noe solistisk materiale; dels et solistisk avsnitt innskutt i tuttipartiene, og dels duettavsnitt med obostemmen i oboens solopartier.²³ Konserten har tre satser. Den første går i 2/4-takt oppgitt i *alla breve* og er uten tittel. Den andre satsen er i g-moll, går i 3/4-takt og har tittelen *Adagio Soli*, og den tredje og siste satsen går i 3/8 takt og har tittelen *Allegro*.

Konserten er tilskrevet "Förster" på tittelbladet og "Foerster" på første partiturside i kilden. Dette er et eksempel på at stavemåten av et og samme navn gjerne varierer i 1700-talls kilder og at fornavn ofte ble utelatt. Både "Foerster" og "Christo(ph) eller Christof Förster" er komponistnavn som er hyppig forekommende i Breitkopfs tematiske katalog fra Leipzig (1762-87). Bruce Haynes (1992) nevner kun en med dette etternavnet, og det er Christoph (Heinrich) Förster (1693-1745). Ingen D-mollkonserter er imidlertid inkludert i oversikten over Försters konserter i Bruce Haynes bibliografi.

²³En lignende fiolinobligatstemme finnes også i to andre Försterkonserter i Stockholms musikkksamling; en Ess-durkonsert og en B-durkonsert med kode Ob-R. I tillegg har den anonyme konserten Kraus 59 i c-moll fra Lund en fiolinstemme med en lignende rolle.

E-mollkonsertens kilder

E-mollkonsertens svenske kilde finnes i Samling Wensters med kode D:24 i universitetsbiblioteket i Lund. Kilden består av seks stemmer; solo obo, 1. fiolin, 2. fiolin, bratsj, cello og cembalo. Cembalostemmen er en rikt besifret utgave av cellostemmen. Partitur er ikke med i kilden, noe som heller ikke er vanlig i forbindelse med obokonsertene i manuskript fra samlingene Kraus, Wenster og Engelhardt i Lund.

Konserten har tre satser. Den første satsen går i 4/4-takt oppgitt i *alla breve* og har satsbetegnelsen *allegro ma poco*. Den langsomme mellomtsatsen er i a-moll, har betegnelsen *largo* og går i $\frac{3}{4}$ -takt. Siste sats – *allegro* – går i 2/4-takt

E-mollkonserten er inkludert i Breitkopfs tematiske katalog (Brooks 1966:108). I kilden i Lund er navnet stavet ”Förster” og i Breitkopf-referansen er navnet stavet ”Foerster”. Det finnes også en tysk kilde av E-mollkonserten fra Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern med bibliotekskode mus 1897. Også her staves navnet ”Förster”, uten fornavn.

Den tyske kilden er ikke blitt benyttet i forbindelse med den musikalske arbeidsprosessen. Grunnlag for renskriving av konserten baserer seg også kun på den svenske kilden. Den tyske kilden er imidlertid blitt konsultert, og det dreier seg om en fullstendig kilde av konserten, som stort sett formidler de samme opplysningene som den svenske kilden. Også denne kilden foreligger i enkeltstemmer uten partitur, men kun med en ubesifret basstemme.

Konsertens inkludering i Breitkopf-katalogen gir en pekepinn i forhold til å tidfeste verket. E-mollkonserten er inkludert i katalogens tredje del fra 1763. Det betyr at den i alle tilfeller er skrevet før dette. I RISM (A/II:240.001.622) nevnes også at konserten er inkludert i en annen 1700-tallskatalog; den såkalte ”Blauen Katalog” (ca 1749-1753). At konserten er med i disse katalogene utelukker Emanuel Aloys Förster (1748-1823) som komponist og sannsynliggjør at den tidligere Christoph Förster har skrevet verket.

Ess-durkonsertens kilder

Ess-durkonserten er overlevert i kilde Kraus 228 i universitetsbiblioteket i Lund. Kilden foreligger i stemmer uten partitur. Konserten har fem stemmer; obo, to fioliner, bratsj og bass uten besifring. De tre satsene i konserten har betegnelsen *allegro* – *adagio* – *allegro*. Den første satsen går i 4/4-takt oppgitt i *alla breve*. Den andre satsen går i 3/2-takt og er i parallelltonearten c-moll. Den tredje satsen går i 3/8-takt.

I kilde Kraus 228 står det ”dell Seign: Hendel” på tittelbladet. I Breitkopfs tematiske katalog derimot, er konserten registrert under Foerster (Breitkopf [1762-1787])

1966:248). Altså har vi å gjøre med et verk som er tilskrevet to forskjellige komponister i kilden i Lund og i katalogen fra Leipzig. Kraus, som ledet det akademiske orkesteret i Lund og som selv kopierte mye av det musikalske materialet tiltenkt orkesteret, var grundig og nøyaktig i sitt arbeid (Andersson 1996:29-52). En må like fullt regne med at noter Kraus fikk i hendene, ofte hadde vært gjenstand for avskrifter i flere omganger, særlig når det gjaldt musikk fra utlandet. I dette tilfellet kan det derfor være grunn til å legge mer vekt på Immanuel Breitkopfs oversikt gjennom arbeidet med sin tematiske katalog og som innehaver av Leipzigs musikkhus. Også den geografiske nærheten mellom Leipzig og Merseburg sannsynliggjør at Immanuel Breitkopf var godt kjent med komponisten Christoph Förster som levde en generasjon før ham selv.

Samlingene i Lund

Som nevnt er de fleste obokonsertene fra 1700-tallskilder i Sverige bevart i Lunds Universitetsbibliotek, i samlingene Kraus, Wenster og Engelhardt. De tre samlingene har ulik historie. Samling Kraus er bygd opp rundt Friedrich Kraus' virksomhet som den første musikalske leder (*Director Musices*) for universitetets orkester (Akademiska Kapellet) fra 1748 til 1779. Samling Kraus inneholder godt og vel 450 verk, som nesten alle er håndskrifter, og de fleste skrevet av Kraus selv (Andersson 1996:29).

Samling Wenster består av ca 600 musikkverk/grupper og ble sammenbrakt av organisten og stadsmusikanten Christian Wenster som var virksom i Karlshamn 1741-1779. Hans sønn som også het Christian Wenster var *Director Musices* i Lund fra 1781 – 1806. Da han gikk av, overtok sønnen Emanuel Wenster stillingen. Det var Emanuel som overleverte farfarens musikk-samling til Akademiska Kapellet i Lund i tre omganger, i årene 1832, 1836 og 1846 (Andersson 1994-95:10).

Samling Engelhardt, som også inneholder over 600 verk og verkgrupper (Andersson 1996:53), har sin opprinnelse fra universitetets orkester i Uppsala, oppbygd av dets leder, Heinrich Christoph Engelhardt i perioden 1727- 1765. I 1798 ble samlingen gitt til universitetsorkesteret i Lund (Andersson 1994-95:9). Engelhardts sønnesønn Johan Henrich var medisinprofessor i Lund. Dette, sammen med Engelhardts vedvarende dårlige forhold til sine samarbeidspartnere i Uppsala, kan forklare hvorfor samlingen havnet i Lund og ikke i Uppsala. Engelhardt-samlingen er en viktig kilde til repertoaret i Stockholms Hovkapell under Frihetstiden (1720-71). Hovkapellets samling er gått tapt, og Engelhardt-samlingen har klare berøringspunkter med repertoaret i Stockholm under Romans tid (Bengtsson 1977:26).



Fader Berg.

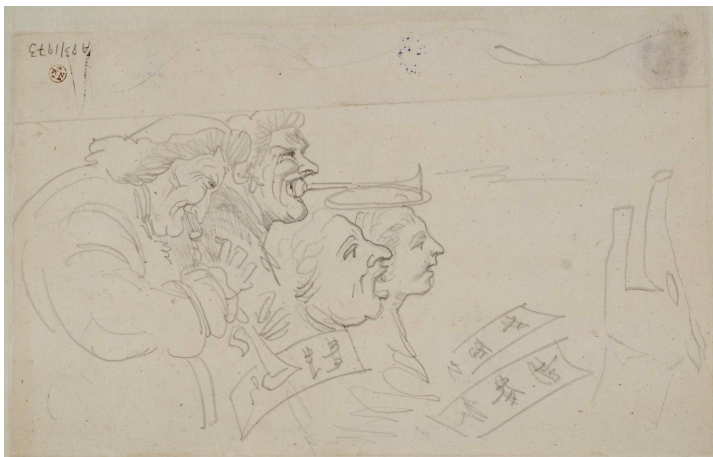
Illustrasjon 2.1

Fader Berg er en musiker som ofte blir nevnt i viser av den svenske visedikteren Carl Michel Bellman (1740-1795). Her er han avbildet med sin obo. Tegningen/akvarellen er laget av Elis Chiewitz (1784-1839).



Illustrasjon 2.2

”Fägnespel på Fader Didriks namnsdag” er en vise av Bellman i samlingen *Fredmans Epistlar*. Fader Berg opptrer i visen med oboen sin. I utdrag fra første vers står det at ”kors, Bergen blåste oboe så sött att snart jag dött”. I utdrag av tredje vers omtales oborør: ”Et rör så propert, blankt som en dag, av svarvad björk med mässingbeslag, att det ej gav sin klara kammarton, säj mig reson!” Oboens tydelige plass i Bellmans viser, illustrerer at instrumentet var populært i Sverige på 1700-tallet. Tegningen er av Johan Gustaf Ruckman (1780-1862).



Illustrasjon 2.3

Tegningen ”Fyra män, två spelande blåsinstrument, två sjungande”, er av Carl August Ehrensvärd (1745-1800). De tre illustrasjonene er gjengitt med tillatelse fra Nationalmuseet i Stockholm.

Orkestrene

Hovkapellet i Stockholm (grunnlagt allerede i 1526) var det eneste profesjonelle orkesteret i Sverige på 1700-tallet. Etter Karl XII's død i Halden i 1718 ble det fredstid i Sverige. Fokus var ikke lenger på å vinne land, og mer ressurser ble brukt innenlands. Fra 1720-1751, under Fredrik I av Hessen-Kassel og dronning Ulrika Eleonora, ble det bedre tider for kulturlivet. 1751-1771 var Adolf Fredrik og Ulrika Lovisa regenter. Ulrika Lovisa var søster til Fredrik den Store i Berlin, og var vant til musisering på høyt plan i Potsdam og Berlin, med musikerstørrelser som Carl Heinrich Graun, Johann Joachim Quantz og Carl Philipp Emanuel Bach. Hun var ikke begeistret for Hovkapellets musikalske nivå (Hedwall 1993:66 og Ivarsdotter-Johnson 1993:58).

Under Fredrik I's regjeringstid, var Roman den sentrale lederskikkelsen i Hovkapellet. Han reiste på to utenlandsreiser, den første rundt 1715-20 og den andre 1735-37 (Bengtsson 1955:17, 34). Roman var ansatt i Händels orkester i London og fikk generalbass-undervisning "af den store mästaren Händel" (Ivarsdotter-Johnson 1993:26). Roman var en stor inspirator og ressurs for Hovkapellet fra 20-tallet til i alle fall midten av 40-tallet, med sin musikalske praksis fra musikkmiljøer ute i Europa. Jacob Heinrich Meyer og Per Brant (Norlind/Trobäck 1926:76-78) kom etter hvert til som ledende figurer innenfor orkesteret.

Det kom også profesjonelle musikere fra utlandet til hovedstaden i Sverige. Ti "hautboyister" fra Kassel skal ha vært virksomme i Stockholm på 1730-tallet. Disse kom til Stockholm i forbindelse med at Fredrik I arvet land og besøkte Hessen-Kassel i juli 1731. Under besøket ble Fredrik I underholdt av musikerne ved hoffet, som senere kom til Stockholm sammen med Kapellmester Chelleri i 1732-33 (Bengtsson 2000:12). Da kronprins Adolf Fredrik kom til Sverige i 1743, hadde han med seg sitt eget orkester på 14 musikere, inkludert kapellmesteren (Bengtsson 1955:79), samme størrelse som Hovkapellet på den tiden. I tillegg kom det operaselskap fra utlandet; i 1753 et fransk og i 1754 et italiensk operaselskap. Mot slutten av 60-tallet organiserte Ferdinand Zellbell den yngre et amatørorkester, Liebhabernes egen konsertbedrift; "Kavaljerskonserterna". Zellbell var en dyktig leder, og denne virksomheten utgjorde en konkurranse for Hovkapellet.

Konsertvirksomhet, utover seremonier og representasjon, ble anordnet av Roman i Stockholm så tidlig som på 30-tallet, og på 40-tallet kom det i gang regelmessige konsertserier, ikke minst takket være Adolf Fredriks kapell (Norlind/Trobäck 1926:79-80). Amatørmusikklivet fra ca 1750 og utover, ikke bare konkurrerte med Hovkapellet, men bedret også de profesjonelle musikernes stilling, med jobber som forsterkninger i forskjellige sammenhenger, i tillegg til etterspørsel etter undervisning. Under Gustav III's regjeringstid (1771-1809) ble opera det store satsingsområdet og instrumentalmusikken fikk mindre ressurser.

Mens frihetstiden (1720-1772) førte med seg oppgangstider for musikklivet i hovedstaden Stockholm, ble ikke musikk prioritert like høyt ved universitetet i Uppsala. Opplysningstidens interesse for naturvitenskap, i tillegg til de mer tradisjonelle fagene, jus og teologi var i fokus. Linné og hans studenter gav Uppsala-universitetet internasjonalt ry, og gjorde det vanskeligere å forsvare midler til de musikalske kapellistene (Bengtsson 1977:13). Kapellet i Uppsala hadde 8 musikere med lønn. Deres 40-60 sølvmynt i året skulle rekke til en students livsopphold i 30 uker. På grunn av inflasjon på 50- og 60-tallet og manglende lønnsforhøyning, ble det akademiske kapellets stilling i Uppsala forverret utover 1700-tallet (Bengtsson 1977:15). At den musikalske lederen Engelhardt kom på kant med de fleste, kan også ha bidratt til dårligere kår for universitetsorkesteret.

Ved viktige anledninger ble Akademiska Kapellet i Uppsala forsterket av musikere fra Stockholm. Et eksempel på dette, er at ved et kongebesøk i 1767, ble utgiftene til sammen for hofftrompetister, mat, vin, reise og organist nesten 2000 daler, mer enn en og en halv direktørlønn. Ellers ble det musisert ved universitetets seremonier, gjerne med varierte og iblant store konsertprogram. I et tilfelle inngikk tolv nummer, deriblant fire vokalverk, en obo d'amore konsert, en solo for trompet og en for fagott (Bengtsson 1977:23).

Mens kapellet i Uppsala har historie helt tilbake til 1627, ble det først i årene 1745-48 dannet et orkester tilknyttet universitetet i Lund. Fra år 1755 besto kapellet i Lund av 12 studenter med musikkstipendium. I tillegg var ekspektantene med på øvelsene. Disse var studenter som forsøkte å oppnå stipendiatlønn. Ekspektanter hadde man også i kapellet i Uppsala og ved det Kongelige Hovkapellet i Stockholm (Harrysson 1996:195). Det vil si at i praksis var alle orkestrene i Sverige på denne tiden større enn selve grunnstammen i orkesteret.

Kraus var en flittig mann, som ikke bare håndkopierte noter for kapellet, han var også nøyaktig i føring av regnskaper og noter som ble brakt til orkesterets eie. I 1754 reiste han til Stockholm der han kjøpte noter med musikk av bl.a. Roman, Scheibe, Agrell og "tränne starkstämmiga Concerter", og fikk låne med seg verk av bl.a. Graun, Zeller, Benda, Solnitz og anonyme komponister for å skrive av (Andersson 1996:30). Kraus ble invitert tilbake til Stockholm for å kopiere musikk. Tidspunkt tilsier at han kan ha hatt tilgang på musikk kommet til i forbindelse med begge Romans utenlandsreiser, musikk via de tyske hautboyistene fra Kassel og fra Zellbell den yngres studiebesøk hos Telemann i Hamburg (Bengtsson 1955:85). Generelt om Kraus' musikkvalg kan sies at det dreier seg om instrumentalmusikk, og at den tresatsige italienske konserten dominerer.

Allerede på 1750-tallet deltok kapellet ved doktordisputaser, og ellers opptrådte orkesteret ved forskjellige typer akademiske seremonier og festligheter (Andersson

1996:77-80). Offentlige konserter i Lund kom først i stand på 1780-tallet, ordnet av familien Wenster (Andersson 1996:137).

Sammenfatning av kapitlet

D-mollkonserten har kun en kilde, som finnes i *Stockholms Musiksamlingar*. Konserten består av seks stemmer, der en fiolinobligatstemme som både har solistiske partier og som er inkludert i tutti-partiene, utgjør et tillegg til en vanlig solokonsertbesetning. Konserten er tilskrevet Förster i kilden.

E-mollkonserten har to fullstendige kilder, kilden i Lunds Universitetsbibliotek og en kilde i Mecklenburg-Vorpommern med kode Mus 1897. Det er kun den svenske kilden som er benyttet som utgangspunkt for den foreliggende undersøkelsen. Begge kildene oppgir Förster som komponist. På bakgrunn av konsertens innlemmelse i tematiske kataloger kan denne konserten tidfestes til før 1749. Christoph Förster (1693-1745) er derfor den sannsynlige komponisten.

Ess-durkonsertens kilde er innlemmet i samling Kraus i Lunds Universitetsbibliotek. Kilden oppgir Händel som komponist. Konserten finnes også innlemmet i Breitkopfs tematiske katalog, som oppgir "Foerster" som komponist.

De tre samlingene som inneholder obokonsserter fra 1700-tallet i Lunds Universitetsbibliotek er Samling Kraus, Samling Wenster, og Samling Engelhardt. Samling Kraus er kommet til rundt den utøvende virksomheten til universitetets orkester fra 1748-1779. Samling Wenster ble bygget opp av statsmusikant og organist Christian Wenster i Karlshamn i perioden 1741-1779. Samling Engelhardt har sin opprinnelse fra det musikalske miljøet ved universitetet i Uppsala og ble gitt til universitetet i Lund sent på 1700-tallet. Opplysninger om i hvilken grad obokonsertene fra *Statens Musiksamling* i Stockholm og Uppsala Universitetsbibliotek kan ha tilknytning til Hovkapellet eller andre orkestres virksomhet, foreligger ikke.

Hovkapellet i Stockholm var et profesjonelt orkester på 1700-tallet i Stockholm. I tillegg medbrakte kronprins Adolf Fredrik sitt personlige orkester da han ankom Stockholm i 1743. Utenlandske operakompanier besøkte også Stockholm. I det hele tatt var musikklivet i Stockholm preget av en jevn kontakt med Tyskland og en strøm av utenlandske musikere som tilbrakte lengre perioder i landet, deriblant mange oboister. I tillegg til seremonier og representasjon ble det holdt konserter i Stockholm allerede fra 1730-tallet.

Kapittel 3

Figurenes plass i tysk 1700-tallsmusikk

Figures (...) were small patterns of notes, or melodic clichés. By the late seventeenth century, most of them had become codified into a rich store of characteristic motifs or gestures. They were the building blocks out of which baroque melodies were made, and the mark of a good composer was how well he could assemble them in new and effective ways. If a phrase was like a sentence, figures were the words; they were the principal units from which music in the Baroque period was constructed (and through which it can be most effectively analysed). Clarifying and projecting figures was one of the main occupations of a Baroque musician. To achieve this, he called on every expressive technique he had, including dynamics, articulation and vibrato (Haynes 2001:225-226).

Sitatet ovenfor gir en klar og tydelig beskrivelse av figurenes rolle i barokkmusikk. Bruce Haynes beskriver ikke bare figurenes funksjon som byggeblokker for komponistene og at en dyktig komponist kunne gjenkjennes på hans figurbruk, han skriver også at det å utmale figurene klart og tydelig var utøvernes største streben. Ved å sammenligne den musikalske frasen med en setning og den musikalske figuren med et ord, påpeker Haynes i tillegg figurenes forbindelse med språket, eller retorikken.

Også Quantz påpeker sammenhengen mellom musikk og retorikk. Han skriver at musikalsk framføring kan sammenlignes med framføring av en tale. Taleren og musikeren har samme oppgaver både i forhold til forberedelse og framførelse av deres respektive produkter. Begge ønsker å kontrollere tilhørernes hjerter, vekke eller stille deres emosjoner og bevege dem fra affekt til affekt. Det er en fordel for både taleren og musikeren at de har kjennskap til den andres disiplin (Quantz [1752] 1985:119).

Nyere tids framstilling av figurlæren

Forbindelsen mellom musikk og retorikk var altså soleklar for 1700-tallsmusikeren. Denne linken er hentet fram igjen på 1900-tallet.²⁴ Retorikken er blitt en viktig

²⁴ Den første artikkelen som blir hyppig referert til er Arnold Scherings artikkel "Die Lehre von den Musikalischen Figuren" fra 1908. Andre sentrale publikasjoner i tillegg til de som blir nevnt videre i

forklaringsmodell for barokkmusikk i nyere tid. De siste tiårene har retorikken og da særlig figurlæren enten vært grunnmuren eller sentral teori i mange bøker, artikler og doktorgradsarbeider som omhandler repertoar fra denne tiden.²⁵ George J. Buelow skriver: “To understand the theorists and to understand baroque music, one must understand rhetorical terminology and the rhetorical discipline of thought.” (1973:251)

Affektlæren er også en viktig del av den retoriske disiplinen. Ordet affekt og forestillingen om affekter fins i alle klassiske manualer om retorikk (Buelow 1966:162). Og på samme måte som figurlæren, hadde også affektlæren en naturlig plass innenfor barokkens musikalske tankegang. Adorno skriver følgende (2001:26):

Modern renditions of eighteenth-century music, aspiring to recall the spirit of that old time, cannot ignore substantially the ramifications of the *Affektenlehre*. Today it must be remembered that its laws controlled the old interpretation and that every eighteenth-century performer was expected to obey its rules.²⁶

Måten figurlæren og affektlæren blir framstilt på og oppfattet i nyere tid i forbindelse med tolkning av barokkmusikk er blitt kritisert fra flere hold. Buelow har reagert på en misforstått oppfatning av forestillinger rundt affekt på 1700-tallet, som er blitt dannet gjennom anerkjente musikkviteres framstillinger på 1900-tallet. Denne oppfatningen går ut på at det fantes et systematisk teoretisk system, en bestemt kode for hvordan man komponerte for emosjonell bevegelse (Buelow 1984:395).

En slik systematisert lære om figurer og affekt innenfor musikk er imidlertid ikke noe man kan finne i 1700-talls kilder. Janina Klassen (2001) påpeker at man ikke finner begrepet ”Figurenlehre” i historiske musikk-kilder. Begrepet kom til så sent som i

teksten i dette underkapitlet, er Hans-Heinrich Ungers *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* utgitt først i 1941 og senere i 1992. Rolf Dammanns *Der Musikbegriff im deutschen Barock* kom ut i tredje opplag i 1995. Andre kapitlet i boka er viet ”Das musikalisch-rhetorische Prinzip” og fjerde kapitlet handler om affektbegrepet. George J. Buelow, som også blir referert til videre i teksten, kan særlig nevnes for sin innsats i å tilrettelegge tekster om retorikkens betydning i 1700-talls musikk for engelskspråklige. Boken *New Mattheson Studies* utgitt av Buelow og Hans Joachim Marx i 1983, inneholder flere artikler som dreier seg om Mattheson og retorikk, affektlære og figurlære. Noen av disse er ”Mattheson on performance practice” av Frederick Neumann, ”Zur Handhabung der ”inventio” in der deutschen Musiklehre des frühen achtzehnten Jahrhunderts” av Wulf Arlt, ”Johann Mattheson and the invention of the Affektenlehre” av Buelow og ”Verwechslung, Vorausnehmung, and Verzögerung: important Mattheson contribution to eighteenth-century music theory” av David A. Sheldon.

²⁵ Av norske arbeider kan nevnes Aksel Korbøls *En dvelen i mørke – melankolsk retorikk i John Dowlands solosanger*, hovedfagsoppgave fra 2003, Jørgen Langdalens *The Rhetoric of a Reform. Gluck and Rousseau*, PhD-avhandling fra 2005 og Lars Kristian Haugbros *Tempo Fluctuations in the Performance of Joseph Haydn’s Keyboard Sonata in F Major, Hob XVI*, PhD-avhandling fra 2006.

²⁶ Sitatet er fra Adornos notater til den planlagte boken *Theorie der musikalischen Reproduktion*.

1908 i Arnold Scherings artikkel ”Die Lehre von den Musikalischen Figuren”. Etter denne artikkelen kom Hermann Kretzschmars artikkel i to deler ”Allgemeines und besonderes zur Affektenlehre” i 1911 og 1912. Disse artiklene ble fulgt opp av mange musikkforskere, særlig tyske, og det ble skapt en forestilling om at affektlæren og figurlæren var konstruerte systemer som alle musikere og komponister forholdt seg likt til (Buelow 1984:403). Men mer enn et systematisk konstruert system, ”the concept of affections was simply a consideration of how musical gestures might affect or move an audience, and – in Matthesons words – were highly variable from one composer to another” (Braunschweig 1997:33-34).

Selv om begrepet ”figurlære”, slik Janina Klassen hevder, ikke er funnet brukt i 1700-talls kilder, finner jeg det naturlig å benytte dette begrepet videre i teksten. Det er et innarbeidet begrep i vår tids behandling av barokkmusikk. På samme måte blir også Matthesons framstilling om melodi kalt ”Matthesons melodilære” og hans framstilling av ”Klangfüsse” kalt ”Matthesons betoningslære”.

Videre skriver Janina Klassen at av minst 220 historiske skrifter skrevet i et tidsrom på ca 150 år er det kun 14 som gir separate kataloger over figurer (2001:77-78). Klassen mener altså at figurlæren har fått en altfor framtredd plass i vår tids tolkning av barokkmusikk i forhold til hvilken plass den hadde på 1700-tallet. Imidlertid er det slik at 1700-tallets musikkteoretikere i Tyskland var grundig skolert i disiplinen retorikk. Parallellen mellom retorikkens innretninger i forhold til tekst og i forhold til musikk, var åpenbar for dem, slik den innledende parafrasen av Quantz viser. At hele fjorten musikkteoretikere velger å skrive eksplisitt om dette i sin framstilling av musikk, tydeliggjør hvilken sterk posisjon den retoriske tankegangen hadde også innenfor området musikk. Mattheson skriver i undring om viktige sider ved musikk som ikke er blitt framstilt før han gjør det selv. Han nevner dette både i forbindelse med sin framstilling av melodien og av betoning (Mattheson [1739] 1999: 219 og 253), og i begge disse framstillingene er parallellen til talekunsten framtredd.

De 14 historiske skriftene Klassen nevner er skrevet av følgende teoretikere: Joachim Burmeister (Rostock 1599, 1601 og 1606), Johannes Nucius (Neisse 1613) Joachim Thuringus (Berlin 1624), Athanasius Kircher (Roma 1650), Christoph Bernard (ca 1660 og 1682), Christoph Caldenbach (Tübingen 1664), Wolfgang Caspar Printz (Quedlinburg 1676, Sagan 1677, Dresden og Leipzig 1696 og Dresden 1689), Johann Georg Ahle (Mühlhausen 1695 og 1697), Thomas Balthasar Janowka (Praha 1701), Johann Gottfried Walther (Weimar 1708, Leipzig 1732), Mauritius Vogt (Praha 1719), Johann Mattheson (Hamburg 1737 og 1739) Johann Adolf Scheibe (Leipzig 1745) og Meinrad Spiess (Augsburg 1745 og 1746).

Den nyeste og mest omfattende framstillingen av figurene og deres betydning i tysk 1700-tallsmusikk er gjort av Dietrich Bartel i hans *Musica Poetica* fra 1997. De

historiske kildene Bartel bygger sin framstilling av figurene på er ikke helt de samme som Klassen nevner. Han har ikke med Caldenbach i sin framstilling, men har med Elias Walthers dissertasjon fra 1664. I denne forbindelse opptrådte professor Caldenbach som ordstyrer ved disputasen. I tillegg har Bartel også tatt med Johann Nicolaus Forkel (Leipzig 1792 og 1788-1801), som Klassen antakeligvis ikke tar med siden hans framstilling av retorikk, så sent på 1700-tallet, ikke lenger legger vekt på figurene. Bartel bruker også Forkel for å vise at figurene mister sin betydning i overgangen mot en galant musikkstil.

Figurene – en innretning innenfor det retoriske arbeidsprogrammet

Figurlæren ble ikke beskrevet som en egen lære innenfor musikk, men innenfor retorikken hadde figurlæren en klar plass i det retoriske arbeidsprogrammet. Derfor gjøres det rede for det retoriske arbeidsprogrammet og dets fem stadier her.

I forbindelse med oppbygningen og framføringen av en tale byr de retoriske prinsipper på fem arbeidstrinn som hjelpemiddel for at talen skulle bli så god som mulig.²⁷ Disse trinnene er *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* og *actio*.²⁸ Det første stadiet i denne prosessen, *inventio*, handler om å finne fram til ideen for talen, finne stoff og utforme argumentene.

Etter at man har bestemt seg for hvilket emne talen skal handle om, må man disponere stoffet. I forbindelse med *dispositio* blir argumentene eller stoffet plassert i en velfungerende rekkefølge og de forskjellige delene ordnet i forhold til hverandre. Enhver tale har en innledning, hoveddel og en avslutning. Innledningen hadde tre oppgaver innenfor den klassiske retorikken. Først skulle man vekke tilhørernes sympati for saken (*exordium*), etter dette kunne man legge ut, eller fortelle om saken i *narratio*, og så gav man en oversikt over talens videre oppbygning (*partitio*). I hoveddelen (*corpus*) argumenterer man for eget standpunkt (*confirmatio*) og

²⁷ Retorikken har sine røtter helt tilbake til de gamle grekerne og romerne, der skrifter av Aristoteles, Cicero og Quintillian er sentrale. I det antikke Roma var retorikken først og fremst knyttet til talekunsten. Men etter Romerrikets fall ble retorikkens tankegang overført til tekster, gjerne lovttekster som skulle leses, og materiale ble da tilpasset til dette området. Innenfor tidlig kristendom i middelalderen ble de retoriske prinsippene tatt opp og videreutviklet. I forbindelse med humanismens inntog på 1500-tallet og renessansens fornyelse av de gamle grekernes kulturelle arv, fikk retorikken nytt liv og ble viktige fag i skolingene av det dannede renessansemennesket.

²⁸ Framstillingen av det retoriske arbeidsprogrammet bygger i hovedsak på Kjørup 2000:215-239. Jans og Refsum 2003 er også konsultert i forbindelse med *elocutio*.

tilbakeviser og argumenterer mot kritikk fra motstanderen (refutatio). I talens avslutning kommer konklusjonen (conclusio) og gjerne også en oppsummering av talens innhold (recapitulatio).

I arbeidstrinnet *elocutio* møter vi på figurene. Her utformer man språket for å gjøre det effektivt og veltalende. Og man skaper et tydelig og velfungerende språk ved hjelp av flyt, variasjon og repetisjon. I tillegg skal språket være vakkert. Bokstavrim, gjentakelser av fraser med en liten variasjon kan forsterke budskapet og samtidig skape skjønnhet. En langsom oppbygning av argumentene mot et klimaks kan forsterke selve argumentasjonen og samtidig spille på følelser for å underbygge budskapet. Rytmen og syntaksen i språket er også med på å tydeliggjøre, samtidig som disse også har en estetisk dimensjon.

Denne utsmykningskunsten innenfor *elocutio* er forklart gjennom læren om veltalenhetsfigurene som består av *figurer* som handler om rim, rytme og syntaks, og *troper* som er metaforer eller bilder og som har en representativ, eller overført betydning. Figurene og tropene blir med en samlebetegnelse kalt for figurer. Ordet figur har altså en dobbel betegnelse i denne sammenhengen.

Det finnes flere ulike troper. I forbindelse med *metonymi* eller ombytning, bytter man ut det som skal symboliseres med selve symbolet, som for eksempel når man sier ”du er en engel” i stedet for ”du oppfører deg som en engel”. Eller man kan beskrive materialet noe er laget av istedenfor tingen (å ”pumpe jern” i stedet for å trene med vekter (av jern)) eller man kan beskrive årsaken istedenfor virkningen som i ”etter at bomben falt over Dresden”. Benytter man en *synekdoke* nevner man en del istedenfor helheten, helheten istedenfor en del, eller noe abstrakt istedenfor noe konkret, som for eksempel i ”hele institusjonen spiste lunsj” eller ”dette er himmelen!”. En *hyperbol* er en overdrivelse (det tok aldri slutt) og *litotes* er en underdrivelse (mindre enn ingenting).

En fin balanse mellom deler og helhet er avgjørende i all formidlingskunst. Omsorgen for talens helhet og dens enkeltdeler er en viktig del av arbeidet innenfor *elocutio*. Disse to elementene henger tett sammen. En god helhet blir skapt gjennom delene. De enkelte delene får ikke sin rette betydning uten en god og gjennomtenkt plassering i forhold til helheten. Balansen mellom de ulike delene i talen er et viktig retorisk prinsipp som blir kalt *decorum*.

Når talen er ferdig utformet med hensyn til innhold, utsmykning og balanse mellom helhet og deler, har man likevel ikke forberedt presentasjonen. Det gjør man i det fjerde stadiet, *memoria*. I den romerske kulturen framførte man talen uten manuskript og måtte dermed memorere innholdet fullstendig. Man brukte tid på å øve seg i stemmebruk og kroppsspråk ved siden av å huske innholdet og rekkefølgen ved hjelp av å assosiere innholdet til ting i rommet eller deler på egen kropp.

Actio er det latinske navnet på det siste og fullendende stadiet, selve akten eller framførelsen. Har man vært gjennom alle stadiene i det retoriske arbeidsprogrammet, er talen svært godt forberedt. Men egenskapene hos taleren er tross alt avgjørende for om man klarer å formidle budskapet tydelig og overbevisende. Stemmebruk, stemmekontroll og kroppsspråket hos taleren vil være avgjørende for om han klarer å tiltrekke seg publikums oppmerksomhet og beholde den til talens slutt. *Ethos* dreier seg om talerens personlighet og om han framstår som en troverdig person, og *pathos* er hans evne til å rive publikum med i sitt engasjement og i sin innlevelse. Disse to overtalelsesmidlene er viktige supplement til *logos*, selve argumentasjonen.

I forbindelse med en tale er det naturlig å tenke seg at det er en og samme person som tar ansvar for og gjennomfører alle de fem arbeidstrinnene. Slik er det ikke innenfor musikk. Det kan for så vidt være en og samme person som gjennomfører hele prosessen, slik det ofte var på 1700-tallet, men da i to ulike roller; komponistrollen og utøverrollen. I forbindelse med oppbygning og framføring av en komposisjon vil komponisten derfor ha ansvar for de to første stadiene, *inventio* og *dispositio*. Utøveren vil ha ansvar for de to siste stadiene, *memoria* og *actio*. Det tredje stadiet derimot, *elocutio*, som omhandler figurene og utsmykning av satsen, vil i tråd med barokkens ornamenteringspraksis bli tatt hånd om dels av komponisten, som bruker figurene som byggeblokker for komposisjonen, og dels av utøveren som formidler disse eller tilfører sine egne der det passer. Denne dobbeltheten skal vi senere se gjenspeiles i Matthesons framstilling av figurene.

Arven fra Luther

Kunnskapen om retorikken, arbeidsstadiene og figurene innenfor ditekunsten tilhørte enhver skolert mann i Tyskland på 1700-tallet. Dette var kunnskap privilegerte fikk innenfor latinskolene, et skolesystem Martin Luther har fått æren for. Latinskolenes teologiske fundament kombinert med kontakten som oppstod mellom musikk og retorikk hadde stor betydning for utviklingen av og framstillingen av figurene innenfor musikk.

De tyske latinskolene kom til etter reformasjonen på 1500-tallet i tråd med at Luther la stor vekt på skoling av de unge. Her ble både de matematiske disiplinene (der musikken hørte til) og de lingvistiske disiplinene (der retorikken hørte til) lagt vekt på (Bartel 1997:7).

Luther så på musikken som en klanglig preken (*predicatio sonora*). Gjennom musikken ble det usynlige hørbart (Viladeseau 2000:34). For Luther var musikken betydningsfull som forsterkende element i forkynnelsen, men også gjennom troen på at Gud åpenbarte seg i og gjennom proporsjonene i musikken (Bartel 1997:5). Det sistnevnte

hadde sitt opphav i synet på musikk som en del av *ratio*, der matematiske og affektive lovmessigheter var rådende. Proporsjonene og tallforholdene i musikken ble forklart grundig av teoretikere. Det unisone, med proporsjonen 1:1, ble sett på som basisen for all musikk, og fungerte som en allegori for Gud, utgangspunktet for skapelsen. Det unisone stod over alle konsonanser og dissonanser. Jo nærmere proporsjonene kom det unisone, desto mer konsonerende.

Andreas Werckmeister (1707) forklarte den teologiske betydningen av de forskjellige intervallenes proporsjoner slik: Tallet 1 (det unisone) representerte Faderen, tallet 2 (oktaven) representerte Sønnen. Tallet tre (kvinten) representerte Helligånden og skapte treenigheten. Oktaven omslutter kvinten og har samme sum som dens tall (1:2). Tallet 4 er kosmos' og englenes tall og representerer de fire elementene (jord, luft, ild og vann), de fire årstidene og de fire temperamentene. Kvarten (3:4) forener treenigheten (1:2:3) med treklengen (4:5:6). Nummeret 5 representerer det menneskelige ettersom mennesket har fem sanser og fem lemmer (hode to armer og to bein). Nummeret sju er ikke med i proporsjonene. Som det mystiske og hellige tall, hviler det slik Gud hvilte på Sabbaten, den sjuende dagen (Bartel 1997:14-15).

I tillegg til forestillingen om at Gud åpenbarte seg i musikkens proporsjoner, ble musikk brukt bevisst som forsterkende element i forkynnelsen. Luthers musikk fungerte altså som et pedagogisk hjelpemiddel for å undervise og vekke tilhørerne. På samme måte som taleren, måtte også komponisten ta i bruk alle artistiske midler for å overbevise lytteren. Å bruke retoriske anordninger og strukturer i musikken, var en slik metode. De fem forberedelsestrinnene, (se ovenfor), retorikkens strukturering og inndelinger ble, i tråd med luthersk tradisjon, brukt av kirkemusikere for at de skulle bli bedre "talere". Figurene ble mer enn dekorative musikalske fenomen, de utviklet seg til å bli musikalske anordninger som skulle gi komposisjonen større eksegetisk kraft.

Den musikalske framstillingen av teksten og dens affekt ble det viktigste for de etterfølgende generasjoner av komponister og musikere. Komponisten i kirkemusikalsk sammenheng skulle ikke bare løfte fram teksten, men også forklare og utlegge betydningen av ordene ved hjelp av musikk (Bartel 1997:8-9). I mange av Bachs og Telemanns kantater kommer dette til syne. I kjølvannet av den lutherske tankegang kom det altså til en slags syntese mellom den spekulative og den praktiske musikkforståelsen. Det er ingen tvil om at Luthers vektlegging av musikken i forkynnelsen danner et viktig bakteppe for metafortankegangen i forbindelse med figurene (Se Bartel 1997:9).

Figurene – redskap for affekt

I delkapitlet ovenfor blir formuleringer som ”å vekke tilhørerne” og ”å overbevise lytterne” brukt. Det beskrives hvordan musikk ble benyttet som bevisst teknikk for å uttrykke en tekst og sette tilhørerne i affekt. Dette ble gjort i tråd med overbevisningen rundt affektlæren og dens lovmessigheter. I følge Johann Adolf Scheibe hadde figurene en udiskutabel rolle i forhold til å formidle affektene eller sinnsstemningene, enten det var innenfor musikk, diktekunst eller talekunst. De ulike affektene kunne ikke uttrykkes uten figurene ifølge Scheibe:

(...) Es ist damit in der Musik eben so, als in der Redekunst und Dichtkunst, beschaffen. Diese beyden freyen Künste würden weder Feuer, noch wärendes Wesen behalten, wenn man ihnen den Gebrauch der Figuren entziehen wollte. Kann man wohl ohne sie die Gemüthsbewegungen erregen und ausdrücken? Keinesweges. Die Figuren sind ja selbst eine Sprache der Affekten (...)(Scheibe 1745:611).

Det forholder seg på samme måte i musikk som i talekunsten og diktekunsten. Disse frie kunstene ville verken hatt glød eller gjort særlig vesen av seg hvis man fratok dem muligheten til å benytte figurene. Kan man påvirke og uttrykke sinnsbevegelser uten figurene? Ikke i det hele tatt! Figurene er selv et affektens språk.

Når ordet affekt blir brukt, er det enten i forbindelse med å uttrykke en teksts emosjonelle innhold eller i forbindelse med å bevege menneskesinnene. For affektlærens idégrunnlag var at man gjennom for eksempel musikk kunne uttrykke sorg, glede eller andre affekter, og som en naturlig konsekvens av dette, sette mennesker i affekt.

Menneskets sinnsstemninger ble beskrevet av ulike teoretikere. René Descartes regner opp seks grunnaffekter i *Les passions de l'ame* (1649). Disse er beundring, kjærlighet, hat, streben, glede og tristhet (Langdalen 1995:73-74). Athanasius Kircher opererte med de tre hovedinndelingene glede, fromhet/underdanighet og tristhet. Han regner opp åtte affekter som kan plasseres inn i de tre hovedgruppene av affekter. Disse er kjærlighet (amor), sorg (Luctus seu Planctus eller Dolor), glede og jubel (Laetitia et Exultatio), raseri og indignasjon (Furor et Indignatio), medlidenhet og gråt (Commiseratio et Lacryma), redsel og smerte (Timor et Afflictio), arroganse og dristighet (Praesumptio et Audacia) og beundring og forbløffelse (admiratio) (Bartel 1997:48). Mattheson regner opp mer enn 20 forskjellige affekter, deriblant glede, sørgmodighet, kjærlighet, håp, raseri, sjalusi, hevn, redsel, forbitrelse og fortvilelse (Mattheson [1739]1999:138-141).

Barokkarier formidler gode eksempler på hvordan affektene blir uttrykt i musikk. Arien i en opera, et oratorium eller en kantate uttrykker betraktninger eller en følelsesladet utbrodering som fungerer som en illustrasjon til handlingsforløpet. I følge affektlæren skulle hver enkelt sats uttrykke en hovedstemning. Denne stemningen, eller affekten, kunne man uttrykke ved hjelp av musikalsk representasjon. For å

uttrykke tristhet kunne man bruke synkopert rytme, skarpe intervaller og harmonier som for eksempel halvtonedissonanser (Se Bartel 1997:48). Kromatikk, særlig kombinert med nedadgående bevegelse uttrykte gjerne fortvilelse, smerte og død. Arien ”Didos Klage” fra Purcells opera *Dido og Aeneas* er et typisk eksempel på en arie som har en slik grunnaffekt. Dido skal snart forlate verden og tar farvel. Arien uttrykker sorg, klage og død fra begynnelse til slutt. Affekten i denne arien oppnås bl.a. gjennom molltonearten og gjennom at strukturen er bygd opp ved hjelp av et kromatisk nedadgående basso ostinato som er grunnlaget for hele arien.

Glade affekter uttrykkes gjennom raske tempi uten for mange dissonanser og synkoperinger og gjennom konsonerende og perfekte intervaller som man finner i durtoneartene (Bartel 1997:49). Oppadgående bevegelse kunne også uttrykke glede, eller annen form for opphøydhed. Et eksempel på en arie som har en slik grunnaffekt er bassarien ”The trumpet shall sound” fra Handels *Messiah*. Her er det overvinnelsen over døden som blir uttrykt gjennom glade affekter. Dette er den eneste arien i verket som har festinstrumentet trompet som obligat. Arien går i D-dur og har et fanfareaktig, oppadgående treklangsmotiv i punktert rytme som gjennomgangstema.

Tradisjonelt sett var affektlærens teorier innenfor musikk delvis grunnfestet i en oppfatning som bygde på musikkens objektive påvirkningskraft. Proporsjonene og tallforholdene i musikken påvirket menneskets sinnsstemninger ut i fra visse lovmessigheter og lot seg ikke styre av følelseslivet på det individuelle plan. Dette synet ble kritisert av Johann David Heinichen. Han uttrykte uenighet med sin lærer Kuhnau som hevdet at siden musikken tilhørte de matematiske disipliner var den ufeilbarlig. Heinichen skriver (sitert av Buelow i Bartel 1997:26): “Musicians of the past, we know, chose two judges in music: Reason and the Ear. ...It wrongly classed the two judges and placed the Ear, the sovereign of music, below the rank of Reason.”

Toneartene ble også diskutert som affektfremmende utover motpolen mellom dur og moll. Mye av dette hang igjen fra kirketoneartene der de forskjellige skalatypene var sammensatt med ulike rekker av heltone og halvtonetrinn etter hvilken tone som var utgangspunktet og som dermed klang forskjellig. Heinichen viste en skepsis i mot gamle teorier om toneartenes egenart og viser særlig til ulik praksis i forhold til stemmetone; som *Chorton, Kammerton*, fransk stemming og ekstravagant venetiansk stemming. Han nevner også ulik praksis angående stemming av instrumenter, og ytrer en sterk mening om at hver eneste toneart og alle kirketonararter, uten unntak, er skikket til å uttrykke mange motsatte affekter (Bartel 1997:43).

Tre av 1700-tallets musikkteoretikere

Figurbeskrivelser av tre musikkteoretikere danner basisen for framstillingen av de utvalgte figurene i kapittel 4. Johann Gottfried Walther (1732), Johann Mattheson (1739) og Johann Adolph Scheibe (1745) er valgt først og fremst på grunn av interessante og omfattende framstillinger av figurene, men også fordi de levde noenlunde samtidig med Förster, Händel, Vivaldi, J. S. Bach, Graun, Telemann og andre som skrev obokonsserter i obokonsertens storhetstid. Dermed sikres en framstilling av figurene som stemmer historisk, og av figurer som blir anvendt i obokonsserter fra denne tiden.

Det er imidlertid interessant å se at disse tre har ulike vinklinger i framstillingen av figurene. Walthers drøfting av figurene er ofte av en musikkteoretisk karakter og han inkorporerer dissonanser, fuge og harmoniske overganger i sin framstilling av figurene. Scheibes figurbeskrivelser legger gjerne vekt på og utbroderer den affektive betydningen, og han benytter ofte paralleller til poesien. Mattheson knytter mye av figurbeskrivelsene sine opp mot melodien, enten det har å gjøre med oppbygningen av melodien, eller utsmykning av den. Som vi skal se av de korte presentasjonene av disse tre nedenfor, har de ulike framstillingene av figurene en klar sammenheng med deres eget virke som musikkpersoner.²⁹

Walther

Johann Gottfried Walther (1684- 1748) ble født i Erfurt. I ung alder fikk han undervisning i orgelspill og ble tildelt kirkemusikalske solistiske sangoppgaver. Etter Ratsgymnas, hvor han fikk en utdanning i humanistiske fag, gikk han inn i sin første organiststilling i Thomaskirche i Erfurt i 1702. Han begynte også studier ved universitetet i filosofi og jus, men bestemte seg for å satse på musikk. Etter en reisevirksomhet som førte med seg viktige faglige kontakter, som for eksempel Andreas Werckmeister, fikk Walther i 1707 en stilling som organist i Stadtkirche i Weimar. Året etter ble hans fetter, gode venn og kollega, Johann Sebastian Bach, ansatt ved hertugens hoff samme sted. Bach og Walther hadde et nært samarbeid og vennskap. I 1721 ble Walther utnevnt til hoffmusiker i Weimar.

Walthers karriere var sentrert rundt forpliktelsene som organist og det å undervise privatelever. Han skrev kirkemusikk, mest orgelverker, men også vokalmusikk. Han hadde store musikkteoretiske kunnskaper og bygde opp et eget bibliotek. Hans interesse for musikkteori førte til arbeidet med og utgivelsen av *Musicalisches Lexicon*, utgitt i 1732. I dette første tyske musikkleksikonet, inkluderte Walther både

²⁹ De biografiske opplysningene i dette underkapitlet bygger på Buelows artikler i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* fra 2001.

musikalsk terminologi og biografier om tidligere og samtidige musikere og komponister. Hans korte og konsise framstilling i *Lexicon* omfatter over 3000 musikalske terminologier, over 200 bibliografier og mange henvisninger; bl.a. over 200 referanser til Matthesons verker. Et tidligere teoretisk verk av Walther er *Praesepta der musicalischen Composition* (1708), som ble dedikert til og brukt i undervisningen av prins Johann Ernst i Weimar.

Walthers figurbeskrivelser som er framstilt i kapittel 4, er fra *Musicalisches Lexicon*. Walthers framstilling av de 50 figurene han nevner, er inspirert av et antall tidligere teoretiske framstillinger av teoretikere som Thuringus, Janovka, Printz, Bernhard, og Ahle. Disse teoretikerne beskrev figurlæren i forhold til henholdsvis kontrapunktisk *ornatus*, uttrykk av affektene, ornamenteringer, dissonansbruk og retoriske figurer. Walther inkorporerer også fuge blant sine figurer (Bartel 1997:134).

Scheibe

Johann Adolf Scheibe (1708-1776) var sønn av en respektert orgelbygger. Han fikk sin tidlige skolegang ved den Lutherske Nicolaischule i Leipzig og studerte senere jus og filosofi ved universitet samme sted. På grunn av en økonomisk krise i familien ble han tvunget til å slutte uten å fullføre studiene. Han orienterte seg etter hvert mot musikk som levevei, leste alt han kunne finne om musikk og begynte å øve orgel og andre tasteinstrumenter. I 1736 flyttet Scheibe til Hamburg der han etablerte seg som komponist og musikkritiker. Her ble han kjent med Telemann. I 1737 tok han initiativet til publikasjonen *Der critische Musikus* som kom ut hver fjortende dag i 1738 og senere hver uke etter et opphold fram til 1740 og som ble gitt ut komplett i 1745. Selv om Scheibe, i følge sin egen autobiografi hadde en stor produksjon som komponist, er det som kritiker og musikkteoretiker han er mest kjent. Hans ry som musikkritiker ble både i hans samtid og hans ettertid farget av hans karakteristikk av Johann Sebastian Bachs musikk som bombastisk og forvirret. Scheibe uttrykte også at Bachs musikk hadde store oppføringspraktiske problemer ettersom den ble skrevet som om den kun skulle bli spilt på et tasteinstrument. Scheibes kritikk av Bachs musikk gjenspeiler at han hørte til en noe yngre generasjon, der ideene fra opplysningstiden også influerte tankegangen rundt musikk. De nye idealene var det enkle, det naturlige, og overtalende melodier. I følge Scheibe var de beste komponistene Telemann, Hasse og Graun. I 1740 ble Scheibe kapellmester ved det danske hoffet i København.

Ved universitetet hørte Scheibe forelesninger av Johann Christoph Gottsched, professor i lyrikk og retorikk, og dette møtet influerte Scheibes senere framstillinger av musikkteori og estetikk. Scheibe bygger sin framstilling av figurlæren innenfor musikk i *Der critische Musikus* direkte på læreren Gottscheds figurlære innenfor diktekunsten. I den ornamenterte melodien fant Scheibe en parallell til tropene (figurer

med en metaforisk eller symbolsk betydning) innenfor diktekunsten. Han sammenlignet den enkle grunnmelodien med den enkle nakne verbale framstilling, og den utsmykkede melodien, som kommer istedenfor grunnmelodien, med den metaforiske eller symbolske framstilling som kommer i stedet for den nakne verbale framstilling (Bartel 1997:152).

Scheibe overførte figurlæren til instrumentalmusikken tydeligere enn noen har gjort før ham. Det var vanlig å beskrive figurenes evne til å uttrykke affekt ved hjelp av en tekst. Det gjør ikke Scheibe. Han framstiller figurene først og fremst med eksempler fra instrumentalmusikk. En figur som i en tekst kunne uttrykke et spesifikt utrop ble av Scheibe koblet til en mer generell utropende effekt, en figur som ble brukt til å uttrykke et spørsmål i en tekst kunne i instrumentalmusikk få et mer generelt spørrende uttrykk, eller i stedet for å uttrykke tvil i en tekst kunne en figur i instrumentalmusikk få en generell flertydighet. Scheibe oppfattet ikke figurene som bærere av en spesifikk mening i vokalmusikk som deretter kunne overføres til instrumentalmusikk. Figurene var ikke nødvendigvis begrenset til å uttrykke en spesifikk affekt, men kunne brukes til å heve, gjenta, endre og variere det musikalske uttrykket innenfor ulike affekter, i følge Scheibe (Bartel 1997:150-151).

Scheibe beskriver inngående 12 figurer etter hverandre i to delpublikasjoner av *Der critische Musikus* fra februar 1740. Men disse tolv er kun et utvalg av figurer. Scheibe mente nemlig at figurene er endeløse. En dyktig komponist vil fortsette å finne på nye, uten alltid å ha navn på dem. I følge Scheibe hørte fuge og harmoniske overganger med til elementære regler innenfor komposisjon, og han tok ikke disse med i framstillingen av figurene (Scheibe [1745] 1970:697-698).

Mattheson

Johann Mattheson (1681-1764) levde sitt liv i Hamburg. Han fikk tidlig en eksepsjonelt bred skolering. På Johanneum-gymnasiet ble han utdannet i de frie kunster. Og i tillegg til at han fikk opplæring i musikk med hovedvekt på tasteinstrument og sang, lærte han også gambe, fiolin, fløyte, obo og lutt. Han mottok også privatundervisning i dans, tegning, aritmetikk, ridning, fekting, engelsk, fransk og italiensk. Som tolvåring var han ferdig på gymnasiet, og han var allerede da en ettertraktet sanger. Istedenfor å fortsette en tradisjonell skolegang, sa han ja til å tre inn i operakompaniet i Hamburg, som han senere omtalte som et eget musikalsk universitet. Mattheson karakteriseres som et musikkgeni. Han fikk tilbud om mange organiststillinger, men hans hovedbeskjeftigelse som utøver var som sanger. Han medvirket i 65 nyskrevne operaer, og skrev også flere selv. I 1706 ble Mattheson utnevnt til sekretær for den engelske ambassadøren i Hamburg, en innbringende posisjon både økonomisk og i forhold til status, og en posisjon han beholdt nesten hele sitt liv. Mattheson var god venn med Händel, Telemann og C. P. E. Bach.

Som musikkskribent gav Mattheson ut mer enn tolv omfattende verk og flere mindre publikasjoner. Enorm praktisk erfaring og profesjonell ekspertise lå til grunn for disse utgivelsene. *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739)³⁰ er Matthesons viktigste publikasjon. Den presenterer musikalsk kunnskap som Mattheson mente var elementær for kirke- og hoffmusikere. Boka er tredelt. Den første delen omhandler elementær musikalsk og historisk kunnskap, den andre delen handler om hvordan man komponerer en melodi, og den tredje delen skildrer kontrapunktisk komposisjon. Det er i andre delen Mattheson presenterer sitt eget syn på musikalsk retorikk, figurene og affektene. Han benytter bl.a. det retoriske arbeidsprogrammet i framstillingen av komposisjonsprosessen.

Mattheson presenterer ikke en lang liste med figurer. Figurene fungerer snarere som gode betegnelser for hånden når ulike sider ved musikalsk komposisjon og framførelse skal beskrives. Figurer blir nevnt i forbindelse med å uttrykke en tekst, i forbindelse med betoning eller i forbindelse med å forme en frase med grammatikken og poesien som forbilde. Figurene blir også benyttet i forbindelse med utøverens utsmykning av en melodi.

Matthesons fokus på melodien og det horisontale i musikken kan føres tilbake til hans praksis som sanger. For ham var den musikalske kraften grunnet i naturen mer enn i matematikken, og i melodien mer enn i kontrapunkt. Hans komplette teori om hvordan en god melodi blir laget er inkludert i underkapitlet nedenfor. Også Matthesons begrep "Klangfüsse" blir tatt med. Det er fordi disse elementene til sammen utgjør teori som blir benyttet særlig i analysen av Försters E-mollkonsert. Men også fordi Matthesons "Klangfüsse" utgjør en historisk framstilling om betoning av ulike figurer, som er interessant som referanse i forhold til musikalske valg som er tatt i forbindelse med den utøvende prosessen med de tre obokonsertene.

Mattheson om å bygge en melodi

I kapitlet "Von der Kunst eine gute Melodie zu machen" i del 2 av *Capellmeister* (1739), beskriver Mattheson melodien og dens oppbygning. Han begynner med å skrive at kunsten å lage en god melodi er det viktigste i musikk. Mattheson uttrykker forundring over at et slikt hovedpunkt innenfor musikk alltid blir lagt til side av musikkklærere. Han viser til den allmenne oppfatning, selv hos de fornemste mestere, om at det er umulig å gi regler for å lage en god melodi, ettersom dette kun har med god smak å gjøre. Men, som Mattheson uttrykker det, man kan gå til "de dyktige kokkene" for å lære, nemlig læreren i skikk og bruk (die Sittenlehrer), taleren (Redner) og dikteren (Dichter) (Mattheson [1739] 1999:219).

³⁰ Senere i teksten blir denne boka kun omtalt som *Capellmeister*.

Videre argumenterer Mattheson at satslærens mangfoldige regler er til for å tjene melodien. Av enhver sang eller melodi kreves at den fungerer også alene, uten følge i form av et akkompagnement. Harmoniene, derimot fungerer ikke alene. De blir kun tomme skall hvis melodien blir utelatt. Han viser til former som fugen og konserten, og understreker viktigheten av at temaene består av gode melodier (Mattheson [1739] 1999:221).

Mattheson viser til fire egenskaper som er viktige for å skape en god melodi. En god melodi skal være enkel og tydelig, den skal flyte godt og være vakker (leicht, deutlich, fliessend und lieblich).³¹ Hvordan man kan skape en melodi med disse egenskapene blir nøye og detaljert beskrevet i mange punkter. For å få til den grunnleggende enkelheten, må følgende sju punkter etterstrebes (Mattheson [1739] 1999:229):

- | | |
|---|--|
| 1. Dass in allen Melodien etwas seyn muss, so fast jedemann bekannt ist. | 1. I alle melodier må det være noe som allerede er kjent stoff. |
| 2. Alles gezwungene, weitgeholtte schwere Wesen muss vermieden werden. | 2. Alt tvunget og stivt, alt overdådig og vidløftig må unnvikes. |
| 3. Der Natur muss man am meisten, dem Gebrauch in etwas folgen. | 3. Naturen må man for det meste følge, vanlig praksis må man følge i blant. |
| 4. Man setze die grosse Kunst auf die Seite, oder bedecke sie sehr. | 4. Man setter den Store Kunst til side, eller skjuler den godt. |
| 5. Den Frantzosen soll hierin mehr, als den Welschen, nachgeahmet werden. | 5. I forhold til dette bør man i større grad etterligne franskmennene enn italienerne. |
| 6. Die Melodie muss gewisse Schrancken haben die jedermann erreichen kan. | 6. Melodien må ha visse avgrensninger som alle kan få tak i. |
| 7. Die Kürtze wird der Länge vorgezogen. | 7. Det korte foretrekkes framfor det lange. |

Punktene ovenfor viser at en god melodi, i følge Mattheson, må være lett å få tak i. Den må ha tydelige avgrensninger, frasene må bygges opp slik at de ikke er for lange, man må strebe etter det som er naturlig og unnvike det som er komplisert. Også for å oppnå tydelighet i melodien er det flere regler som må etterfølges. Mattheson regner opp ti stykker ([1739] 1999:229):

- | | |
|---|---|
| 1. Sollen die Ein- und Abschnitte genau in Acht genommen werden: nicht nur in Singe- sondern auch in Instrument-Sachen. | 1. Setninger og avsnitt bør nøye tas i akt, ikke bare i vokalmusikk, men også i instrumentalmusikk. |
|---|---|

³¹ Lieblich oversettes her med vakker. Yndig, søt og bedårende er mer direkte oversettelser av ordet.

- | | |
|---|---|
| 2. Muss man sich allemahl eine gewisse Leidenschaft zum Augenmerck setzen. | 2. Man må alltid ha klart for seg hvilken lidenskap man har i tankene. |
| 3. Muss keine Tact-Art, ohne Ursach, Noth und Unterlass verändert werden. | 3. Taktarten må, uten årsak og nødvendighet ikke endres. |
| 4. Soll der Tacte Anzahl einen Verhalt haben. | 4. Taktantallet bør stå i forhold til noe. ³² |
| 5. Soll wieder die ordentliche Theilung des Tacts kein Schluss vorkommen. | 5. Ingen avslutning bør plasseres på tvers av taktenes riktige inndeling. |
| 6. Soll der Wort-Accent wol in Acht genommen werden. | 6. Vær nøye med at ordenes betoningar blir riktig plassert. |
| 7. Muss man die Verbrämung mit grosser Behutsamkeit meiden. | 7. Unngå unødvendig pynt. |
| 8. Sich einer edlen Einfalt im Ausdrücke befleissigen. | 8. Legg vinn på edel enkelhet i uttrykket. |
| 9. Die Schreib-Art genau einsehen, und unterscheiden. | 9. Ha innsikt i ulike stiler og gjør forskjell på disse. |
| 10. Die Absicht nicht auf Wörter, sondern auf deren Sinn und Verstand richten: nicht auf bunte Noten, sondern auf redende Klänge sehen. | 10. Ikke sikt mot ordene, men mot ordenes innhold: ikke sikt mot varierte noter, men mot et talende klangspråk. |

For at melodien skal bli tydelig, er altså oppbygning av fraser viktig; komponisten bør være nøye med både setninger, avsnitt og plassering av betoningar. I punktene ovenfor ser vi også at Mattheson legger vekt på ting som kan synes overflødige å nevne; på å beholde taktarten og på å plassere slutten på riktig sted i forhold til taktartens naturlige inndelinger. I tillegg til det som har med taktforhold, inndelinger og fraser å gjøre, skriver Mattheson i punkt 2 at man alltid må ha en bestemt lidenskap i tankene. Eller sagt på en annen måte; man må bestemme stykkets affekt og følge denne. Man bør også gjøre forskjell på ulike stiler, skriver Mattheson i punkt 9. I det siste punktet, punkt 10 tar Mattheson utgangspunkt i helheten. Man bør sikte mot innholdet og klangspråket. Komponisten bør altså, i tillegg til å være nøye med det formelle og detaljene, ta overblikket og vurdere om detaljene til sammen skaper et talende klangspråk. Også i forbindelse med å skape god flyt i melodien har Mattheson formulert ett sett med regler:

³² Den fullstendige betydningen av dette punktet kommer ikke tydelig fram. Det er rimelig å anta at taktantallet skal stå i forhold til taktarten, til de andre satsene og til innholdet i satsen.

- | | |
|---|---|
| 1. Man soll die Gleichförmigkeit der Ton-Füsse oder Rhythmen fleissig vor Augen haben. | 1. Man må alltid ha klart for seg versefötenes og rytmens regelmessighet. |
| 2. Auch den geometrischen Verhalt gewisser ähnlicher Sätze, nemlich den <i>numerus musicum</i> , d.i. die melodische Zahl-Maasse genau beibehalten. | 2. Oppretthold nøye det geometriske forholdet mellom visse lignende satstyper (...) bibehold de melodiske tallmålene. ³³ |
| 3. Je weniger förmliche Schlüsse eine Melodie hat, ie fließender ist sie gantz gewiss. | 3. Jo færre formelle avslutninger en melodi har, desto bedre flyter den. |
| 4. Die Caudentzen müssen ausgesucht, und die Stimme wol herum geföhret werden, ehe man zu den Ruhe-Stellen schreitet. | 4. Kadensene må være utsökte og stemmen må föres vel i den forbindelse før den faller til ro. |
| 5. Im Lauf oder Gange der Melodie müssen die zwischen kommende wenige Ruhe-Stellen mit dem, was darauf folget, eine gewisse Verbindung haben. | 5. De få forekommende hvilestedene i melodien forløp må ha en viss forbindelse med det som følger etter. |
| 6. Das gar zu sehr punctirte Wesen ist im Singen zu fliehen; es erfordere denn solches ein eigner Umstand. | 6. Unngå punkteringer når det skrives for sangstemme, med mindre det er spesielle omstendigheter som krever det. |
| 7. Die Gänge und Wege nehme man ja nicht durch viel harte Anstösse, durch chromatische Schrittlein. | 7. Bevegelse skaper man ikke gjennom mange kraftige støt, (men) gjennom kromatiske små skritt. |
| 8. Kein Thema muss die Melodie in ihrem natürlichen Fortgange hindern oder unterbrechen. | 8. Et tema må ikke hindre eller dele opp den naturlige framskridelsen av en melodi. |

Når Mattheson omtaler rytmen og ”Ton-Füsse” i punkt 1, er det sannsynlig at dette har med takthierarkiet å gjøre. Ordet ”Gleichförmigkeit”, vil med en direkte oversettelse få en noe negativ ladet betydning på norsk i ordet ”ensformighet” og oversettes derfor ovenfor med ordet regelmessighet. Med Tonfüsse mener antageligvis Mattheson et betoningsmønster, og han oppfordrer til å respektere betoningsmønsterets regelmessighet.

³³ Kanskje mener Mattheson her at man skal være nøye på å holde seg til en bestemt form. For eksempel i forbindelse med dansen menuett kan dette være en repetert A-del som er forholdsvis kort og en repetert B-del som gjerne er noe lengre. B-delens takter vil uansett kunne deles på fire, siden satsen bygges gjennom firetakters grupperinger. A-delen består gjerne av 8 eller 12 takter som er delt inn i grupperinger på fire og fire takter. I tillegg kan menuetten ha en triodel. Den vil da følge like etter den repeterte B-delen og ha samme taktmengde som hovedmenuetten. Og etter trioene vil hovedmenuetten repeteres. At Mattheson benytter begrepet geometri her viser kontakten mellom matematikk og musikk på hans tid. Musikk hørte inn under den matematiske disiplin.

For å skape god flyt er det viktig å unngå unødvendige avbrekk i melodien, i følge Mattheson. Det bør ikke være for mange formelle avslutninger og melodien bør føres vel i forbindelse med kadensene. Det som kommer etter et ”hvilested” i melodien må ha en forbindelse med det foregående. Små kromatiske skritt skaper mer flyt enn kraftige støt. Den naturlige framdriften i melodien må ikke hindres. De neste åtte punktene skal være gode råd for å oppnå skjønnhet (Lieblichkeit) i melodien:

- | | |
|--|---|
| 1. Grade und kleine Intervalle sind disfalls grossen Sprüngen vorzuziehen. | 1. Stegvis bevegelse og små intervaller er å foretrekke framfor store sprang. |
| 2. Mit solchen kleinen Stufen soll man geschweht abwechseln. | 2. Med slike små trinn bør man veksle. |
| 3. Allerhand unsingbare Sätze zusammen tragen, um sich vor dergleichen zu hüten. | 3. Legg merke til usangbare satser og studer dem som eksempler som ikke skal etterfølges. |
| 4. Wolklingende hergegen zu Mustern auserlesen und sammeln. | 4. Samle og studer velklingende melodier og hold dem fram som mønster til etterfølgelse. |
| 5. Den Verhalt aller Theile, Glieder und Gliedmassen wol beobachten. | 5. Ta i vare forholdet mellom alle deler og ledd i melodien. |
| 6. Gute Wiederholungen, doch nicht zu oft, anbringen. | 6. Lag gode repetisjoner, men ikke for mange. |
| 7. Den Anfang in reinen, mit der Ton-Art verwandten Klängen machen. | 7. Begynnelsen av satsen må holdes i klanger som er nær beslektet med den valgte tonearten. |
| 8. Mässige Läufer oder bunte Figuren brauchen. | 8. Anvend løp med måtehold og varier figurene. |

I punkt 3 og 4 råder Mattheson komponisten til å studere eksempler, både gode og dårlige, for å lære. Å lære reglene, studere eksempler av mesterne og herme etter disse var en kjent studieteknikk på Matthesons tid.

Mye av det Mattheson tar opp i sine regler om å lage en god melodi, kan føres tilbake til stadiet *elocutio* innenfor retorikkens arbeidsprogram. Forholdet mellom detaljen og helheten, som Mattheson er opptatt av, er her formulert gjennom *decorum*. Videre er syntaksen og rytmen viktige sider innenfor *elocutio*. Et bevisst forhold til repetisjoner som framhever noe framfor noe annet, er et anerkjent retorisk grep. Mattheson holder videre fram frasenes lengde og oppbygning av setninger og avsnitt i melodien. Disse reglene kan også føres direkte tilbake til talekunsten.

Figurer kontra takthierarkiet

Som vi ser av Matthesons regler om den gode melodi, er han opptatt av takten, riktige inndelinger, rytme og syntaks. Sagt på en annen måte, er plassering av betoning og

riktig vekting av viktige og mindre viktige toner, noe som Mattheson til stadighet vender tilbake til i sitt regelverk.

Bruce Haynes refererer til Mattheson og hans betoningssystem. Utgangspunktet for betoning, i følge Haynes, er takthierarkiet. Første slag i en takt er alltid det som har sterkest betoning. I en firetakt er også tredje slag betont, men mindre enn det første slaget. Slag to og fire er ubetont, og slag fire har minst betoning av disse to. Dette kan uttrykkes slik: ONE-two-*three*-(four).

Takthierarkiets betoningsmønster gjelder imidlertid ikke alltid. En dissonans vil bli betont og en oppløsning mindre betont uavhengig av plassering i takten. Videre kan figurene i barokkmusikk gå på akkord med både takthierarki og dissonanser. Barbitz kaller dette ”the interplay between the regular beat and the irregular melody”.³⁴ Når en figur har et betoningsmønster som står i motsetning til takthierarkiet eller dissonansene, er det figurens betoningsmønster som skal følges (Haynes 2001:225).³⁵

Men noen ganger kan en figur få ulik betydning, etter hvilket taktslag den er plassert på. Arnold Schering siterer Scheibe: ”Die Figuren im eigentlichen Verstande beziehen sich nicht auf gewisse und festgesetzte Grundnoten. Sie verändern (vielmehr) sehr oft die musikalischen Perioden” (Schering 1908:106). Med andre ord, figurene står iblant for en utvikling og endring av det musikalske materialet i en sats. Dette betyr at figurene kan endre seg og skifte posisjon, så å si, og dermed oppstå i nye skikkelser. En figur som utføres ubetont vil oppleves annerledes enn en figur som utføres betont.

Matthesons ”Klangfüsse”

Mattheson omtaler betont og ubetont, kort og lang med begrepet *Klangfüsse*. Dette begrepet har åpenbare paralleller til diktetkunstens begrep versføtter. For å understreke rytmen eller klangføttenes kraft i en melodi eksperimenterer Mattheson med å omdanne ulike kjente koralmelodier til ulike dansesatser.³⁶ På denne måten viser han at det samme melodimaterialet med endret lengde og betoning av notene, kan forvandles til en sats med en helt annen karakter (Mattheson [1739]1999:254-255).

Videre viser Mattheson, ved hjelp av noteeksempler, ulike klangføtter som blir beskrevet med betoning. Jeg vil her nevne seks av disse: *spondaeus* (tung-tung),

³⁴ Barbitz-sitatet er lest i Haynes 2001.

³⁵ Haynes skriver om dette som en del av en forklaringsmodell for den oppføringspraktiske ”the speaking phrase” i motsetning til den mer tradisjonelle/romantiske ”the long line phrase”.

³⁶ Melodimaterialet fra koralmelodien ”Wenn wir in höchsten Nöthen” blir gjort om til en menuett, ”Wie schön leuchtet” blir gjort om til en gavotte og ”Herr Jesu Christ du höchstes” blir gjort om til en Sarabande osv.

pyrrhichius (lett-lett), *jambus* (lett-tung), *trochaeus* (tung-lett), *amphibrachys* (lett-tung-lett) og *proceleusmaticus* (lett-lett-lett-lett): (Mattheson [1739]1999:257, 263 og 265)³⁷

Eksempel 3.1 Matthesons Klangfüsse

1) *Spondaeus* 

2) *Pyrrhichius* 

3) *Jambus* 

4) *Choraeus s. Trochaeus* 

11) *Amphibrachys*  etc.

25) *Proceleusmaticus*, 

Spondaeus er rekker av halvnøter, og som vi ser av eksemplet ovenfor, skal alle disse utføres betont, i følge Mattheson. De fleste salmer (Kirchenlieder) er i denne klangfoten (Mattheson [1739]1999:258). *Pyrrhichius* er eksemplifisert med rekker av åttedelsnøter. Disse er alle ubetont, i følge eksemplet ovenfor. Med andre ord vises her eksempler på rekker av lange noteverdier, halvnøter, som alle har betoning, og rekker av korte noteverdier, åttedeler, som alle er lette eller ubetonte.

Det er videre interessant å legge merke til at Matthesons noteeksempler for *jambe* og *troché* begge er i tretakt. *Jambe*eksemplet består av gjentatte tretakter med en firedel og en halvnote (lett-tung) og *troché*eksemplet består også av en tretakt der halvnoten kommer første og firedelen følger etter (tung-lett). Her understrekes også at de korte noteverdierne er lette og de lange er tunge. Matthesons *jambe*eksempler strider mot en vanlig oppfattelse av takthierarkiet i en tretakt der man gjerne tenker på første slaget som tungt, uansett.³⁸ Likefullt forteller dette noe om hvor tydelig enkelte betoningsmønstre, i følge Mattheson, kan avvike fra takthierarkiet.

³⁷ Betont slag blir markert med - og ubetont blir markert med u over noten.

³⁸ Rytmen beskrevet her, kort-lang i en tretakt, finner vi i åpningen av tredjesatsen i Ess-durkonserten (se eks 8.7 i kapittel 8). Matthesons tankegang om at førsteslaget faktisk kan tolkes som lett er interessant i denne forbindelse. I arbeidet med denne satsen ble det nemlig gjort anstrengelser for å betone første slaget, noe som er krevende når første slaget er kort og andre slaget er langt. Matthesons

Klangfoten *amphibracys* (lett-tung-lett) er en synkope og i det illustrerende noteeksemplet betones ikke første slaget. Kun den midterste og lengste noten i synkopen betones, i følge Mattheson.

Klangfoten *proceleusmaticus*, viser rekker av fire og fire åttedeler. Disse er alle ubetont, i følge Mattheson ([1739]1999:265). *Proceleusmaticus* er identisk med figuren *bombus* og man kan derfor gå ut i fra at dette betoningsmønsteret er overførbart til figuren *bombus*.³⁹

Sammenfatning av kapitlet

Figurene var små melodiske eller rytmiske byggesteiner som komponistene benyttet i oppbygningen av en komposisjon på 1700-tallet. Figurene, som opprinnelig har sin plass innenfor retorikken, viser bånd mellom retorikk og musikk. Denne sammenhengen var åpenbar for 1700-tallskomponister.

Figurlæren er blitt en viktig forklaringsmodell for barokkmusikk i nyere tid. Gjennom hele 1900-tallet har referanser til retorikk, figurer og affektlære i forbindelse med barokkmusikk blitt trukket fram av musikkforskere. Sentrale publikasjoner i denne kanonen er gjort av Arnold Schering (1908), Hans-Heinrich Unger (1941), Rolf Dammann (1995 og tidligere) Dietrich Bartel (1997 og tidligere) og George J. Buelow.

Det er blitt påvist at nyere framstillinger iblant har gitt et feilaktig bilde av figurlæren som et systematisk teoretisk system, med bestemte koder for hvordan man komponerte for å oppnå ulike affekter (Buelow). Det har også blitt problematisert i hvilken grad figurlæren hadde den plassen i 1700-talls musikk som nyere framstillinger indikerer (Klassen). At retorikk og figurer gjennomsyrer mange framstillinger fra 1700-tallet om musikk, viser imidlertid at retorikk og figurer da var en del av komponisters bevissthet, særlig i Tyskland.

Figurene ble ikke beskrevet som en egen lære innenfor musikk. Men det retoriske arbeidsprogrammet; retorikkens oppskrift i fem arbeidsstadier for hvordan man lager en tale, inkluderer figurene. Stadiene i retorikkens arbeidsprogram er *inventio*, der man finner stoff og ideer til talen, *dispositio*, der man disponerer stoffet, *elocutio* der man utvikler et veltalende språk, *memoria*, der talen læres utenat og *actio* som er selve

betoningseksempler viser det motsatte, nemlig å akseptere det første slaget i en tretakt som lett og det andre som tungt når rytmen er kort-lang, selv om dette strider mot de vanlige reglene for takthierarki.

³⁹ Se eksempel i delkapittel om bombusfiguren i kapittel 4. De fleste eksempel på bombusfiguren er holdt i sekstendelsnoter, mens Matthesons eksempel på klangfoten *proceleusmaticus* er holdt i åttedeler

framførelsen. Figurene har sin plass som en del av *elocutio*, Figurene omfatter både *figurene* som har med rytme, gjentakelser og variasjon å gjøre og *tropene* som er framstillinger med en overført betydning.

Latinskolene var betydningsfulle for skoleringen av musikere og komponister i Tyskland på 1700-tallet. Det teologiske fundamentet, samt undervisning i retoriske disipliner og musikk fikk betydning for at retorikken utviklet seg til et viktig forbilde i musikalsk komposisjon og formidling, ikke minst i forbindelse med kirkemusikk. Affektlæren uttrykker en del av forestillingene om musikkens og andre kunstarters kraft til å bevege menneskesinnene. Som redskap for affektlæren ble figurene sett på som viktige byggesteiner som kunne representere ulike betydninger.

Figurbeskrivelser av de tre musikerne og musikkteoretikerne Scheibe (1745), Walther (1732) og Mattheson (1739) vil bli benyttet i framstillingen av utvalgte figurer i kapittel 4. Disse er valgt fordi de gir omfattende beskrivelser av figurer og deres funksjon. Men også fordi deres levetid historisk samsvarer med obokonserter som blir omtalt i denne undersøkelsen. Disse tre framstiller figurene på ulikt vis. Walther inkluderer kontrapunkt og fuge i sin framstilling av figurene. Scheibe trekker stadig paralleller til ditekunsten og Mattheson legger vekt på de melodiske figurene. Matthesons mange regler for hvordan man lager en god melodi er blitt tatt med i dette kapitlet. Også utdrag fra Matthesons betoningslære blir beskrevet. Begge disse har klare paralleller til retorikkens syntaks og grammatikk. Matthesons melodilære gir et fundament å vurdere figurbruken i de tre Førsterkonsertene opp i mot. Matthesons betoningslære ("Klangfüsse") gir en historisk framstilling av betoning som kan overføres til mange figurer.

Kapittel 4

Utvalgte figurer

I forrige kapittel ble figurenes plass i 1700-tallsmusikk og Matthesons melodilære og betoningsslære drøftet. I dette kapitlet beskrives figurer som har en sentral plass i minst en av de tre Försterkonsertene. I kapitlene 5,6 og 7 blir figurbruken i den respektive konsertsats analysert og det blir satt fokus på hvordan figurene er anvendt i satsen i henhold til form, melodi og karakter. Kapitlene 3 og 4 på den ene siden og kapitlene 5, 6 og 7 på den andre siden har altså klare forbindelseslinjer begge veier.

Som skildret i kapittel 3, ble figurene i tysk 1700-tallsmusikk ulikt beskrevet. Figurbeskrivelsene endret seg og utviklet seg i løpet av 1600-tallet og utover mot 1750, da de forsvant som viktige byggesteiner for komponister.⁴⁰ Figurbeskrivelser av Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister* fra 1739), Walther (*Musicalisches Lexicon* fra 1732) og Scheibe (*Der critische Musikus* fra 1745) blir, som tidligere nevnt, særlig vektlagt her, ettersom disse tre er nærmest i tid i forhold til tilblivelsen av de tre Försterkonsertene. Av sekundærkilder benyttes først og fremst Dietrich Bartels *Musica Poetica* fra 1997 siden den er grundig, omfattende og av forholdsvis ny dato, og ettersom det her ikke blir trukket lettvinde konklusjoner om figurene (se diskusjon kapittel 3 om nyere tids framstillinger av figurlæren). Bartels referanser til andre framstillinger enn de av Mattheson, Walther og Scheibe blir også drøftet, når dette er relevant.

Figurbruk i andre konserter, og særlig obokonserter av Vivaldi, Telemann, Händel og Bach, blir referert til for å vise at figurene som er benyttet i Försterkonsertene, blir hyppig anvendt også i andre obokonserter fra samme periode. De figurene som krever det, blir illustrert med noteeksempler. Noen figurer vil også bli illustrert med noteeksempler i forbindelse med analysene i senere kapitler.

⁴⁰ I Forkels *Algemeine Geschichte* (1788) blir figurene nevnt, ikke som relevant for samtidige komponister, men som en del av den musikkhistoriske framstilling (Bartel 1997:159). Altså har figurene utspilt sin rolle på dette tidspunktet.

Anabasis

Anabasis er en stigende musikalsk bevegelse. Denne figuren har en retorisk betydning og uttrykker noe oppadstigende eller noe opphøyd. Walther skriver følgende om *anabasis* (Walther [1732] 2001:36):

Anabasis (...) ascendo, ich steige in die Höhe; ist ein solcher musicalischer Satz, wodurch etwas in die Höhe steigendes *exprimiret* wird. Z.E. über die Worte: Er ist aufstanden ec. GOtt fährt auf ec.u.d.g.

Anabasis, ascendo, jeg stiger til det høye, er en musikalsk bevegelse som beskriver noe oppadstigende. Det kan for eksempel være over ordene: Han er oppstanden, Gud steg opp, og lignende tekster.⁴¹

Walther er ikke den eneste teoretikeren som knytter figuren *anabasis* til oppstandelsen. Også Kircher, Janovka, Vogt og Spiess bruker oppstandelsen som eksempel for å beskrive figuren. Et godt eksempel på hvordan denne figuren kan benyttes i et musikkstykke er *Et ressurexit* fra Bachs H-mollmesse. Her tolkes oppstandelsen gjennom å musikalsk uttrykke gleden over oppstandelsen og gjennom å beskrive den ved hjelp av musikalsk oppadstigende bevegelse (Bartel 1997:179-180).

Figuren *anabasis* blir altså referert til av teoretikere i forbindelse med en tekst som formidler et budskap om noe opphøyd eller stigende i egentlig eller overført betydning. Men selv når denne retoriske figuren får en framtreddende plass i instrumentalmusikk, er den med og former musikkens karakter. I tillegg til å beskrive noe (som for eksempel oppstandelsen), kan figuren i seg selv fungere som en kilde til affekt.

Synkende affekter uttrykt gjennom Catabasis og Passus duriusculus

Catabasis er en synkende musikalsk bevegelse. Figuren blir beskrevet av Janovka, Kircher, Spiess, Vogt og Walther. Samtlige legger vekt på denne figurens retoriske egenskaper som representant for negative, lave og synkende affekter. Kircher skriver at *catabasis* eller *descensus* er en musikalsk passasje som uttrykker motsatte affekter av *anabasis*. Han viser til eksempler som har med slaveri og ydmykhet å gjøre, og der de levende drar ned til helvete (Bartel 1997:215).

Passus Duriusculus betegner en kromatisk oppadgående eller nedadgående melodisk bevegelse og beskrives kun av Bernhard (Klassen 2001:74). Bernhard fokuserer på riktig dissonansbehandling i forbindelse med beskrivelsen av *passus duriusculus*. På tross av Bernhards nøkterne framstilling av figuren, påpeker Bartel at Bernhard stod i

⁴¹ Denne og samtlige andre oversettelser er gjort av forfatteren.

den lutherske *Musica Poetica*-tradisjonen som strebet etter å uttrykke tekst og skape affekt gjennom musikk.⁴² Slik sannsynliggjør han at *passus duriusculus* også hadde en spesiell patosladet betydning og at figuren ble brukt som et musikalsk eksegetisk redskap. Dermed kan *passus duriusculus* reflektere bestemte tekster, men den kan også representere betydninger som ved gjentatte tekstutleggelser blir knyttet til og inkorporert i denne figuren, i forbindelse med musikk uten tekst (Bartel 1997:357-358).

Walther skriver også om kromatikk, men istedenfor å bruke benevnelsen *Passus Duriusculus* knytter han nedadgående kromatikk til figuren *Catabasis*. Han skriver følgende om kromatikk i *Musicalisches Lexicon* (Walther [1732] 2001:137):

Catabasis...descendo, ist ein harmonischer *Periodus*, wodurch etwas niedrigeres, gering- und verächtliches vorgestellt wird. z.E. Er ist hinunter gefahren. Ich bin sehr gedemüthiget. u.d.g. Daher heisset auch ein Ton-Weise, oder auch durch Semitonia ordentlich, und ohne einigen Sprung herunterwärts steigendes *thema*, ein *Subjectum Catabatum*...

Catabasis, descendo er en harmonisk periode som beskriver noe nedrig, ringeaktet eller foraktelig. For eksempel; Han for ned eller jeg er svært ydmyket osv. Likeledes blir en frase eller passasje som beveger seg kromatisk stegvis nedover uten sprang, kalt *subjectum catabatum*.

Walther nevner her kromatisk nedadgående bevegelse så å si i samme åndedrag som han beskriver hvilken affekt *catabasis* uttrykker. I tillegg gir han kromatisk nedadgående bevegelse et lignende navn, nemlig *subjectum catabatum*. Det virker med andre ord som han legger de samme affektive egenskapene i kromatisk nedadgående bevegelse som i nedadgående bevegelse generelt.

Saltus duriusculus

En annen figur som blir tillagt negative affektive egenskaper er figuren *saltus duriusculus*. Denne figuren beskriver dissonante sprang. Affektene som blir tillagt figuren av Bernhard er hard, røff og falsk (Bartel 1997:381). Det er kun Bernhard som beskriver de forminskede og forstørrede sprangene gjennom figurlæren. Han skriver at en del av disse sprangene er forbudt, men at de gjerne kan brukes i *stylus recitativus* for å oppnå spesielle affekter.⁴³ Han skriver videre at bruk av oppadstigende og nedadgående forminskede kvarter og kvinter er lov. Sprang på en liten septim er også delvis akseptert, men kun nedadgående og i vokale soloer (Bartel 1997:382). Det er

⁴² Bernhard var Heinrich Schütz' assistent i Dresden fra 1649 og ble dennes etterfølger som hoffkapellmester samme sted.

⁴³ Bernhards beskrivelser er fra *Tractatus compositionis augmentatus* fra ca 1660 (Bartel 1997:112)

verdt å merke seg at Bernhards beskrivelse av de delvis forbudte sprangene ligger langt tilbake i tid i forhold til det repertoaret som er i fokus her. Selv om det skjedde en liberalisering av bruken av disse sprangene er det sannsynlig at den bakenforliggende retoriske betydningen og affekten knyttet til dem ble videreført også langt inn på 1700-tallet.

Bombus

Figuren *bombus*, *bombo* eller *bombi* er fire noter i rask gjentakelse på samme tonehøyde. Walther beskriver *bombus* gjennom en bevegelse, nemlig en skjelving på hånden slik at det oppstår flere gjentatte identiske toner som minner om biesurr. Figuren kalles også *Schwärmer* på tysk (Walther [1732] 2001:95). Det er naturlig å tenke seg beskrivelsen av denne håndbevegelsen i forhold til et strykeinstrument. I *New Grove* (2001) blir figuren beskrevet i forhold til artikulasjon, som en *tremolo* for strykere. Den kan gjøres på et buestrøk eller ved separate buestrøk.⁴⁴ Walther avgrensner figuren til instrumentalmusikk og skriver at hvis den forekommer i vokalmusikk er det en *trillo*.⁴⁵ Figuren blir altså beskrevet ved hjelp av praktisk utførelse og kan derfor sees på like mye som et ornament som en retorisk figur. Eksempel 4.1 er hentet fra første sats i J. F. Fasch's konsert i e-moll (FWV L:e2) for fløyte, obo, strykere og *basso continuo*. Her ser vi, fra midt i takt 99, at rekker av bombusfigurer er lagt i samtlige stemmer:

⁴⁴ I åpningstaktene av Ess-durkonsertens er bombusfigurene utført ulikt i de to vedlagte versjonene. På Spor 7 er separate buestrøk benyttet og på spor 10 er et buestrøk benyttet for fire raske noter. Valg av artikulasjon får konsekvenser for tempoet. Den siste måten å artikulere på presser tempoet ned.

⁴⁵ Walthers originaltekst: Bombo (ital.) Bombus (lat.) (...) also hiess ehemahls diejenige künstliche Bewegung der Hände, wodurch ein *harmonisches*, und den Bienen ähnliches Sausen gemacht wurde. (...) Anjetzo wird die aus vier geschwinden Noten bestehende, und in einem *Clave* bleibende Figur (...) befindlich, also, d.i. Schwärmer genennet. (...) Diese Figur wird in der *Vocal-Music* nicht gebraucht, so sie aber vorkommt, bedeutet sie nur ein *trillo*.

Eksempel 4.1 Fra første sats i Fasch's konsert i e-moll⁴⁶

Mattheson nevner ikke figuren *bombus*, men i forbindelse med beskrivelsen av *Klangfuisse*, viser han et noteeksempel som tilsvarer rekker av fire bombusfigurer (i åttedeler), som han kaller *proceleusmaticus*.⁴⁷ I følge Mattheson skal alle notene i eksemplet utføres ubetont. Dette bør kunne overføres direkte til figuren *bombus* og viser altså at denne figuren gjerne forekommer i forbindelse med en lett karakter, eller at figuren kan bidra til å gjøre karakteren lettere og tilføre noe flyktig.

En rekke av bombusfigurer blir også kalt for *bombilans* (Bartel 1997:213). En *bombilans* kan også bli brutt opp ved at den siste sekstendelen i hver gruppe er en annen tone enn de andre. I eksempel 4.2 ser vi en slik rekke:

Eksempel 4.2 Takt 5-6. Fra første sats i Försters E-mollkonsert

⁴⁶ Eksempel 4.1 er hentet fra Kings Musics utgave fra 1999.

⁴⁷ Se delkapittel om *Klangfuisse* i kapittel 3.

Circulatio og circulo mezzo

Figuren *circulatio*, *circulo* eller *kyklosis* blir beskrevet som en serie av noter i en sirkel eller en bølgebevegelse. Denne figuren blir ikke behandlet i forbindelse med de tre Försterkonsertene, men den blir allikevel omtalt her fordi den ligner på og blir iblant forvekslet med figuren *grosso*. Figuren blir beskrevet både som et rent ornament og som en figur med retorisk betydning, siden sirkelen ikke bare illustrerer det perfekte, men også er et symbol på Gud⁴⁸ (Bartel 1997:216). Walther skriver at sirkelen tidligere ble brukt som taktartstegn, men han henviser ikke til sirkelens retoriske egenskaper.

Walther utlegger også om *circulo mezzo*, som han beskriver som en figur som består av fire noter som former en halvsirkel, hvor den første og den tredje noten er den samme (Walther [1732] 2001:154). Flere andre teoretikere (Printz, Vogt, Spiess og Mattheson) er imidlertid enige om at det er den andre og den fjerde noten som er like i *circulo mezzo* og at den første og tredje er ulike som i følgende eksempel (Bartel 1997:217):

Eksempel 4.3 Fra takt 61 i første sats i Försters Ess-durkonsert



Grosso

Walther skriver også om *grosso*, og denne figuren beskriver han faktisk på samme måte; den første og tredje noten er felles mens andre og fjerde noten er ulik. Videre beskriver han figuren som et ornament, en diminuering av en lang noteverdi, gjerne av åttedelsnoter eller sekstendelsnoter. Eksempel 4.4, fra Försters E-mollkonsert, kan illustrere denne figuren:

⁴⁸ Sirkelen ble tidlig i notasjonens historie brukt som taktartstegn for tredelt taktart. Tallet tre representerte treenigheten og dermed det guddommelige og perfekte. Sirkelen, den sluttede enheten, ble derfor valgt som symbolet for tretakten og den perfekte taktart, kalt *tempus perfectum*. I motsetning til den tredelte takten, ble den todelte takten kalt *tempus imperfectum*, og var lenge ikke ønsket brukt i sakral sammenheng. En brutt sirkel ble tegnet for todelt taktart, et tegn som fremdeles blir benyttet i dag.

Eksempel 4.4 Takt 11-12. Fra første sats i Försters E-mollkonsert



Mattheson beskriver også figuren som et ornament. Han skriver først om *groppo* og like etter om *circolo mezzo*, så han behandler på sett og vis disse to figurene sammen. Matthesons *groppo* består av åtte sekstendelsnoter som diminuerer henholdsvis en oppadstigende eller nedadgående kvint (Mattheson [1739] 1999:198-199). Mattheson beskriver *groppo* med felles første og tredje note og halvsirkelen eller *circolo mezzo* med felles andre og fjerde note.

Pausefigurene

Det finnes beskrivelser av mange ulike pausefigurer.⁴⁹ *Abruptio* blir beskrevet av Walther på to måter. Han skriver at *abruptio* eller ”avbrekk” er en musikalsk figur som vanligvis kommer ved slutten av en passasje som et plutselig avbrudd eller en innpust. Det kan være teksten som krever dette i vokalverk, i instrumentalmusikk kan det være andre grunner til bruk av figuren (Walther [1732] 2001:12). Den andre betydningen er knyttet til resitativer og er ikke relevant i denne sammenheng.

Figuren *aposiopesis* er også en pausefigur. Denne har betydningen generalpause. Bartel tolker denne figuren som en annen slags pausefigur enn *abruptio*. Mens *abruptio* betyr et plutselig avbrekk i en musikalsk passasje, dreier *aposiopesis* seg i større grad om planlagt uttrykksfull stillhet i en komposisjon (Bartel 1997:203).

I følge Walther har *aposiopesis* to retninger, uttrykt gjennom *homoioptoton* og *homoiooteleuton*. Han skriver at *homoiooteleuton* er en generalpause etter en avsluttende kadens, mens *homoioptoton* er en generalpause uten avslutning eller fullstendig kadens foran. Pausens lengde kan variere fra en helnote til en firedelsnote (Walther [1732] 2001:41).

⁴⁹ I tillegg til pausefigurene *abruptio*, *aposiopesis* og *homoioptoton* og *homoiooteleuton*, nevner Bartel også *ellipsis*, *tmesis*, *suspiratio* og *pausa*.

Syncopatio

Figuren *syncopatio* blir beskrevet både av Scheibe og Walther. Scheibe beskriver figuren som sammenbinding av to noter gjennom å binde en betont note til en ubetont note på en måte som skaper kontrast til den normale taktinndelingen. Scheibe skriver også at figuren kan brukes med og uten dissonanser involvert, men at den ofte gjør dissonansbruk vakrere. Figuren omtales som en kunstferdig omvelting av takten (Scheibe 1745:698).

Walther viser ulike harmoniske sammenhenger en synkope kan brukes i. Dels nevner han en synkope der alle stemmene beveger seg samtidig og uten at dissonanser er involvert. Videre nevner han en synkope der kun en stemme forskyver seg i forhold til takten og uten at dette skaper dissonans. Han nevner tilslutt en synkope der kun en stemme er synkopert og denne stemmens første slag er konsonerende, mens neste slag blir dissonerende i forhold til de andre stemmene. Videre beveger den synkoperte stemmen seg, forlater dissonansen og skaper en ny konsonans (Walther [1732] 2001:530-531).

Mattheson omtaler synkopen i forbindelse med Klangfüsse. Klangfoten *amphibracus*, (firedel etterfulgt av halvnote etterfulgt av firedel i en firedelstakt), skal betones lett-tung-lett. Det er altså den synkoperte noten som skal betones, i følge Mattheson (se delkapitlet "Matthesons Klangfüsse" kapittel 3).

Tirata

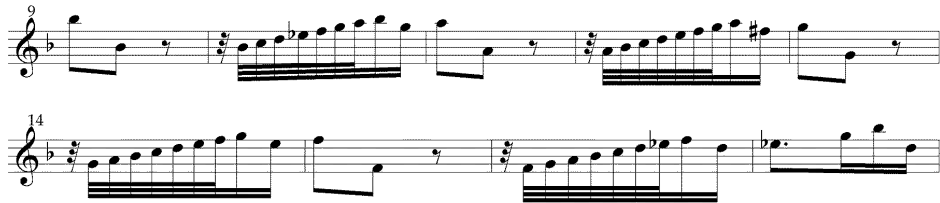
Tirata er i følge Bartel (1997:409) et raskt skalaløp som spenner over en kvart til en oktav eller mer. Denne definisjonen bygger han på beskrivelser av Printz (1696), Walther (1732), Spiess (1745) og Mattheson (1739). Printz og Walther skiller mellom fire ulike varianter av figuren; *tirata mezzo*, *tirata defectiva*, *tirata perfecta* og *tirata aucta*. *Tirata mezzo* består av et kort løp på en kvart eller mindre, *tirata defectiva* spenner over minst en kvint, *tirata perfecta* spenner over eksakt en oktav og *tirata aucta* består av et løp på over en oktav.

Eksempel 4.5 Takt 7-9. Fra første sats i Försters E-mollkonsert



Eksempel 4.5 fra E-mollkonsertens første sats viser flere tirataer som med Printz og Walthers terminologi vil hete *tirata defectiva*. I D-mollkonsertens tredje sats er en *tirata perfecta* en viktig bestanddel i satsens hovedmateriale:

Eksempel 4.6 Takt 9-17. Fra tredje sats i Försters D-mollkonsert



I følge Walthers beskrivelse kan en *tirata* også bestå av langsom stegvis bevegelse (Bartel 1997:409). Mattheson derimot, mener at langsomme skalaer ikke kan karakteriseres gjennom figuren *tirata*. Han beskriver figuren ved hjelp av ordene spydkast og pilkast (Spiess-Schuss og Pfeilwurff). Videre viser han til tidligere utgivere som har beskrevet figuren *tirata* ved hjelp av ordene Zug og Strich (drag og strøk) slik som Walther gjør. Dette er ingen god beskrivelse av figuren, mener Mattheson, ettersom figuren handler om å puffe opp eller ned med makt (mit Macht herauf oder herunter schiesset), altså en rask bevegelse.

Når Mattheson eksemplifiserer, viser han først en enkel versjon av et lite utsnitt på halvannen takt uten *tirata*, for så å vise hvordan samme avsnitt kan utsmykkes ved å legge inn en oppadstigende eller nedadgående *tirata*.⁵⁰ Mattheson presenterer altså figuren som et ornament. Mattheson skriver at figuren *tirata* blir mye brukt på hans tid, mer enn andre figurer han behandler i samme avsnitt, som for eksempel *circolo* og *grosso*. Han skriver videre at komponistene har den siste tid vært så opptatt av denne moteriktige figuren at de har komponert den inn i enhver arie og symfoni. Men, etter Matthesons mening, burde de i større grad overlate valget om å smykke ut ved hjelp av figuren *tirata* til sangere og instrumentalister (Mattheson [1739] 1999:199).

Tirata i andre obokonsserter

Matthesons påstand om at figuren *tirata* er populær og blir brukt mye av samtidige komponister, finnes det mange eksempler på. Jeg vil derfor bruke litt plass her på å

⁵⁰ Mattheson skriver om figuren *tirata* og flere andre figurer i kapitlet "Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen" i *Der Vollkommene Capellmeister*. I dette kapitlet henvender Mattheson seg til utøveren og tar bl.a. for seg utsmykningen av en melodi.

vise til noen slike eksempler, ikke minst for å løfte fram sammenhengen mellom Matthesons utsagn og musikkverkenes innhold. Det er også interessant å se at denne figuren som Mattheson beskriver som moteriktig, både forekommer i Försters obokonserter og i flere italienske konserter.

Vivaldi bruker nemlig ofte figuren *tirata* i sine konserter, både i forbindelse med tuttiparti og soloparti. Eksempler på dette er obokonsert i F-dur (RV 455) Her er en oppadgående *tirata* på en kvint sentral i åpningen av tuttipartiene i første sats (første og tredje takt i hvert tuttiparti i satsen). Videre blir oppadgående *tirataer* på en oktav benyttet i førstesatsens andre soloparti (takt 74,76,78 og 80).⁵¹ I obokonsert i a-moll (RV 461) er også *tirata* på en oktav benyttet i en del av solopartiene. Eksempler på dette er i taktene 43, 48, 49 og 61 i første sats. I tredje sats i samme konsert blir oppadgående *tirataer* på en kvint benyttet, for eksempel i takt 151-153.⁵²

Denne figuren er mindre framtrædende i konserter av Händel og Telemann. I Händels tre obokonserter i g-moll (HWV 287), B-dur (HWV 301) og B-dur (HWV 302a) er ikke denne figuren benyttet. Telemanns konsert i c-moll (TWV 51:c1) og Telemanns konsert i Ess-dur (TWV 51:Es 1) benytter heller ikke figuren *tirata*, men sistnevnte konsert har noen få *tirata piccola* (se nedenfor) like før da *capo* i siste sats. I Telemanns obokonsert i d-moll (TWV 51:d1) og obokonsert i D-dur (TWV 51:5) blir heller ikke *tirata*-figuren brukt, og det samme gjelder også for hans obokonsert i e-moll (TWV 51:e1).

I Bachs konsert i A-dur for obo d'amore (rekonstruksjon av BWV 1055) er særlig figureringen i åpningen i tredje (og siste) sats bygget rundt nedadgående *tirataløp*. Disse blir variert utover i satsen. Vi finner også bruk av *tirata piccola* i denne satsen, for eksempel i takt 85, men dette er ikke en sentral figur i satsen.⁵³

I Bachs dobbeltkonsert for obo og fiolin (rekonstruksjon av BWV 1060) kan det diskuteres om de stigende sekstendelene i første halvdel av takt 2 er en *tirata*.⁵⁴ Denne oppadgående bevegelsen er sentralt stoff i satsen. Men den beveger seg i sekstendeler, en noteverdi som er mye brukt i satsen generelt, så det å puffe raskt oppover eller nedover med makt, som er Matthesons karakteristikk av figuren, er ikke veldig tydelig her.

⁵¹ Jevnfør utgave fra Musica Rara 1979.

⁵² Jevnfør utgave fra Ricordi 1955 og 1973.

⁵³ Jevnfør utgave av Bärenreiter fra 1988.

⁵⁴ Jevnfør utgave av Bärenreiter fra 1970.

Vi ser altså at figuren *tirata* er hyppig benyttet i italienske obokonsserter. I de tyske obokonsertene som ble undersøkt har figuren en mindre framtreddende plass. Tiratafiguren har imidlertid en framtreddende rolle i Försterkonsertene i d-moll og e-moll. Dette er altså et eksempel på at figurbruken i Försterkonsertene har mer til felles med italiensk figurbruk enn med tysk figurbruk.

Tirata piccola

En figur som forekommer ofte i obokonsserter fra 1700-tallet er to trettitodeler overbundet til en punktert åttedel:

Eksempel 4.7 Takt 3 slag 1. Fra første sats i Försters E-mollkonsert



Det dreier seg altså om tre raske toner på tungt taktslag der den siste er lang. Denne figuren blir omtalt av Mattheson. Han skriver at ”den såkalte sløyfe, som blir dratt enten oppover eller nedover fra tersen, og som forekommer hele tiden, er ingenting annet enn en liten *tirata*” (Mattheson [1739] 1999:200). Mattheson kaller figuren *tirata piccola*; små spyd og pilkast. I Matthesons noteeksempel består de små tiratene av sekstendeler og ikke av trettitodeler som i e-mollkonserten. Virkningen blir selvsagt krassere når det dreier seg om trettitodeler.

Carl Philipp Emanuel Bach skriver også om denne figuren. I forbindelse med et noteeksempel av en *tirata piccola* skriver han at når de korte notene kommer først i en figur og den punkterte noten kommer til sist, skal de korte notene utføres enda kortere enn notert. Det finnes imidlertid unntak fra dette, hvis de korte notene har triller eller andre foredragstegn over seg, eller hvis tempoet er langsomt og karakteren er affektert eller trist (Bach [1753]1992:Anhang s.12). Dette underbygger Matthesons framstilling av figuren som en aksent.

Eksempler på denne figuren finner vi i tredje satsen på den tidligere nevnte a-moll konserten av Vivaldi (RV 461). Rekker av fire *tirate piccole* står sentralt i hvert tuttiparti i satsen (takt 114-115, 141,157, 179-180) og figuren skaper en aksentuert karakter. Også i Vivaldis obokonsert i d-moll (RV 454), tredje sats, er en rekke av tre *tirate piccole* plassert sentralt i første tutti (takt 5-7).⁵⁵

⁵⁵ Jevnfør Ricordis utgave fra 1958

Triolfiguren

Ikke alle figurer som forekommer hyppig i barokkmusikk kan gjenkjennes i form av navngitte figurer. Scheibe skriver om figurene at deres mengde er så stor at alle ikke lar seg nevne. En skarpsindig komponist vil stadig oppfinne nye figurer som ikke er kjent fra før av og som ikke har noe navn (Scheibe 1945:697-698).

En slik figur er *triolfiguren*. Denne figuren er ikke blant figurene som Mattheson, Scheibe og Walther nevner, men den forekommer ofte i solokonsserter og preger gjerne en hel sats. Quantz nevner figuren imidlertid i forbindelse med noteverdier. Han skriver at det finnes en figur der tre like noter er heftet sammen og dermed minner om tredelt rytme, men denne figuren dukker opp både i todelt og tredelt taktart. Selv om det burde vært unødvendig, skriver Quantz, blir det ofte plassert et tretall over figuren (Quantz [1752] 1985:65). Denne figuren er sentral i førstesatsen i Vivaldis obokonsert i a-moll (RV 461).⁵⁶

Eksempel 4.8 Takt 1-4. Fra første sats i Vivaldis obokonsert i a-moll



Figuren blir også brukt i tredje satsen på Bachs obo d'amore konsert i A-dur. Men her dukker ikke figuren opp før et stykke ute i satsen (takt 60) og fungerer mer som en endring eller en utsmykning av materialet i satsen enn som en grunnleggende figur.

Triolfiguren blir iblant brukt i en sats der figuren *tirata piccola* også har en framtrepende plass. Dette er tilfelle for eksempel i første satsen i Vivaldis konsert i c-moll for blokkfløyte (RV 441). Her veksler rekker av triolfiguren med rekker av figuren *tirata piccola* (takt 16-19 og 44-45 og 98-99 i første sats).⁵⁷

Eksempel 4.9 Takt 16-19. Fra første sats i Vivaldis blokkfløytekoncert i c-moll



⁵⁶ Eksempel 4.8 er hentet fra Ricordis utgave fra 1973.

⁵⁷ Eksempel 4.9 er hentet fra Musica Raras utgave fra 1969.

Kombinasjonen av disse to beslektede figurene benyttes også i Försters obokonsert i e-moll, første sats. Et eksempel på dette er åpningen av tredje tuttiparti:

Eksempel 4.10 Takt 56-57. Fra første sats i Försters e-mollkonsert



Climax eller gradatio

Bartel har tre definisjoner på denne figuren (1997:220-225): Den første er en sekvens av noter som blir gjentatt i en og samme stemme enten i en høyere eller lavere tonehøyde. Den andre er to stemmer som beveger seg parallelt enten oppadgående eller nedadgående. Den tredje er en gradvis utvikling eller forsterkning i klang og tonehøyde som skaper intensivering. Det er den første og den tredje betydningen som blir vektlagt her. Figuren utviklet seg i løpet av 1600-tallet, og ulike teoretikere la vekt på enten det stegvise, det affektive eller intensiveringen i figuren. Walther oppsummerer i *Musicalisches Lexicon* og skriver (Walther [1732] 2001:160):

Climax oder Gradatio (...) ist

1) eine Wort-Figur, wenn z.E. gesetzt wird:
Jauchzet und singet, singet und rühmet, rühmet
und lobet (...)

2) eine Noten-Figur, wenn nehmlich, zwo
Stimmen (...) auf-und unterwärts gradatim
Tertzen-weise mit einander fortgehen.....

3) Wenn eine Clausul mit und ohne Cadenz
etlichemal *immediatè* nach einander immer um
einen Ton höher angebracht wird. (...)

Climax eller Gradatio er

1) en ord-figur som for eksempel i:
Jauchzet und singet, singet und rühmet, rühmet
und lobet (...)

2) En note-figur, som forekommer når to
stemmer beveger seg tersvis oppover eller
nedover.

3) Når en klausul med eller uten kadens blir
gjentatt en tone høyere med en gang flere ganger
etter hverandre. (...)

Walther beskriver denne figuren både med utgangspunkt i tekst og med utgangspunkt i musikk. I ordfiguren *Climax* som Walther beskriver ovenfor (Jauchzet und singet, singet und rühmet, rühmet und lobet) ser vi at to og to ord er gruppert sammen, og at det siste ordet i en gruppe blir gjentatt og blir det første ordet i neste gruppe på to ord. På denne måten blir ordene gitt en utheving, Hvis man går ut i fra at den største betoningen ligger etter hvert komma, får repetisjonen av ordene mest kraft: Jauchzet und singet, *singet* und rühmet, *rühmet* und lobet.

En musikalsk parallell til dette kan vi se i sekvensen nedenfor fra Ess-durkonserten av Förster, første sats. De to sekstendelsgruppene i andre halvdel av takt 47 ligger et tonetrinn høyere enn de to første sekstendelsgruppene i samme takt. I neste takt starter de to første sekstendelsgruppene i første halvdel av takten på samme tone som foregående sekstendelsgrupper. Dette blir en gjentakelse av gruppen som minner om den i ”Jauchzet und singet, singet und rühmet, rühmet und lobet”. Her blir sekstendelsfigurene ikke bare forsterket gjennom å flyttes fra lett taktslag til tungt taktslag (eller fra ubetont til betont plassering), sekstendelsfigurene på første halvdel av takt 48 blir også forsterket gjennom endring av akkorden. Dermed blir tonen ess (i Ess-dur) endret til e og tonen b endret til C (C-dur). På samme måte blir f-en i andre halvdel av takt 48 (F-dur) hevet til f^{is} (D-dur) i påfølgende takt. Lytt gjerne til spor 7, 01:56-02:04 for å lytte til betoningen i tolkningen på vedlagte CD:

Eksempel 4.11 Takt 47-49. Fra første sats i Försters Ess-durkonsert

Jauchzet singet *singet* rühmet *rühmet* lobet

Scheibe vektlegger det intensiverende og dermed det dynamiske konseptet i sin redegjørelse av denne figuren. Han skriver følgende om figuren *gradatio* (Scheibe [1745] 1970: 697):

Aufsteigen, (Gradatio,) [ist] wenn man gleichsam Stufenweise von einem schwächerem Satze zu höhern Sätzen fortschreitet, und also den Ausdruck der Sache, oder die Stärke der Musik immer wichtiger und nachdrücklicher machet.

Diese Figur (...) erfordert eine unumschränkte Kenntniss der Affekten, (...) Sie erfordert die Grösste einsicht in alle Regeln, die zur musikalischen Setzkunst gehören. (...)

Wie schön ist es nicht, wenn der Anfang nur ganz schwach und fließend ist, die Folge aber immer höher steigt, und wenn daraus endlich die stärkste Melodie und Harmonie entsteht?

Gradatio [er] når man beveger seg skrittvis fra en svakere del til en sterkere del, og uttrykket og styrkegraden øker og får mer ettertrykk.

Denne figuren (...) krever en uinnskrenket kjennskap til affektene (...) Den krever innsikt i alle regler som har med satslære å gjøre. (...)

Hvor vakkert er det ikke når begynnelsen er ganske svak og flytende, fortsettelsen stiger gradvis høyere og ut av dette tilslutt kommer de sterkeste melodier og harmonier?

Repetitio

Repetitio eller *anaphora* har tre betydninger i følge Bartel (1997:184). Den ene er en repetert basslinje, en ”ground”, den andre er repetisjon av en åpningsfrase i flere etterfølgende passasjer, og den tredje er repetisjon generelt. Her blir den siste betydningen vektlagt.⁵⁸ Denne betydningen kan føres tilbake til bl.a. Kircher, Janovka, Vogt, Walther og Scheibe (loc cit). Walther skriver at *anaphora* er en retorisk-musikalsk figur som også heter *repetitio*, og forekommer når en periode eller et enkeltstående ord blir vektlagt gjennom repetisjon (Walther [1732] 2001:36).

Scheibe skriver følgende om figuren *repetitio*:

[Repetitio] ist Wiederholung (Repetitio) gewisser musikalischer Töne, Sätze und Gedanken, oder auch gewisser Wörter in Singesachen, wodurch der ganze Zusammenhang des Stückes, oder auch der Verstand der Rede selbst einen Grossen Nachdruck bekommt. Diese Figur ist sonst eine der gebräuchlichsten in der Musik, und man wird wohl kein einziges musikalisches Stück finden, in welchem sie nicht anzutreffen ist. (...)

Die Wiederholung, wenn sie angenehm, und eine nachdrückliche Figur eines wohlgefesten Stückes seyn soll, muss auf die beste und sinnreichste Art geschehen. Eine Stelle muss nicht so oft unmittelbar, sondern aufs höchste nur zweimal hintereinander wiederholet werden.

Ein Satz, der nicht der Hauptsatz des ganzen Stückes ist, muss auch nur sehr wenig wieder vorkommen. (...)

Die Wiederholungen aber dürfen nicht alle in einerley Toneart geschehen. Die Veränderung derselben erhebet auch die Stärke der Wiederholung (Scheibe [1745]1970:689-690).

[Repetitio] er gjentagelse (repetitio) av visse musikalske toner, setninger eller tanker, eller også visse ord i vokalmusikk, som gir hele stykket sammenheng og som skaper mer forståelse av teksten. Denne figuren er ellers en av de mest anvendelige i musikk, og man finner ikke et eneste musikkstykke der den ikke blir brukt. (...)

For at *repetitio* skal være tiltalende, som en framhevende figur i et velskrevet stykke, må den behandles på den beste og sinnrikeste måte. En frase må ikke repeteres mer enn høyst to ganger umiddelbart etter hverandre.

Et materiale som ikke er stykkets hovedmateriale, bør ikke repeteres mye (...)

Repetisjonen trenger ikke alltid å komme i samme toneart. Forandringen av materiale framhever også styrken av *Repetitio*.

Repetitio er en svært vanlig figur og finnes i all musikk, men Scheibe gir altså noen klare råd om bruken av figuren; det bør ikke være for mange repetisjoner etter hverandre, man bør skille mellom sentralt og mindre sentralt stoff, og det mindre

⁵⁸ Det finnes mange repetisjonsfigurer som har ulike spesifikke betydninger, for eksempel *anadiplosis*, *epistrophe*, *epiphora*, *repercussio*, *reduplicatio* og *palilogia*.

viktige materialet bør ikke repeteres i særlig grad. Og forandring av materiale framhever styrken i figuren *repetitio*. Bartel påpeker at denne figuren hos Scheibe ikke kun har med utsmykning å gjøre, men også har en kobling til form, ettersom han skriver at *repetitio* er med og skaper sammenheng i satsen (Bartel 1997:186).

Den retoriske sirkel

Dette er en form for *repetitio* som beskrives gjennom flere figurer. Bartel nevner *complexio*, *complexus*, *symploce* (1997:225-228) og *epanadiplosis* og *reduplicatio* (255-256) og *epanalepsis* (256-258). Figuren blir tidlig beskrevet som den retoriske sirkel og er spesielt velfungerende i forbindelse med musikk (Bartel 1997:225). Walther skriver at det kalles *complexio* når begynnelsen av en harmonisk sats blir gjentatt ved slutten (Walther [1732] 2001:165). Om *epanalepsis* skriver Walther at dette er en retorisk figur hvor et eller flere ord som begynte en periode også repeteres ved slutten av den samme perioden. Det samme skriver han også om *epanadiplosis* og *reduplicatio*, men her bruker han ordet setning (Sentenz) og ikke periode (Walther [1732] 2001:207). Mattheson skriver om figuren *epanalepsis* og mange andre repetisjonsfigurer (*epistrophe*, *anadiplosis*, *paranomasia*, *polyptotin*, *antanaclasis*, *ploce*) at de har så naturlige funksjoner innenfor musikk at det virker som om de gamle greske talekunstnerne hentet disse figurene fra den musikalske komposisjon (Mattheson [1739]1999:358).

Paronomasia

Dette fører oss til den neste figuren Scheibe beskriver, nemlig *Paronomasia*. Denne figuren oppstår i sammenheng med figuren *repetitio* i følge Scheibe:

(...) die Verstärkung (Paronomasia) (...) ist insgemein mit der vorhergehenden Figur, nämlich mit der Wiederholung, verbunden. Sie geschieht, wenn man einen Satz, ein Wort, oder ein Redensart, so schon da gewesen, mit einem neuen, besondern und nachdrücklichen Zusatze wiederholet. Sie wird in der Instrumental und Wokalmusik mit gleichem Nachdrücke gebraucht.

Die Arten ihres Gebrauches aber sind auch mancherley. Man wiederholet sehr oft ein paar einzelne Noten eines Satzes, und zwar mit einem besondern und neuen kurzen Zusatze, der auch

(...) forsterking eller Paronomasia (...) henger nøye samme med den forrige figuren, nemlig med *repetitio*. Den oppstår når man repeterer en del, et ord eller en framstillingsmåte som allerede har vært, med et nytt spesifikt og framhevende tilleggsmateriale. Den blir brukt med samme ettertrykk i både instrumental og vokalmusikk.

Måtene den kan brukes på er mangfoldige. Man gjentar ofte et par enkeltnoter av et materiale med et spesifikt nytt tilleggsmateriale, som også kan

nur aus einer einzigen Note bestehen kann.
(Scheibe [1745]1970:691-692).

bestå bare av en enkelt note.

Paronomasia som Scheibe beskriver den, er altså en figur som forsterker et materiale gjennom gjentakelse med variasjon. Et materiale blir gjentatt på en litt annen måte, og skaper på den måten noe nytt og friskt av allerede presentert materiale.

Bartel definerer figuren som en repetisjon av en musikalsk frase, med bestemte tillegg eller endringer. Disse fører med seg en vektlegging av figuren (Bartel 1997:350).

Distributio

En annen figur som blir beskrevet av Scheibe er figuren *distributio*:

(...) die Zergliederung (Distributio) (...) geschieht, wenn man einen Hauptsatz eines Stückes auf solche Art ausführet, dass man sich bey jedem Theile desselben nach einander besonders aufhält.

Wenn man etwa ein Thema zu einer Fuge, das etwas lang wäre, zergliedern wollte, dass man zuerst einer Satz, oder Takt, und alsdann auch das übrige gleichsam zertheilet, ausführte, und folglich alle Theile des Hauptsatzes, als besondere Sätze betrachtete, und durch eine verschiedene Ausführung von einander absonderte. (...)

Es ist aber nicht allein die Fuge, welche die Nothwendigkeit und Schönheit dieser Figur beweist; sie wird auch in andern Vokal- und Instrumentalsachen mit gutem Nutzen zu gebrauchen seyn.

Man kann einen Hauptsatz eines Concerts, oder einer Arie, auf diese Art zergliedern, und da in diesen Stücken der Hauptsatz ohnedies aus gewissen Abtheilungen besteht: so thut die Zergliederung derselben dabey vortreffliche Wirkung, vornehmlich, wenn man die Sätze durch die Veränderung der Stimme unterscheidet, also, das der Zuhörer bald diesen, bald jenen Satz besonders vernehmen kann (Scheibe [1745]1970:692-693).

(...) *distributio* (...) blir gjeldende når en behandler hovedmateriale av et stykke på en slik måte at man utporsjonerer det i alle delene av stykket.

Når man vil distribuere ut et langt fugetema i en sats, begynner man først med en takt eller en del (av temaet) og fortsetter på samme måte med resten og følgelig betrakter alle deler av hovedmateriale som et selvstendig materiale som blir skilt fra hverandre gjennom en forskjellig utførelse. (...)

Det er dog ikke bare i forbindelse med en fuge nødvendigheten og skjønnheten til denne figuren blir bevist, den gjør også god nytte i andre vokal og instrumentalstykker.

På samme måte kan man porsjonere ut et hovedmateriale av en konsert eller en arie, og siden hovedmaterialet i disse satstypene består av flere deler, gjør distribusjonen en fortreffelig virkning, særlig når man også varierer stemmen med noen forandringer, slik at tilhøreren iblant hører den ene og iblant den andre varianten av materiale.

Bartels definisjon av figuren baserer seg mest på figurens bruk i fugen. Han omtaler *distributio* som en musikalsk-retorisk prosess der individuelle motiver av en komposisjons tema blir behandlet før det følgende materialet blir presentert (Bartel 1997:239). Som beskrevet ovenfor, nevner Scheibe også ”konserten” som en satstype der figuren gjør seg gjeldende. Scheibe legger også vekt på at det er hovedtemaet i satsen som blir utporsjonert.

Figurene *distributio* og *repetitio* handler begge om repetisjon. Men disse figurene skiller seg allikevel tydelig fra hverandre. Basert på Scheibes beskrivelse, er *distributio* en figur som bidrar til å definere formen på en sats ettersom det er hovedmaterialet i satsen som blir utporsjonert. Ved hjelp av å benytte de sentrale musikalske elementene i åpningen av satsen, oppdelt eller samlet, som utgangspunkt for de øvrige delene av satsen, er *distributio* en figur som former og disponerer satsen som helhet.

Paronomasia er også en repetisjonsfigur selv om denne tilfører noe nytt til materialet. Som Scheibe beskriver figuren kan dette gjøres på mange ulike måter; ”en del, et ord, en framstillingsmåte kan repeteres med nytt forsterkende tilleggsmateriale”. I neste kapittel vil de tre figurene *distributio*, *paronomasia* og *repetitio* få en framtreddende rolle i forbindelse med studier av formen i D-mollkonsertens førstesats.

Sammenfatning av kapitlet

Anabasis er en stigende musikalsk bevegelse. Figuren fungerer ofte som en metafor for noe oppadstigende eller opphøyd. Den blir ofte benyttet for å utmale oppstandelsen fra de døde.

Catabasis er en synkende musikalsk bevegelse. Figuren fungerer ofte som en metafor for negative, lave og synkende affekter, for eksempel for å beskrive nedfarten til helvete.

Passus Duriusculus er en nedadgående eller oppadstigende kromatisk skala. Som nedadgående kromatisk skala, har denne figuren, i følge Walther, de samme affektive egenskapene som *catabasis*. Også den oppadgående kromatiske skalaen blir tillagt en patosladet betydning.

Saltus Duriusculus er forminske og forstørrede sprang. Figuren blir kun beskrevet av Bernhard (ca 1660) og står for harde, røffe og falske affekter.

Bombus er fire noter i rask gjentakelse på samme tonehøyde. Figuren er kun knyttet til instrumentalmusikk, og blir beskrevet gjennom en skjelving på hånden (for strykere). Det tyske navnet på figuren, Schwärmer, kan lede tankene mot en biesverm.

Bombilans er flere sammenhektede bombusfigurer. En *bombilans* kan også bestå av rekker av tre like noter og en enkeltstående note. I forbindelse med *Klangfusse* beskriver Mattheson betoningen av alle notene i en *bombilans* som ubetont og lett. Bombilans er sentral i alle de tre Försterkonsertene.

Circulatio er en serie noter som danner en sirkel eller bølgebevegelse.

Circulo mezzo er en dreiebevegelse av fire noter der den andre og fjerde noten er identisk. Figuren blir benyttet i Ess-durkonsertens første sats.

Gropo er en dreiebevegelse der den første og tredje noten er identisk. Denne figuren blir brukt mye i E-mollkonserten og D-mollkonserten, og forekommer også i Ess-durkonserten.

Pausefigurene kan være rene inndelingsfigurer eller de kan medvirke til affekt. Et plutselig avbrekk av en musikalsk figur gjennom for eksempel en innpust, blir kalt *abruptio*. *Aposiopsis* er navnet på en generalpause.

Syncopatio er en sammenbinding av en ubetont og en betont note som skaper kontrast til den normale taktinndelingen. Figuren kan gjøre seg godt i forbindelse med dissonansbruk, men kan også benyttes uten. I følge Mattheson er det kun den synkoperte noten som skal betones, ikke noten før.

Tirata er et raskt skalaløp som spenner seg over en kvart til en oktav eller mer. Figuren blir beskrevet av Mattheson ved hjelp av pil- og spydkast. Figuren blir ofte benyttet i italienske obokonserter, og den er også sentral i E-mollkonsertens første sats og i D-mollkonsertens tredje sats. I følge Mattheson er det en populær figur som ofte blir benyttet av komponister, men etter hans syn burde man ofte overlate bruken av figuren til utøveren.

Tirata piccola er tre raske noter, der den første er på slaget. Mattheson beskriver figuren som en utfylling av tersen, og benytter også her ordene pil- og spydkast for å beskrive figuren. C. P. E. Bach skriver at de korte notene skal utføres enda raskere enn notert.

Triolfiguren beskriver i denne sammenhengen en sekstendelstriol. Figuren er sentral i E-mollkonsertens første sats, og blir også benyttet i D-mollkonserten. Figuren blir generelt mye brukt i obokonserter, og gjerne i kombinasjon med *tirata piccola*.

Climax eller **gradatio** er en sekvens, en parallelt oppadgående eller nedadgående bevegelse, eller en gradvis forsterking i klang og tonehøyde som skaper intensivering.

Figuren er aktuell i Ess-durkonsertens første sats, der sekvenser, som gjerne er kombinert med gradvis intensivering gjennom oppadgående bevegelse, er sentrale.

Repetitio er et samlenavn for mange ulike repetisjonsfigurer. Repetisjon blir i følge Scheibe benyttet i all musikk, og er med på å gi hele musikkstykket sammenheng og kan bidra til å skape forståelse av en tekst. Musikalsk materiale som ikke er sentralt i satsen, bør ikke repeteres noe særlig.

Den retoriske sirkel går ut på at en setning eller et musikalsk materiale som åpner en tale eller et musikkstykke, blir repetert ved talen eller satsens slutt. Videre kan et eller flere ord som innleder en periode repeteres ved periodens slutt.

Paranomasia er repetisjon av et kjent materiale med et spesifikt, nytt tilleggsmateriale. Paranomasia fornyer og forsterker et materiale gjennom gjentakelse med variasjon.

Distributio dreier seg om å utporsjonere hovedmaterialet av en sats, enten i sin helhet eller oppdelt i mindre enheter. Figuren blir beskrevet av Scheibe i forbindelse med fugen og i forbindelse med en konsertsats. Figuren bidrar til å definere formen på en sats.

Figurene som er beskrevet i dette kapitlet blir benyttet i de tre neste kapitlene som analyseredskap for D-moll- E-moll- og Ess-durkonsertenes førstesatser. Det vil bli undersøkt hvilke figurer som er sentrale i satsene, og i hvilken grad de samme figurene blir gjentatt og variert utover i satsen.

Kapittel 5

Figurbruk i D-mollkonsertens første sats

Avslutningsvis i det foregående kapitlet ble figurene *repetitio*, *paronomasia* og *distributio* beskrevet med særlig vekt på Scheibes framstilling. Disse tre figurene dreier seg om ulike former for repetisjon, og repetisjon av et sentralt musikalsk materiale er en viktig formgivende faktor i musikk. Altså er figurene *repetitio*, *paronomasia* og *distributio* komposisjonsmessige teknikker som har med behandling og formgiving av det musikalske materialet å gjøre.

D-mollkonsertens første sats har en tydelig og helhetlig form og i dette kapitlet skal det undersøkes hvordan denne formen er dannet gjennom repetisjon av sentralt musikalsk materiale i satsen, enten i sin helhet eller oppdelt i mindre deler, og/eller med variasjoner av ulikt slag.

De første 32 taktene i satsen; det første tuttipartiet, inneholder det sentrale musikalske materialet som satsen som helhet bygger på. Derfor beskrives disse taktene grundig og relateres til figurene *bombus*, *catabasis*, *homoiototon*, *saltus duriusculus*, *passus duriusculus* og *repetitio* i delkapitlet ”Karakterbygging og figurbruk i det første tuttipartiet”.

I de to påfølgende delkapitlene beskrives satsens helhetlige struktur først og fremst gjennom tuttipartiene i satsen sett under ett og relatert til det første tuttipartiet, og det framheves likheter og ulikheter med disse. Det legges vekt på at noen av ulikhetene kan begrunnes idiomatisk. Formen i D-mollkonsertens første sats sammenlignes også med førstesatser i andre obokonsserter fra samme periode.

I delkapitlet ”Figurvariasjon i solopartiene” blir fellestrekk og ulikheter i de to store obosoloene i satsen behandlet. Små enkeltfigurer fra første tutti som blir porasjonert ut i satsens solopartier på ulik måte blir også behandlet her.

Stort sett er noteeksempler distribuert i teksten, men i forbindelse med satsens form anbefales leseren å konsultere satsen som helhet i appendiks. Videre oppfordres leseren til å lytte igjennom satsen noen ganger i forbindelse med lesning av dette kapitlet.

Karakterbygging og figurbruk i det første tuttipartiet

Eksempel 5.1 Takt 1-4. Fra første sats i Försters D-mollkonsert



Slik åpner D-mollkonserten, med en melodisk nedadgående d-mollakkord med fire gjentatte sekstendedeler på hver akkordtone etterfulgt av en brutt A-durakkord. Partiet er unisont i alle stemmene i orkesteret. Oboen har pause fram til takt 23. Den unisont fallende bevegelsen kombinert med molltonearten gir en alvorlig og tung karakter. Åpningspartiet blir imidlertid ledigere og mer bevegelig gjennom de fire gjentatte sekstendelene på hver akkordtone.

Relatert til figurlæren, er det figuren *catabasis* som kombineres med figuren *bombus* i dette åpningspartiet. Karakterbeskrivelsene av *catabasis* i forbindelse med lave og synkende affekter, viser at å plassere denne figuren sentralt i åpningen av en mollsats, er et grep som er i overensstemmelse med barokkens affektforståelse (se kapittel 4 om synkende affekter).

I løpet av den synkende bevegelsen i de første fire taktene, beveger vi oss harmonisk fra grunntonearten d-moll til A-dur, som har dominantfunksjonens spenning. Denne spenningen blir i varetatt av den påfølgende firedelspausen i alle stemmer. Denne pausen gir dominantakkorden tid, og skaper samtidig en forventning om det som skal komme. Fortsettelsen, som er holdt i den samme unisone teksturen, skifter retning, til en stigende bevegelse i skalaløp som veksler med brutte akkorder:

Eksempel 5.2 Takt 4-7



En slik pause som er felles i alle stemmene uten en avsluttende kadens foran, blir beskrevet gjennom figuren *homioptoton*. *Homioptoton* er en underdeling av figuren *aposiopesis* som betyr en planlagt uttrykksfull pause. Hvis man i større grad vektlegger det uventede ved denne generalpausen midt i en lang unison passasje, er figuren *abruptio* mer beskrivende (se kapittel 4 om pausefigurene).

I takt 13 endrer teksturen seg fra det unisone til en mer transparent tekstur, der fiolinobligatstemmen blir presentert. I nok et melodisk nedadgående parti blir fiolinobligatstemmen gitt en solistisk rolle akkompagnert av 1. og 2. fiolin og bratsj:

Eksempel 5.3 Takt 13-20

I D-mollkonserten er det naturlig å definere det første tuttipartiet fra takt 1-32. Dette er bl.a. fordi den første av de to store obosoloene i satsen begynner i denne takten. Videre blir dette partiet gjentatt mellom de to store obosoloene, samt ved satsens slutt, som *da capo*. Partiet har altså en ritornello-funksjon; det blir gjentatt i sin helhet tre ganger i løpet av satsen. Også den gjennomgående unisone teksturen i åpningen av konserten, som er en typisk tutтитеkstur særlig benyttet i italienske solokonsserter, og som brytes i takt 32, markerer at det første tuttipartiet varer hit.⁵⁹

Men taktene i noteeksempel 5.3 kontrasterer mot tutтитеksturen i resten av avsnittet.

Dette er et slags soloparti, ikke for oboen, men for fiolinobligatstemmen.

Fiolinobligatstemmen har flere funksjoner i satsen. Dels samsvarer den med førstefiolin, og det er naturlig at musikeren som spiller obligatstemmen leder førstefiolingruppen. Dels er fiolinobligatstemmen flere steder duettpartner med oboen i oboens solopartier, og i taktene 13-20 i første tuttiparti får den altså sin egen lille solistiske presentasjon.

I taktene 13-20 er bassen utelatt og de to øverste stemmene (fiolinobligat og førstefiolin) har en dalende d-mollskala som beveger seg diatonisk nedover takt for takt og ender opp på ciss, tersen i A-durakkorden i takt 20. Figureringen i fiolinobligatstemmen i taktene 13-17 skal vi senere se er utgangspunkt for mye av melodiutformingen av oboens solopartier. De oppadgående sekstendelsskalaene i fiolinobligatstemmen i takt 13-17, danner motbevegelse til det nedadgående, og gjør at

⁵⁹ Jevnfør første og tredje sats i Vivaldikonsert RV 462, første sats i Vivaldikonsert i F-dur RV 455 og første sats i Marcellokonsert i d-moll for eksempler på unisone tuttipartier i italienske obokonsserter.

gjentatte kvartparalleller unngås. I takt 18 endrer figureringen i fiolinobligatstemmen seg til figuren *gropo*. Dette er også en figur som vender tilbake i solopartier senere i satsen.

I 1. fiolin er den dalende d-mollskalaen (takt 13-17) rytmisk utformet som en synkope (*syncopatio*) med oktavbevegelse i hver takt. 2. fiolin og bratsj er holdt i diatonisk nedadgående terser i åttendedelsbevegelse som harmonisk skaper en rekke av sekstakkorder. Denne åttedelsbevegelsen, fire gjentatte åttedeler på hver akkordtone, peker tilbake til figureringen i satsens åpning; fire gjentatte sekstendeler på hver akkordtone, uttrykt gjennom figuren *bombus*. Her blir denne figuren altså augmentert, og danner det figurmessige utgangspunktet for mye av akkompagnementet i satsen. I takt 20 endrer teksturen seg i 1. fiolin, 2. fiolin og bratsj fra akkordrekker tilbake til det unisone. Disse stemmene føres videre mot unisone skalaløp i de påfølgende taktene, mens firedelspausen i fiolinobligatstemmen i takt 20, markerer overgangen fra det solistiske til det akkompagnerende i denne stemmen. I takt 21 vender altså de unisone skalaløpene tilbake, men kun i to takter før solooboens også får sin egen presentasjon innenfor rammene av det første tuttipartiet over et orgelpunkt i alle stemmer:

Eksempel 5.4 Takt 21-28

Oboens figurering i dette første solistiske ”utbruddet” er verdt å se nærmere på. La oss først se på sprangene. Det første spranget er et oktavsprang fra a1 til a2. Det neste er et nedadgående sprang på en liten septim. Etter dette følger et oppadgående sprang på en stor sekst. Så kommer en synkende ren kvint, deretter en oppadgående forminket kvint, en nedadgående ren kvart, en oppadstigende liten ters og tilslutt en synkende liten sekst mot takt 25, der hele rekken av sprang repeteres. Dette er en rekke med store sprang som er uvanlige i en obokonsert fra barokken. Ved gjennomgåelse av

førstesatser i obokonsserter av Telemann, Vivaldi, Bach, Handel, Marcello og Albinoni finner vi ikke noe tilsvarende. Det kan nevnes at i Vivaldis D-mollkonsert (RV 454) er bruk av kromatikk en viktig figurering i førstesatsen. Sammen med rekker av direkte gjentatte synkoper skapes en karakter i Vivaldis sats som er krass og dramatisk. Karaktermessig kan disse to d-mollkonsertene ha noe til felles, men like fullt står denne rekken av store sprang i Försters D-mollkonsert uten noen klare paralleller i de sammenlignede verkene.

Vi kan se på obostemmen i avsnittet på en annen måte også, som en polyfon kombinasjon av en kromatisk synkende bevegelse og en diatonisk stigende bevegelse som ender opp i samme tone. Den kromatisk nedadgående linjen fra a2 (med unntak av heltonen mellom g og f) leder ned til e2 og den diatoniske oppadgående linjen fra a1 leder opp til e2. Disse to kombinerte melodiene i åttedelsbevegelse samles altså i samme e2 i takt 27.

Det er flere figurer som er nærliggende å nevne i relasjon til dette avsnittet. Figuren *saltus duriusculus* beskriver nettopp sprang som forminskede kvinter, små sekster og septimer. De store sprangene er ekstreme og uvanlige i barokkmusikk, og var forbudte en tid før denne konserten ble skrevet (se kapittel 4 om figuren *saltus duriusculus*). Affekter som er knyttet til *saltus duriusculus* er hardt, røft og falskt. Den kromatisk nedadgående bevegelsen i avsnittet kan knyttes til figuren *passus duriusculus* eller, hos Walther, en form for *catabasis*, som beskriver negative og lave affekter. Figurene *passus duriusculus* (kromatikk) og *saltus duriusculus* (dissonante sprang) samsvarer med og utbroderer derfor hovedkarakteren i satsen som settes fra første takt gjennom nedadgående bevegelse, uttrykt gjennom figuren *catabasis* i åpningen. Vi ser også bruk av figuren *repetitio* i noteeksemplet ovenfor, både tuttskalaene som blir direkte repetert en gang på hver side av oboutsagnet (takt 22 og 28), og selve oboutsagnet, som også blir repetert i takt 25 og 26.

Obopassasjen er det første og det siste man hører til solostemmen i satsen i tillegg til at disse taktene også blir repetert midt i satsen, da transponert til e. Obopassasjen er altså et viktig øyeblikk i satsen som er gitt sentral plass. Det kromatisk synkende og det diatonisk stigende kombineres i en og samme stemme i takt 23-27, og det er naturlig å se dette i relasjon til de unisone partiene foran som også veksler mellom det stigende og det synkende, dog ikke samtidig. Taktene 23-27 understreker og utdyper hovedkarakteren i satsen også gjennom kromatikken og sprangene. Disse taktene kan sees på som satsens hovedidé i miniatyr. Obostemmen har her en nesten resitativisk funksjon, dette avsnittet kan utformes helt fritt rytmisk av solisten ettersom obostemmen akkompagneres av et unisont orgelpunkt. Hele tuttipartiet avsluttes med et unisont parti før oboens første ordentlige soloparti tar over i takt 32. Denne takten representerer også hele satsens avslutning ettersom det første tuttipartiet blir repetert på slutten av satsen:

Eksempel 5.5 Takt 29-34

For å sammenfatte, kan vi si at satsens karakter blir dannet i dette første tuttipartiet gjennom molltonearten d-moll, som kombineres med unison nedadgående bevegelse i åpningen. Åpningspartiet tilføres bevegelse gjennom figuren *bombus*. Generalpausen i takt 4 gir luft og tid og skaper samtidig forventning. Denne forventningen blir innfridd ved at melodis retning snus til stigende bevegelse, altså får det nedadgående sin motvekt i oppadgående skalaløp. Det oppadgående og nedadgående blir også kombinert i oboens presentasjon i takt 23. Samtidig utdyper det kromatiske og de store sprangene i dette avsnittet hovedkarakteren i satsen. Kontrastene i partiet er framtrepende; kontrastene mellom de unisone tuttipartiene og de transparente soloinnslagene og kontrastene mellom det stigende og det synkende.

I tillegg til å sette karakteren i satsen, har dette første tuttipartiet nok en funksjon. De medvirkende aktørene blir presentert. Det akkompagnerende orkester som helhet blir presentert i åpningen, fiolinobligatstemmen blir presentert i et eget solistisk avsnitt, likeså obosolisten. Denne retoriske teknikken er kjent både fra tekst, tale og teater, i innledningen presenterer man de som er med.

Idiomatisk begrunnet variasjon i det midterste tuttipartiet

De tre tuttipartiene i satsen er så godt som identiske. Det første tuttipartiet repeteres som *da capo* ved satsens slutt, og det repeteres også i sin helhet midt i satsen. Dette

midterste tuttipartiet (takt 101-132) er transponert til a-moll og har et par forskjeller fra åpningspartiet som kan begrunnes idiomatisk.

Den første endringen som er idiomatisk begrunnet, er i forbindelse med det unisone sekstendelsløpet i tutti i takt 105. Dette er parallellstedet til takt 5. Transponert til a-moll går dette løpet helt ned til store E, altså for lavt for fiolingroupen. Dette er løst slik at fiolinstemmenes figurering justeres noe, mens bratsj og bass transponeres uten endring. Figureringen som tas i bruk i fiolinstemmene i taktene 105-107 er rytmisk identisk med figureringen i fiolinobligatstemmen i takt 13-17. Fiolinene starter med en åttedelsnote en liten sekst opp i takt 105 og 107, før de føyer seg inn sammen med bratsj og bass i den unisone oppadstigende bevegelsen. I takt 109, der den opprinnelige figureringen er innenfor fiolinens omfang, følger fiolinstemmene den opprinnelig unisone figureringen allerede fra taktens begynnelse. Auditivt gir denne alterasjonen minimal endring.

Den andre endringen som kan begrunnes idiomatisk er at sololøpet som ligger i fiolinobligatstemmen i takt 13-20 i stedet er lagt i obostemmen i takt 113-120. I takt 17 går denne soloen ned til lille g, fiolinens dypeste tone og i takt 118 går soloen ned til c1, oboens dypeste tone. Første gang, i d-moll, var dette løpet altså ikke spillbart på obo, ettersom det gikk under oboens laveste tone. Men i a-moll, i takt 118, passer løpet perfekt til oboens omfang, og her legges også dette løpet som opprinnelig fungerte som fiolinobligatstemmens presentasjons-solo, til obostemmen. Bevisstheten rundt instrumentenes omfang tydeliggjøres også gjennom en liten forskjell mellom fiolinløpet og oboløpet. I takt 18 endres figureringen på grunn av fiolinens omfang. (En fortsettelse av samme figurering ville ha krevd at fiolinene gikk dypere enn lille g). Men i parallellstedet i obostemmen (takt 118) fortsetter denne figureringen en takt til slik at hele oboens omfang blir tatt i bruk før figureringen endres. Disse eksemplene viser en bevissthet i forhold til instrumentenes idiomatiske egenskaper som ikke er en selvfølge i barokkmusikk.⁶⁰

⁶⁰ Selv Johann Sebastian Bach, som skriver fantastisk godt for instrumentet obo, ignorerer ofte oboens omfangsmessige begrensninger. Som oftest skjer dette i samband med at obo og strykere spiller unisont. Et klassisk eksempel er fra arien/korsatsen som åpner andre del av Matteuspassjonen, "Ach nun ist mein Jesus hin" der ciss3 er notert i obo d'amore stemmen. Denne tonen ligger en heltone over instrumentets omfang og oboisten må "slippe" denne tonen og overlate den til strykerne og fløyta. Videre er det svært vanlig at tonen ciss, i det lave registeret, som ikke finnes på barokkobo, forekommer i obostemmer, særlig i orkestersonnenheng.

Formen i D-mollkonsertens førstesats sammenlignet med formen i førstesatser fra andre obokonserter

Formen på førstesatsen i Försters D-mollkonsert er symmetrisk. Tuttipartiet fra satsens åpning, som blir identisk repetert to ganger i satsen, skaper denne symmetrien gjennom dets plassering i begynnelsen, i midten og ved slutten. De to solopartiene, på henholdsvis 69 og 37 takter er plassert i mellom disse tuttipartiene:

Første tutti Takt 1-32 (d-moll-A-dur- d-moll)

Første solo Takt 32-100

Andre tutti Takt 101-132 (a-moll- E-dur- a-moll)

Andre solo Takt 132-183

Første tutti (repetert) Takt 1-32 (d-moll-A-dur- d-moll)

Denne typen form er ikke vanlig i obokonserter fra samme periode. Ofte består alle tuttipartier i en sats av samme typer figureringer, men disse blir gjerne satt inn i en ny sammenheng i de respektive tuttipartiene. Det som er spesielt med D-mollkonsertens første sats, er at de tre tuttipartiene er like, bortsett fra noen idiomatisk motiverte endringer, på samme måte som et tilbakevendende ritornell i en fransk *rondeau*.⁶¹ La oss sammenligne med noen førstesatser i andre obokonserter fra sammen periode. Først Vivaldis obokonserter i d-moll (RV 454), a-moll (RV 461) og F-dur (RV 455).⁶²

Førstesatsen i Vivaldis D-mollkonsert har også en klar tutti-soloform, med tilbakevendende tuttipartier i mellom solopartiene. Det første av disse er på 21 takter, mens de fire påfølgende tuttipartiene er på respektive 7 takter, 7 takter, 8 takter og 12 takter. I disse forkortede tuttipartiene er figurer fra åpningstutti anvendt, og presenteres i ulike tonearter (F-dur, a-moll, d-moll og d-moll). Ulike figurer fra første tutti blir benyttet i de respektive forkortede tuttipartiene, men de blir ikke variert i nevneverdig grad.

I Vivaldis a-mollkonsert (RV 461) er det første tuttipartiet på 12 takter, det andre tuttipartiet på 6 takter (d-moll), det tredje tuttipartiet på 4 takter (F-dur) og det fjerde og siste tuttipartiet er i sin helhet på 12 takter og identisk med det første tuttipartiet. I denne satsen ser vi altså en symmetrisk form, men kun det siste tuttipartiet framstår i sin helhet lik det første, mens de to midt inni satsen og som benytter samme figureringer, er forkortet.

⁶¹ Eksempler på franske *rondeaus* er *chaconne* fra suite nr 5 og *march* fra suite nr seks fra Pierre Danican Philidors fløyetroier.

⁶² Partiturene som er benyttet er utgitt på Ricordi (d-moll RV 454), Ricordi (a-moll RV 461) og Musica Rara (F-dur RV 455).

I førstesatsen til Vivaldis F-dur konsert (RV 455) er ikke tutti og soli tydelig atskilt. Solisten spiller med i tuttupartiene med eget musikalsk stoff. Hvis man betrakter tutti i Harnoncourts ånd, som stedene der ”alle spiller med”⁶³ kan det defineres tuttupartier også i denne satsen. Da ser vi samme tendensen som i Vivaldis d-moll og a-moll konserter; tuttupartiene inni satsen er forkortet eller endret i forhold til første tuttuparti. Toneartene i tuttupartiene er F-dur, d-moll, a-moll, a-moll og tilslutt F-dur (sterkt forenklet, ettersom det skjer noen modulasjoner her og der).

Ved sammenligning av førstesatser i obokonsertene i d-moll (RV 454), F-dur (RV 455), a-moll (RV 461) av Vivaldi, finner vi altså at disse i større eller mindre grad har en form der tuttupartiene omkranser solopartiene og at tonearter og tuttupartiets form og innhold gir satsen som helhet en form for symmetri. Men ingen av disse konsertene har en så helstøpt symmetrisk form som D-mollkonserten av Förster. Vi ser også at tuttupartier og solopartier veksler hyppigere i eksemplene fra Vivaldis obokonserter enn i Försters D-mollkonsert.

I Marcellos berømte D-mollkonsert for obo er tendensen i førstesatsen en tilbakevendende tutfigurering, uten tydelige atskilte tutti og solopartier. Solostemmen og tuttistemmene er som motparter i en vekslende dialog.

I Bachs konsert i A-dur for obo d’amore (rekonstruksjon av BWV 1055) gjentas det første tuttupartiet på 16 takter også ved satsens slutt. Ellers er det flere korte tuttiinnslag inne i satsen som bygger på åpningsfigurene fra det første tuttupartiet, og materialet i åpningstutti blir generelt behandlet og videreutviklet i hele satsen.

I Bachs dobbeltkonsert for obo og fiolin (rekonstruksjon av BWV 1060) er formen basert på at det første tuttupartiet leverer materiale til satsen. Materiale fra første tutti blir oppstykket utporsjonert og behandlet både i solostemmene og de akkompagnerende tuttistemmene i hele satsen. Det første tuttupartiet blir også repetert ved satsens slutt, men her har Bach lagt til en ekstra motstemme (som er forberedt tidligere i satsen) i oboen som tilfører noe nytt helt på tampen av satsen. Bachs oversikt over og evne til å bruke etablerte former på sin egen komplekse måte kommer til uttrykk.

Händels tre obokonserter i g-moll (HWV 287) B-dur (HWV 301) og B-dur (HWV 302a)⁶⁴ er i fire satser og førstesatsene er henholdsvis Grave, Adagio og Vivace. Man

⁶³ Harnoncourt skriver i ”The Musical Dialogue” (1989:45) at den barokke konsertformens essensielle egenskap er dialogen, konkurransen mellom ulike grupper av klang. Tuttupartiene er partier der alle spiller med, inkludert solist(er), og disse partiene samlet skaper det formmessige rammeverket for en sats i en konsert.

⁶⁴ Nummereringen av disse konsertene er forvirrende. I Bärenreiters Gesamtausgabe fra 1971, *Hallsische Händel Ausgabe* er G-moll konserten nummerert som nr 1 og B-dur konsertene som nr 2

har gjerne en forventning om at førstesatsen i en firesatsig konsert (eller sonate) skal være langsom. Händels førstesatser har et slags ouverturepreg, særlig i g-moll konserten og i B-dur konserten (HWV 302a). Försterkonsertene og de italienske konsertene er tresatsige med den langsomme satsen i midten og forholdsvis hurtige førstesatser. Derfor er det ikke nødvendigvis relevant å sammenligne Händels førstesatser med Försters. Men den generelle tendensen i satsoppbygningen i Händels obokonserter er at formen i mindre grad dreier seg om avgrensede tuttipartier og solopartier, men i større grad behandler det musikalske materiale fleksibelt, både i solostemmen og tuttistemmene. Flere av satsene har fugepreg, en satstype som ligger ganske fjernt fra den tresatsige solokonsertens formbruk.⁶⁵ Særlig i B-dur konserten (HWV 302a) er det underliggende sangbare preget tydelig, en kunne tro at det er arier og ikke satser i en instrumentalkonsert. En liten adagio er markert ved slutten av faktisk hver eneste av de fire satsene. Dialogen mellom solist og tutti er tydeligst i sistesatsen i denne konserten.

Telemanns obokonserter er også for det meste i fire satser. Et eksempel på disse er konsert for obo i c-moll (TWV 51:c1).⁶⁶ I denne konserten har de to hurtige satsene, nr 2 og 4 i konserten ingen klar oppdeling mellom soli og tutti. Satsene er også her strukturert mer som en slags dialog mellom oboisten og strykere/basso. Oboen starter begge disse satsene helt solo, altså uten en tuttiinnledning.

Etter denne gjennomgangen av førstesatsene i noen sentrale obokonserter fra samme periode som D-mollkonserten av Förster, blir det tydelig at satsformene som blir tatt i bruk, er svært ulike. Ulikhetene i de respektive satsene viser mangfoldet innenfor betegnelsen ”konsert” på denne tiden. Noen satser har en helt tydelig og klar tutti/soli inndeling, mens andre behandler solisten og strykere/basso mer som dialogpartnere. Selv om dette blir brukt både i konserter med italiensk og tysk opprinnelse om hverandre, ser vi en tendens til en større grad av tutti /soli oppdeling i de italienske konsertene enn i konsertene av Händel, Bach og Telemann. Men en ting er felles for alle satsene. Det er at det musikalske materialet fra åpningen av satsen leverer premissene for resten av satsen, og at det musikalske materialet herfra blir repetert, variert og endret utover i satsen.

Dette fører oss til en av figurene som blir nevnt innledningsvis i dette kapitlet. Figuren *distributio*, som i følge Scheibe handler om å porsjonere hovedmateriale av et stykke

(HWV 301) og 4. Fra opprinnelige samlinger som *Select Harmony* er disse konsertene kjent med en annen nummerering. Jeg holder meg her til HWV-nummer for å skille konsertene fra hverandre.

⁶⁵ Dette gjelder også en av de to konsertene i c-moll tilskrevet Händel fra de svenske samlingene (IMHS 19:29). Her er siste satsen en fuge. Denne konserten blir vanligvis ikke regnet med blant Händels obokonserter.

⁶⁶ Partitur som er benyttet er gitt ut på Otavio Edition Nr 10243.

ut i alle delene av satsen, blir benyttet i alle satsene som er beskrevet ovenfor, men på ulik måte. D-mollkonserten av Förster skiller seg ut her ved at det første tuttipartiet i sin helhet blir repetert to ganger, mens i alle de andre nevnte konsertene er hovedmaterialet stykket opp og porsjonert ut i satsen. Denne sistnevnte teknikken ligger også nærmest Scheibes beskrivelse av *distributio*, siden han vektlegger distribusjon av åpningsmaterialet oppdelt i sine enkeltelementer.

Figurvariasjon i solopartiene

Paronomasia som Scheibe beskriver den, er en figur som forsterker et materiale gjennom variasjon. Denne henger nøye samme med figuren *repetitio* og den oppstår når man repeterer en del, et ord, eller en framstillingsmåte med et nytt spesifikt og framhevende tilleggsmateriale (se kapittel 4). Et godt eksempel på akkurat dette er i forbindelse med åpningen av de to store obosoloene i satsen, henholdsvis takt 32 og takt 132, det første i d-moll og det andre i a-moll:

Eksempel 5.6 a og 5.6 b Takt 32-36 og takt 132-136

The image contains two musical staves. The first staff, labeled '32' and 'Solo.', shows a melodic line in D minor. It begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a series of eighth notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The second staff, labeled '132', shows a similar melodic line in A minor. It begins with a quarter note A3, followed by a quarter rest, then a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. This is followed by a series of eighth notes: E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

Selv om de to eksemplene ovenfor er ulike melodisk, ser vi at de er like rytmisk. I takt trettito åpner oboen med tre firedeler som etter en åttedelspause videreføres i et sekstendels løp. Akkurat dette skjer også i takt 132, men her er sprangene delvis snudd på hode. En eksakt transponering av oboåpningen i takt 32 (innenfor oboens omfang) ville blitt a1-a2-giss2, men istedenfor får vi a1-e2-giss1. Melodikken i det påfølgende sekstendedelsløpet er også variert. Selv om det kun er de to første sekstendelene som er endret oppleves retningen på sekstendelsfrasen i takt 133-134 temmelig ulik den opprinnelige i takt 33-34. Den musikalske sammenhengen frasen står i, har stor betydning for hvordan den oppleves. Når man kun ser noteeksemplene ovenfor, ser frasene egentlig ganske like ut. Men tuttipartiens avslutning like foran disse eksemplene er litt ulike, frasens akkompagnement er ulikt, og fortsettelsen i solostemmen er ulik (se appendiks for sammenligning). Dette bidrar til at frasen *høres* temmelig annerledes ut når den kommer igjen i variert utgave. (Lytt til spor 1, 00:43-00:50 og 02:56-03:04). Som Scheibe bemerker i forbindelse med beskrivelsen av *paronomasia*, dreier det seg ofte om små endringer. Det er tilfelle her. Men allikevel

framstår frasen i helt ny drakt. Et annet eksempel på *paronomasia* i satsen er behandling og variasjon i solopartiene av løpet i fiolinobligatstemmen i takt 13-20:

Eksempel 5.7 Takt 13-20



Disse taktene fra første tuttiparti (fiolinobligatstemmens solo) er gjenstand for variert repetisjon i solopartiene i satsen. Det er så mange figureringer i solopartiene som kan føres tilbake til disse få taktene i første tutti, at man kan si at disse taktene danner det musikalske grunnlaget som solopartiene bygger på. Vi skal først se hvordan dette materialet blir tatt i bruk noen takter inn i oboens første soloparti, i taktene 36-40. Mønsteret i sekvensen får her en markert endring gjennom en enkel alterasjon. Opprinnelig (for eksempel i takt 13) ble løpet ført diatonisk oppadgående mot åttedelsnoten fremst i påfølgende takt som utgjorde toppen av løpet. Nå blir de siste sekstendedelsnotene i hvert av de diatonisk oppadgående løpene i stedet ført en kvint ned slik at åttedelen danner tersen i den neste akkorden. Dette muliggjør den fine motstemmen, med noneforholdning på hver ener, som er lagt unisont i fiolinstemmene i dette partiet:

Eksempel 5.8 Takt 36-40

Også i takt 53 og 59 blir dette materialet brukt. De diatonisk oppadgående løpene i disse taktene kan tilbakeføres til fiolinobligatstemmens solo i takt 13-17. Taktene 55-58 og 61-64 består av en liten rytmisk figur (to sekstendeler etterfulgt av en åttedel) som blir gjort til gjenstand for en duettimitasjon mellom obostemme og fiolinobligatstemme. Denne lille rytmiske figuren er hentet fra fiolinenes motstemme i takt 36-40. Her ble riktignok de to sekstendelene etterfulgt av en lengre note, en firedel overbundet til en åttedelsnote.

Eksempel 5.9 Takt 53-64

Figuren *gropo* fra takt 18-19 i fiolinobligatstemmen blir også benyttet i oboens første solo. I taktene 93-97 ligger denne figuren i obostemmen mens bassens akkompagnement overtar groppofiguren i taktene 98-99. Det er også verdt å legge merke til akkompagnementet tidligere i dette partiet. I taktene 93-96 består den kromatisk stigende bassen delvis av fire gjentatte åttedeler på samme akkordtone som også kan føres tilbake til akkompagnementet i taktene 13-20.

Eksempel 5.10 Takt 93-100

Også i satsens andre obosolo (takt 132-168) blir dette melodiske materialet spunnet videre på. La oss først se på solostemmen i noteeksemplet nedenfor. I taktene 136-146 blir tråden tatt opp fra taktene 53-64, men her blir den rytmiske figuren (to sekstendeler og en åttedel) behandlet på en annen måte. Partiet veksler annenhver takt mellom løp i sekstendeler, som kan føres tilbake til fiolinobligatsoloen i takt 13-17, og den lille rytmiske figuren, opprinnelig fra fiolinenes motstemme i takt 36-40. Den lille rytmiske figuren i takt 137, 139, 141, 143 og 145 ligger ikke bare i obostemmen, men unisont med denne også i førstefiolingruppen:

Eksempel 5.11 Takt 136-146

Ovenfor ser vi flere eksempler på at sentralt melodisk materiale blir distribuert ut i satsen. Men ikke i sin opprinnelige form; tvert imot får løpet fra fiolinobligatstemmen i første tuttiparti små endringer og variasjoner når det dukker opp senere i satsen. Endringene og variasjonene blir videre grunnlag for nye figurer. I tillegg blir figureringer som bygger på løpet fra fiolinobligatstemmen i takt 13-17 gitt ulike funksjoner når de dukker opp senere i satsen, iblant solistisk, iblant akkompagnerende. Det dreier seg altså om en kombinasjon av figurene *distributio* og *paronomasia*.

Distribusjon av det kromatiske elementet

Det er også verdt å se på basstemmen i noteeksempel 5.11. Bassen beveger seg med fire gjentatte åttedeler på hver akkordtone, en akkompagnerende figurering som kan føres tilbake til takt 13-20 i satsen. Melodisk består bassen her av en kromatisk fallende og stigende linje fra tonen a ned til tonen e tilbake til tonen a. Først får vi altså en fullstendig kromatisk synkende kvart; a-giss-g-fiss-f-e, (takt 136-141) etterfulgt av en fullstendig kromatisk stigende kvart; e-f-fiss-g-giss-a (takt 141-146). Denne kromatikken kommer ikke umotivert. Den kan føres tilbake til oboens soloinnsats i første tuttiparti (taktene 23-27). I denne så vi en delvis kromatisk synkende bevegelse kombinert polyfont med en diatonisk stigende bevegelse (noteeksempel 5.4). Det kromatiske, som her blir gitt en tydelig plass i et sentralt avsnitt i satsen, dukker altså opp igjen senere, i basstemmen. På denne måten blir det kromatiske elementet fra takt

23-27 distribuert ut i satsen, og da i forbindelse med oboens solopartier. Her dukker det kromatiske opp i en annen sammenheng; ikke solistisk, men akkompagnerende. Kombinasjon av det stigende og synkende, som er et viktig element i oboens figur i takt 23-27, har vi også i bassens kromatiske linje i takt 136-146. I det første tilfellet kombineres dette samtidig, polyfont, mens i det andre tilfellet kommer den stigende bevegelsen etter den synkende.

Den kromatisk synkende og stigende basslinjen i taktene 136-146 er også forberedt av flere kortere kromatiske innslag i samme figurering i bassen tidligere i solopartiene. I takt 71-73 er det kromatiske kun et innslag (f-fiss-g) inni den oppadgående bevegelsen f-fiss-g-a. Videre er basstemmen i taktene 92-96 et rytmisk parallellsted til basstemmen i taktene 71-73. Her er kromatikken utvidet og beveger seg en stor ters; f-fiss-g-giss-a (se satsen i appendiks for noteeksempel). Begge disse stedene er kromatisk stigende og forbereder den omfattende kromatiske passasjen i bassen i taktene 136-146, som er illustrert i eksempel 5.11.

I obosoloen i takt 23-27 kulminerer fire takters åttedeler i en firedel i takt 27. I bassen i takt 71-74 kulminer fire gjentatte åttedeler i en firedel. Bassen i takt 91-95 følger samme mønster. Den kromatiske synkende og stigende åttedelsbevegelsen i takt 136-145 kulminerer i en firedel i takt 146. Alle disse partiene er altså holdt i åttedelsbevegelse som ender opp i en firedelsnote. I tillegg til at obopartiet i takt 23-27 distribueres ut i sin helhet i tuttipartiene, ser vi altså at det kromatiske elementet fra dette partiet, kombinert med den rytmiske figureringen, repeteres og varieres også i solopartiens akkompagnement. Her kombineres altså bruken av figurene *distributio* og *paronomasia* enda en gang.

Korte tuttiinnslag inni solopartiene

Tre ganger i løpet av de to store solopartiene i satsen dukker figureringen fra takt 1-4 opp igjen, altså som forkortede tuttiinnslag. I takt 50-53 kommer dette unisone tuttiinnslaget i F-dur, altså i en durtoneart, og litt endret. De diatonisk stigende sekstendelene på andre slag i takt 51 er nemlig lagt en oktav opp i forhold til den opprinnelige utformingen i takt 2. Denne alterasjonen kler godt durtonearten F-dur ettersom den opprinnelig nedadgående retningen i partiet blir mindre framtreddende. Samtidig har alterasjonen en tydelig idiomatisk begrunnelse. Hvis partiet hadde blitt transponert i sin opprinnelige form, ville det ikke vært spillbart for fiolinstemmene, ettersom det da hadde gått under fiolinens omfang.

I taktene 77-80 og 155-158 er takt 1-4 gjentatt identisk, også hva angår toneart, hvis man ser bort fra firedelspausen på andre slaget i takt 4. I takt 35 og 135 blir kun en takt av satsens åpning gjentatt, i henholdsvis d-moll og a-moll. Alle disse tilfellene av

forkortede tuttiinnslag i oboens lange solopartier har en idiomatisk funksjon, de gir oboisten en mulighet til nødvendig hvile i de krevende solistiske partiene.

Sammenfatning av kapitlet

De første 32 taktene i D-mollkonsertens første sats, utgjør ikke bare det første tuttipartiet i satsen, det presenterer også de ulike aktørene i satsen; orkesteret, fiolinobligat og obosolisten. Orkesteret blir presentert gjennom unisone passasjer, de to sistnevnte aktørene blir presentert gjennom hvert sitt soloinnslag inkorporert i tuttipartiet. Dette første tuttipartiet blir repetert identisk i midten av satsen, mellom satsens to store solopartier, og ved satsens slutt. Det finnes imidlertid noen små idiomatiske begrunnede endringer i det midterste tuttipartiet, som kan knyttes til endring av toneart og instrumentenes omfang.

At tuttipartiene i satsen er så godt som identiske, skaper en eksepsjonell form. Det skaper en symmetri som ikke finnes i noen av de andre obokonsertsatsene som det er sammenlignet med; obokonsertene av Vivaldi, Marcello, Händel, Telemann og Bach. Flere av obokonsertene som det er sammenlignet med, har imidlertid en klar oppdeling i tutti-og-solopartier, med en tydelig tuttfigurering som gjentas i hvert tuttiparti, men i ingen av de sammenlignede verkene blir tuttipartiene gjentatt identisk som i Försters D-mollkonsert. Måten tuttmateriale distribueres ut i satsen på i D-mollkonserten; identisk og i sin helhet, er også uvanlig i forhold til hvordan teknikken om gjenbruk av materiale fra første tutti beskrives gjennom figuren *distributio*. *Distributio* vektlegger gjenbruk oppdelt i de ulike elementene, slik som det gjøres blant annet i de nevnte verkene av Vivaldi.

Dette betyr at endring og utvikling av figurene skjer i satsens solopartier og ikke i satsens tuttipartier. I solopartiene blir figureringer fra første tuttiparti tatt opp igjen i ulike konstellasjoner og utviklet videre. Her blir små enkeltfigurer fra de første 32 taktene repetert og variert. Så godt som alle elementer i solopartiene kan føres tilbake til det første tuttipartiet. Satsen er således bygget over et kompakt materiale som blir variert på en fantasifull måte, og, som utover i solopartiene, utvikles til nye figurer. Eksempler på dette er figureringene i fiolinobligatstemmen fra takt 13-17 som gjentas og videreutvikles gjennom solopartiene. Akkompagnementet i form av fire gjentatte åttedeler på hver akkordtone, som utover i soloene opptar i seg og intensiverer det kromatiske elementet fra takt 23-27, er et annet eksempel. Satsens fire første takter blir også benyttet flere ganger inni de to obosoloene, enten i sin opprinnelige form, eller variert, og gir noen små pustehull for solisten.

Satsen er idiomatisk skrevet både for obosolist og strykere. Gode idiomatiske løsninger i satsen demonstrerer komponistens kjennskap til de ulike instrumentenes egenskaper.

Kapittel 6

Figurbruk i E-mollkonsertens første sats

Det er særlig to sider ved E-mollkonsertens førstesats som har vært tydelige gjennom hele studieprosessen. Det ene er den naturlige framdriften og energien i satsen. Det andre er de gode melodiene. Disse to kvalitetene ved E-mollkonsertens førstesats blir satt fokus på i denne analysen.

I delkapitlet "Figurbruk i første tuttiparti" blir de ulike figurene som har en sentral plass i satsen presentert slik de dukker opp, avsnitt for avsnitt, i det første tuttipartiet. I det påfølgende delkapitlet, "Distribusjon av første tuttiparti til øvrige tuttipartier", blir de øvrige tuttipartiernes relasjon til det første tuttipartiet behandlet. Det blir analysert hvordan figurene fra første tuttiparti behandles, utvikles eller bibeholdes i de øvrige tuttipartiene. I delkapitlet "Distribusjon av første tuttiparti i andre obokonserter", blir distribusjonsteknikken i E-mollkonserten sammenlignet med distribusjonsteknikken i noen utvalgte obokonserter av Vivaldi og Bach.

Den kompositoriske behandlingen av sentrale figurer i satsen, fører med seg en spennende metrikk, ettersom figurenes plassering på lette eller tunge taktslag skaper ulike tyngdepunkt og betoning. Derfor er betoning noe som blir lagt vekt på, og da særlig i analysen av den første obosoloen i delkapitlet "Figurbruk i første soloparti". Denne soloen blir også studert i forhold til Matthesons syn på hvordan man skaper en god melodi gjennom flyt, tydelighet, enkelhet og skjønnhet. Figurbruken i de øvrige solopartiene i satsen blir gjennomgått i delkapitlet "Øvrige solopartier".

For et best mulig utbytte av å lese dette kapitlet bør satsen lyttes igjennom et par ganger før lesning. Dermed får noteeksemplene i teksten en klanglig, dynamisk og tempomessig drakt skapt i et utøvende tolkningsarbeid. I delkapitlene som handler om solopartiene i satsen, finnes lytteeksempler av soloen med spor og tidsreferanse til vedlagte CD. Disse bør lyttes til, ikke minst siden betoningene tar utgangspunkt i tolkningen på vedlagte CD.

Betoning dannes på flere ulike nivåer. For eksempel kan man si at en komposisjon har noen naturlige innebygde betoning. Videre vil en utøver i sin tolkning kunne påvirke hvordan disse naturlige betoningene skal tre fram, gjennom å velge å betone noe mer og noe annet mindre i en tolkning. Og ikke minst, lyttere vil kunne oppleve graden av betoning ulikt. Ettersom jeg i dette kapitlet viser til lytteeksempler

kombinert med noteeksempler med innskrevet betoning, må perspektivet i forhold til disse avklares. Det foreliggende kapitlet er en studie som først og fremst har sin basis i partituret. Altså er fokuset satsen som komposisjon og ikke ulike tolkningsmessige muligheter. Studier av betoning i dette kapitlet tar utgangspunkt i takthierarkiets kontra figurenes betoningsmønster. Imidlertid vil det alltid finnes ulike syn på hva som skal betones mer og mindre i en sats. Beskrivelsen av ulike betoningsmønster i E-mollkonsertens førstesats som blir gjort her, er altså én tolkning blant flere mulige. Det er altså naturlig at leseren oppdager, og muligens foretrekker, andre måter å betone på enn det som er markert over noteeksempler senere i kapitlet. Dette er imidlertid ingen ulempe, snarere et godt argument for satsens rike og fantasieggende behandling av figurene.

Stort sett er noteeksemplene inne i teksten nok for lesning av dette kapitlet. Unntaket er delkapitlet ”Distribusjon av første tuttiparti i øvrige tuttipartier”. Her ville relevante noteeksempler tatt så stor plass, at leseren i stedet for henvises til anviste takter i satsen som helhet i appendiks. For en generell beskrivelse av figurene i satsen kan kapittel 4 benyttes som referanse underveis.

Figurbruk i første tuttiparti

Slik åpner de melodiførende stemmene i E-mollkonserten:

Eksempel 6.1 Takt 1. Fra første sats i Försters E-mollkonsert



La oss starte med første halvdel av takten. Her har vi en liten melodi der en sekstendelstriol inngår som et element. Denne *triolfiguren*⁶⁷ kommer på lett taktslag (andre slag), og opptrer som en liten utsmykning.⁶⁸ Det betyr ikke at den er ubetydelig. Den fungerer som en motor, som driver melodien framover mellom de betonte taktslagene. Hvis man tenker seg takten ovenfor uten *triolfiguren* blir det litt tomt. Tredje og fjerde taktslag i takt 1 er en gjentakelse av den melodiske figuren på første

⁶⁷ Se kapittel 4 delkapittel ”Triolfiguren” for nærmere beskrivelse av denne figuren.

⁶⁸ Ved lytting uten noter kan denne satsens taktinndeling oppfattes annerledes. Første takt kan oppfattes som to hele takter slik at man oppfatter en halv takt som en hel takt. Ved en slik oppfattelse av taktinndelingen vil *triolfiguren* være plassert på tredje slaget, altså et relativt betont slag.

halvtakt, men med en melodisk variant der det siste kvintspranget i figuren (e-h) blir gjort om til et oktavsprang (e-e⁷).⁶⁹

I andre takt skjer det noe med triolfigurens plassering: Her blir den plassert på første taktslag, slaget med mest betoning og vekt i takten. Dermed får den en ny funksjon. Fra å være en utsmykkende figur på lett taktslag, blir den omdannet til utgangspunktet, springbrettet for bevegelse i takt 2. Figurens rolle endres og den blir gitt mer kraft.

Eksempel 6.2 Takt 2



I takt 3 og 4 innføres en ny liten figur som også består av tre toner og som på samme måte som *triofiguren* er gitt mye rom i satsen som helhet. Figuren består av to trettitodeler og en punktert åttedel, en *tirata piccola*.⁷⁰ Denne figuren er skarpere enn *triofiguren*; ettersom den starter med to raske noter gir den slaget en ekstra betoning. Mens *triofiguren* har et litt slentrende og avslappet uttrykk er *tirata piccola* mer aksentuert.⁷¹ *Triolfiguren* og *tirata piccola* kan sees på som beslektede figurer med kontrasterende uttrykk. Plassering av figuren *tirata piccola* på ener- og treerslaget i takt 3 og 4 gir disse taktene ekstra spenst. Vi ser også at i disse taktene er *triofiguren* flyttet tilbake til de lette taktslagene, og at to og to triolfigurer er heftet sammen:⁷²

⁶⁹ Satsen behandles i den foreliggende analyse som en sats i 4/4-takt, selv om det indikeres *alla breve* i åpningen av satsen. Den harmoniske pulsen beveger seg stort sett på to i takten, men ut i fra den aktive melodiføringen i satsen er det naturlig at tempoet ikke er altfor høyt, (noe som også indikeres av satstittelen *allegro ma non troppo*) og dermed kan 4/4-takt være det mest naturlige. Likefullt kan bemerkes at satsen svinger ekstra godt om den utføres på to slag i takten. Quantz definisjon av *alla breve*; at satsen skal gå dobbelt så fort som den ville ha gjort i firetakt, (Quantz [1752] 1985:63) vil ikke fungere i denne satsen, ettersom melodien er så rikt utsmykket. Bruk av *alla breve* som tidsangivelse er utbredt i nordeuropeiske manuskripter (Talbot 1999:114) og behøver ikke nødvendigvis å ha en distinkt tempomessig betydning.

⁷⁰ Se kapittel 4, delkapittel "Tirata piccola" for nærmere beskrivelse av figuren.

⁷¹ Mattheson beskriver denne figurens rytme både i forbindelse med figuren *tirata* og i forbindelse med å skape en aksent gjennom en *mordent* (Mattheson [1739]1999:200-202)

⁷² Jevnfør Vivaldis kombinasjon av *triofiguren* og *tirata piccola* i blokkfløytetekonsert i c-moll RV 441 eksemplifisert i delkapitlet "Triolfiguren" i kapittel 4,

Eksempel 6.3 Takt 3-4



I løpet av de fire første taktene av satsen dannes en naturlig utvikling, eller kanskje man kan kalle det et betoningscrescendo, der *triofiguren* er plassert på de lette taktslagene i første takt, flyttes til det tyngste enerslaget i andre takt, og der *tirata piccola* dukker opp som en ytterligere forsterking på de betonte slagene i takt 3 og 4.

Ser man disse fire taktene samlet og i partitur, er det tydelig hvor viktige *triofiguren* og *tirata piccola* er i åpningen av satsen. Den melodiførende stemmen blir akkompagnert i åttedelsbevegelse av bass, bratsj og delvis 2. fiolin. Men bortsett fra åttedelsbevegelsen er det nesten utelukkende disse to figurene som danner melodiføringen. I takt 1 ser vi at figuren fra første og tredje slag i 2. fiolinstemmen og andre og fjerde slag i melodistemmen er identiske (bortsett fra den siste e2 i takten i melodistemmen). *Triofiguren* etterfulgt av en åttedel er altså plassert på alle de fire taktslagene i første takt, eller sagt på en annen måte, figuren er benyttet komplementærrytmsk i denne takten. Dette gir en slags motorfunksjon, en rytmisk framdrift. Selv om *triofiguren* kommer på alle fire slagene i første takt er den auditivt mest framtrædende i de melodiførende stemmene. I andre takt er to og to sammenheftede triofigurer plassert på første og tredje slag i 2. fiolinstemmen, en figur som kommer på lett taktslag i melodistemmen i de påfølgende taktene i en litt annen melodisk utforming:

Eksempel 6.4 Takt 1-4

1. Allegro ma poco Förster
Wenster D: 24

Oboe

Violino Primo

Violino Secundo

Viola

Basso

6 6 # 6

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

5+ #

I takt 5 og 6 dukker det opp en ny figur. Flere gjentatte sekstendeler blir heftet sammen i en lang rekke, eller sagt på en annen måte; flere *bombus* blir heftet sammen til *bombilans*.⁷³

⁷³ Se kapittel 4 for beskrivelse av figurene *bombus* og *bombilans*

Eksempel 6.5 Takt 5-6

Melodisk utgjør takt 5 et høydepunkt som er forberedt gjennom betoningsutviklingen i de foregående taktene som er beskrevet ovenfor. I forbindelse med den diatonisk nedadgående bevegelsen i takt 5 kan det påpekes at der alle de øvrige stemmene beveger seg nedover ligger bratsjstemmen på sin h og unngår stemmeskred. I overgangen mellom takt 5 og 6 beveger også alle stemmene seg nedover så nær som bassen som skaper den nødvendige motbevegelsen. I takt 6 er alle stemmene unisone, et teksturmessig trekk som, i følge Quantz, gjerne opptrer i det første tuttipartiet i solokonsserter av stort format (Quantz [1752] 1985:311).⁷⁴

Takt 7-10 er et avsnitt som i melodistemmen veksler mellom gjentatte åttedeler på samme tone i første halvdel av takten og fire diatonisk oppadgående trettitodeler i andre halvdel av takten. Det siste kalles *tirata defectiva* med figurenes terminologi.⁷⁵ Den største aktiviteten er altså lagt til siste del av takten i melodistemmen. I bassen er det motsatt. Her er den største aktiviteten lagt først i takten, åtte sekstendeler i dreiebevegelse (eller *groppo*) som etterfølges av fire åttedeler i andre halvdel av takten:

⁷⁴ Se kapittel 8, delkapittel "Hva passer best, stort eller lite orkester?"

⁷⁵ Se kapittel 4 delkaptittel "Tirata" for nærmere beskrivelse av de ulike tiratafigurene.

Eksempel 6.6 Takt 7-10

I taktene 11-14 videreføres figuren *grosso* fra bassen i taktene like før. Denne figuren er lagt til 1. fiolin i taktene 11-12 og flyttes til 2. fiolin og bass i taktene 13-14.

Dynamisk skjer det imidlertid et skifte her; takt 11-12 er markert *piano*, og bassen utelates i disse to taktene. Fra og med takt 11 utelates også oboen fra melodistemmen, for øvrig et smart idiomatisk trekk, som gir obosolisten en pause før første solo i takt 17. Dermed bryter teksturen fra takt 11 med det som har vært tidligere, og skaper klanglig og dynamisk et nytt uttrykk. I takt 13-14 er bassen tilbake igjen, og *forte* er markert:

Eksempel 6.7 Takt 11-14

Fortekarakteren i taktene 13 og 14 forbereder og føres inn i en unison avslutning av første tutti i taktene 15-16. Den unisone melodiføringen i takt 15 er identisk med melodiføringen fra satsens åpningtakt.

Eksempel 6.8 Takt 15-17

Også i nest siste takt av satsen (takt 120) er melodiføringen fra takt 1 lagt unisont i alle stemmer. Melodiføringen fra takt 1 blir altså benyttet på sentrale steder i satsen og fungerer formgivende. Det å vende tilbake til åpningsmateriale ved slutten frasen eller satsen skaper en tydelig form. Dette grepet er uttrykt gjennom figurerlærens *complexio* eller *epanalepsis*.⁷⁶

Distribusjon av første tuttiparti til øvrige tuttipartier

I D-mollkonserten ble det første tuttipartiet (på 32 takter) gjentatt så godt som uendret to ganger til i løpet av satsen. Her, i E-mollkonserten, danner også materiale fra første tuttiparti grunnlag for tuttipartiene senere i satsen. Men endringene er større. Lengden, rekkefølgen og den generelle utformingen av de ulike avsnittene fra første tuttiparti, blir variert i de øvrige tuttipartiene i satsen. Videre blir noen av avsnittene fra det første tuttipartiet utelatt i enkelte av de øvrige tuttipartiene.⁷⁷ Figurene fra første tuttiparti som benyttes i de øvrige tuttipartiene, opptrer imidlertid alltid innenfor sitt opprinnelige avsnitt, eller sagt på en annen måte; i samme musikalske sammenheng som i første tuttiparti. Tutti- og solopartier i satsen kan stilles opp slik:

Første tutti	takt 1-16	(e-moll – H-dur – e-moll)
Første solo	takt 17-26	(e-moll – G-dur)
Andre tutti	takt 27-36	(G-dur)
Andre solo	takt 37-55	(G-dur – C-dur)

⁷⁶ Se delkapittel ”Den retoriske sirkel” i kapittel 4 for nærmere beskrivelse av figurene *complexio* og *epanalepsis*.

⁷⁷ De figurmessige avsnittene i første tuttiparti er taktene 1-4, taktene 5-6, taktene 7-10, taktene 11-14 og taktene 15-16. Avsnittene samsvarer med noteeksemplene som er vist i partitur i delkapittel ”Figurbruk i første tuttiparti”.

Tredje tutti	takt 56-69	(C-dur – E-dur)
Tredje solo	takt 70-80	(a-moll – H-dur)
Fjerde tutti	takt 81-88	(e-moll – h-moll)
Fjerde solo	takt 88-110	(h-moll – e-moll)
Femte tutti	takt 110-121	(e-moll – H-dur – e-moll)

Oppstillingen ovenfor viser altså at første tuttiparti er på 16 takter, andre tuttiparti er på 9 takter, tredje tuttiparti er på 13 takter, fjerde tuttiparti er på 7 takter og femte og siste tuttiparti er på 12 takter. I tillegg varier tonaliteten i tuttipartiene.

Vi skal se noen eksempler på hvordan de forskjellige avsnittene fra første tutti blir behandlet som selvstendige avsnitt også i øvrige tuttipartier i satsen. Det andre tuttipartiet, (takt 27-36) som er transponert til G-dur, åpner melodisk tilsvarende som takt 1-2.⁷⁸ Men i de to neste taktene (29 og 30) benyttes ikke *triofiguren* og *tirata piccola* fra takt 3 og 4; her innføres i stedet en ny figurering; sekstendelsbevegelse i melodistemmen som melodisk bygger opp mot bombilansfigureringen i takt 31-32. Disse to taktene tilsvarende avsnittet fra takt 5 og 6 i åpningstutti, her med noen stemmeføringsmessige endringer. Også i åpningstutti representerte taktene med figuren *bombilans* et melodisk høydepunkt, men den melodiske oppbygningen mot avsnittet ble gjort ved hjelp av andre figureringer. Avsnittet i første tuttiparti der figuren *grosso* var sentral, først i *piano* med utelatt bass, så i *forte* med bass (taktene 11-14) benyttes ikke her, i stedet ledes avsnittet med *tirata* i melodistemmen rett inn i oboens andre soloparti. (Se taktene 27-36 i partitur i appendiks).

Det tredje tuttipartiet (takt 56-69) åpner annerledes enn de to første tuttipartiene. Her blir åpningstaktene utelatt og tuttipartiet starter rett på melodisk materiale tilsvarende takt 3-4 i åpningstutti transponert til C-dur. I 1. fiolin og obostemme er figuren snudd på hodet, slik at *tirate piccole* og *triofigurene* blir melodisk stigende, og ikke melodisk synkende som i takt 3. Dette gir ny energi til denne figuren. I 2. fiolin, derimot, er bevegelsen synkende slik som i melodistemmene i takt 3 og 4. Så følger to takter med *bombilans* tilsvarende takt 5-6 i første tuttiparti. Resten av dette tuttipartiet består av et avsnitt der figuren *grosso* er sentral (tilsvarende avsnittet fra første tutti takt 11-14). Dette er et godt eksempel på at figurene tilhører en musikalsk sammenheng som er etablert i det første tuttipartiet. Også her opptrer nemlig figuren *grosso*, først i *piano* i et parti uten bass (takt 60-61), etterfulgt av et forteparti (takt 62-63), med bass. Selv om det melodiske forløpet i taktene 60-63 tar en annen retning, er den figurmessige referansen til taktene 11-14 i åpningstutti soleklar i alle stemmene. Mot slutten av det tredje tuttipartiet kommer nok et avsnitt bygget rundt figuren *bombilans*. (Se taktene 56-69 i partitur i appendiks).

⁷⁸ En liten alterasjon av melodien er at istedenfor to rytmisk like halvtakter som vi ser i takt 1 blir *triofiguren* etterfulgt av en åttedelsnote gjentatt to ganger på slag 3 og 4 i takt 27.

Det fjerde tuttipartiet (takt 81-88) begynner nettopp med *bombilans*; sammenhekte de sekstendelsgjentakelser på samme tone tilsvarende figureringene i takt 5-6, men her er den melodiske retningen endret. Fra å være melodisk nedadgående i første tuttiparti, får *bombilans*figureringen her en stigende, delvis kromatisk utforming. Etter tre takter bygd rundt *bombilans* og en takt med gjentakelser av *triofiguren* i melodistemmen over åttedelsakkompagnement, avsluttes dette tuttipartiet med avsnittet rundt figuren *grosso*, også her først i *piano* uten bass over to takter, etterfulgt av et forkortet *forte* som ledes rett inn i fjerde obosolo som starter midt i takt 88. (Se taktene 81-88 i partitur i appendiks).

Også det femte tuttipartiet (takt 110-121) er alterert i forhold til første tutti. De to første taktene av femte tutti tilsvarer riktignok takt 1 og takt 2 i satsen, og er så godt som identiske med disse taktene, bortsett fra at oboen ikke spiller med her. Men istedenfor behandlingen av *triofiguren* som i takt 3 og 4 i åpningstutti, klemmes det inn en siste lille obosolo i taktene 112-113 som føres rett inn i et avsnitt med *bombilans*, tilsvarende som i første tutti.

Avsnittet med gjentatte åttedeler og oppadgående tirataer utelates i siste tuttiparti. Istedenfor følger avsnittet der figuren *grosso* er sentral, (også her med to takter i *piano* etterfulgt av to takter i *forte*) like etter avsnittet med *bombilans*. Dette femte tuttipartiet (og hele satsen) avsluttes identisk med første tutti, med to unisone takter med melodisk materiale fra åpningen i aller første takt. At satsen avsluttes med materiale fra åpningstakten er en form for repetisjon som er uttrykt gjennom figurene *complexio* og *epanalepsis*, og blir også kalt den retoriske sirkelen.⁷⁹ (Se taktene 110-121 i partitur i appendiks).

I gjennomgåelsen av alle tuttipartiene ovenfor, ser vi altså at de respektive avsnittene fra første tuttiparti blir benyttet også som enheter i de øvrige tuttipartiene i satsen, men ikke nødvendigvis identisk med det opprinnelige avsnittet. Avsnittene fra første tuttiparti blir flyttet rundt på, får endret rekkefølge, og blir utviklet på ulike måter. Allikevel er figurenes plassering innenfor et bestemt avsnitt beholdt. Dermed får de ulike tuttipartiene noen faste konstallasjoner som gjør at tuttimaterialet gjenkjennes og kan separeres fra solomaterialet. I solopartiene blir nemlig de små enkeltfigurene behandlet mye friere, og fullstendig frikopleet fra den opprinnelige sammenhengen de opptrer i. Dette betyr at distribusjonen av det musikalske materialet i satsen gjøres på ulike nivåer. Dels en distribusjon av faste avsnitt som vi har sett det gjort i

⁷⁹ Se delkapittel ”Den retoriske sirkel” i kapitel 4.

tuttipartiene, og dels på et detaljnivå som vi skal se i beskrivelsen av figurbruk i solopartiene i neste delkapittel.⁸⁰

At flere av tuttipartiene unnlater å starte med materiale fra åpningen av første tuttiparti, men heller starter med materiale fra midten av første tuttiparti, er ikke bare en måte å variere stoffet på, men det skaper også driv og energi i satsen. Eksempler på dette er avsnittene med *bombilans* og *tirate piccole* i taktene 56 og 81. Et annet element som også bidrar til å skape framdrift i satsen, er at tutti og solopartiene blir atskilt ved en hel avsluttende kadens bare en gang. Dette skjer kun mellom første tutti og første solo. Ellers føres tuttimelodier videre inn i solopartiene og omvendt. Auditivt er det allikevel ingen tvil om når tuttipartiene i satsen avløser solopartiene. I denne forbindelse er det interessant å se hva Mattheson skriver om den gode melodi (se kapittel 3). Et av kriteriene for å lage en god melodi er å skape flyt i satsen. Dette oppnår man, i følge Mattheson, ved å begrense kadensene i satsen. Mattheson skriver at ”jo færre formelle avslutninger en melodi har, desto bedre flyter den”.

Distribusjon av første tuttiparti i andre obokonsserter

La oss se på i hvilken grad teknikken med å anvende stoff fra første tuttiparti i de øvrige tuttipartiene, men med ombyttet rekkefølge, blir brukt i andre obokonsserter. Ikke alle obokonsserter har en form som gjør denne sammenligningen naturlig.⁸¹ Nedenfor blir tre obokonsserter av Vivaldi og en av Bach benyttet ettersom disse har en inndeling i tutti og solo tilsvarende den i E-mollkonserten av Förster.

I Vivaldis obokonsert i d-moll (RV 454) er det første tuttipartiet på 21 takter, de fire øvrige er på henholdsvis 7 takter, 7 takter, 8 takter og 12 takter. Det første tuttipartiet i denne konserten består av tre ulike avsnitt med figurer, og disse lar seg absolutt separere slik at rekkefølgen kan endres. Dette blir også gjort. Det fjerde tuttipartiet benytter kun figurer fra det andre figuravsnittet i første tuttiparti og det femte og siste tuttipartiet benytter figurer fra det andre og tredje figuravsnittet i første tuttiparti. Figurene blir ikke endret i utforming i de øvrige tuttipartiene, kun tonearten endres.⁸²

⁸⁰ Se kapittel 4, delkapitlene ”Distributio”, ”Repetitio” og ”Paronomasia” for figurmessige referanse til denne komposisjonsteknikken.

⁸¹ Se kapittel 5 delkapittel ”Formen i D-mollkonsertens førstesats sammenlignet med formen i førstesatser fra andre obokonsserter” for gjennomgåelse av formen i obokonsserter av Marcello, Telemann, og Händel i tillegg til de som er nevnt her av Vivaldi og Bach.

⁸² Jevnfør konserten i utgave av Ricordi fra 1958.

I Vivaldis obokonsert i a-moll (RV 461) første sats, er det første tuttipartiet på 12 takter benyttet identisk ved satsens slutt. De to tuttipartiene i midten på henholdsvis 6 takter (d-moll) og 4 takter (F-dur) er forkortet, men begge starter likt som åpningstutti. Det første tuttipartiet i denne satsen er tydelig delt opp i avsnitt med kontrasterende figurer på samme måte som i Försters E-mollkonsert. Dette betyr at teknikken med å bytte om på rekkefølgen kunne vært anvendt i denne konserten. Dette blir ikke gjort. Materialet fra første tutti blir heller ikke endret i de øvrige tuttipartiene utover at de presenteres i ulike tonerarter.

I Vivaldis obokonsert i F-dur består det første tuttipartiet av et figuravsnitt på 4 takter, et figuravsnitt på 14 takter der oboen har en solistisk rolle og eget musikalsk materiale sammen med fullt orkester, og et tredje figuravsnitt der oboen delvis spiller med småstryk og hele orkesteret delvis spiller uten obosolist.⁸³ De første 4 taktene av dette tuttipartiet vender tilbake i samtlige av de påfølgende fire tuttipartiene i satsen. Det påfølgende figuravsnittet der oboen spiller solistisk, endres og utvikles i alle tuttiparti i satsen. Det tredje figuravsnittet blir også benyttet i endret utgave, særlig i andre og fjerde tuttiparti. Men rekkefølgen de tre figuravsnittene fra første tuttiparti kommer i, er alltid den samme som i det første tuttipartiet i satsen.

I første sats i Bachs konsert i A-dur for obo d'amore blir første tuttiparti på 16 takter benyttet også i de øvrige tuttipartiene. I denne satsen er det alltid åpningen av det første tuttipartiet som starter de respektive tuttipartiene. Noen innslag er korte, kun på to takter, og de blir variert ved at de kommer i moll eller blir benyttet sekvenserende. Men også ved disse korte tuttiinnslag i satsen, er det åpningen av første tuttipart som blir benyttet.

Hvordan figurer fra første tuttiparti blir benyttet, varierer en god del fra konsert til konsert. Vivaldi gjør bruk av ulike teknikker i de tre eksemplene ovenfor. I Vivaldis D-mollkonsert blir figuravsnitt som introduseres sent i det første tuttipartiet, benyttet som materiale for et helt tuttiparti senere i satsen. I Vivaldis a-mollkonsert blir figuravsnitt fra første tuttiparti benyttet i sin opprinnelige rekkefølge og uten endringer av materialet også senere i satsen. Den frie og spennende bruken av materialet fra første tuttipart i obokonserten i F-dur av Vivaldi kan til en viss grads sammenlignes med E-mollkonserten. Begge konsertene benytter obosolisten som medspiller i første tuttiparti, men i E-mollkonserten har ikke obosolisten selvstendig stoff i tuttipartiene, slik tilfellet er i Vivaldis F-durkonsert. Rekkefølgen av de respektive figuravsnittene varieres i E-mollkonserten av Förster, men i Vivaldis F-durkonsert er figuravsnittenes rekkefølge alltid den samme, selv om stoffet utvikles og forandres. Den første satsen i Bachs obo d'amorekonsert er forholdsvis tradisjonell og benytter alltid åpningen av første tutti som introduksjon av de øvrige tuttipartiene i satsen.

⁸³ Jevnfør konserten i utgave av Musica Rara fra 1979

D-mollkonserten av Vivaldi er den eneste obokonserten av de få utvalgte obokonsertene det sammenlignes med, som benytter et av figuravsnittene som er plassert sent i første tuttiparti, som åpning av et senere tuttiparti i satsen. I E-mollkonserten av Förster blir denne teknikken imidlertid trukket lenger, ettersom tuttipartiene senere i satsen ofte benytter flere figuravsnitt innenfor samme tuttiparti, og med ombyttet rekkefølge.

Figurbehandling i første obosolo

Obosoloene benytter også figurer fra første tuttiparti. Men her blir figurene i større grad omdannet og endret, selv om referansen til første tuttiparti ofte er tydelig. Vi skal se litt nærmere på hvordan figurene, og da særlig *triofiguren* og *tirata piccola* er benyttet i den første obosoloen i satsen. I soloen som helhet er det slående hvor konsentrert det melodiske materialet er. *Triofiguren* er sentral i soloen. Bruken av den beslektede figuren *tirata piccola* blir benyttet på hvert slag i takt 19 i soloen. *Triofiguren* varieres på alle mulige måter. Den varieres ved å plasseres i rekker av ulik lengde, ved å knyttes sammen med åttedeler eller sekstendeler. Takt 25 og 26 som er like, varieres ved at takt 26 kommer i pianissimo. Bl.a. gjennom den rike variasjonen av *triofiguren* skapes ulike rytmiske betoningener, iblant på halvtakt, iblant på heltakt, iblant på hvert slag og noen ganger på hver åttedel. Dette kan best illustreres med markerte betoningener i et noteeksempel av soloen:

Eksempel 6.9 Takt 17-26. Første obosolo med markerte betoningener

Det finnes selvsagt ulike tolkningsmuligheter i forhold til hvor man skal plassere betoningene i soloen ovenfor. Men det er ingen tvil om at noen naturlige betoningsmønstre er komponert inn i soloen ved hjelp av måten figurene er benyttet på. Betoningene som er markert i eksempel 6.9, tar utgangspunkt i den tolkningen som

er gjort av E-mollkonserten i denne studien, og som kan høres på vedlagte innspilling; spor 4 tid 00:48-01:18.⁸⁴

I takt 17 betones tredje slag i tillegg til første slag, ikke bare pga takthierarkiet, men også fordi e2 som kommer på slag tre i takt 17 er et melodisk høydepunkt i takten. I takt 18 er det også naturlig å betone første og tredje slag. Her er første slaget det melodiske høydepunktet i takten, og øverste punkt i en nedadgående rekke av sekstendeler over to slag. På tredje slag endrer obostemmens bevegelse seg fra sekstendeler til åttedeler, samtidig kommer tredje slaget diatonisk en tone høyere enn noten før og ikke minst, den harmoniske pulsen beveger seg på halvtakt i denne takten. I takt 19 betones hvert slag. Dette er fordi figuren *tirata piccola* har en helt klar aksentfunksjon, ikke bare generelt i forhold til hvordan den blir beskrevet ved hjelp av spydkast eller aksent (se kapittel 4), men også fordi den i denne satsen er etablert som en figur som markerer betoning (jevnfør takt 3 og 4 i satsen).

I takt 20 er det særlig første slaget som blir betont. I denne takten er det fint med litt ro særlig pga aktiviteten i takten før og takten etterpå. En planlagt betoning av slag tre kunne lett gitt litt for mye tyngde til dette slaget. Tredje slaget får uansett en viss betoning siden c-en på første åttedel harmonisk sett er en kvartforholdning som oppløses til h på andre åttedel på samme slag. Spranget fra d til c på andre slaget i denne takten legger imidlertid til rette for at det tredje slaget kan utføres forholdsvis ubetont. Det er som om c-en blir kastet opp i luften og har en bevegelse oppover som fører med seg en letthet.

Takt 21 har en klar referanse tilbake til første halvdel av takt 2 i satsen. Her i takt 21 blir rytmen fra takt 2 endret litt ved overbindingen mellom siste åttedel på første slaget og andre slaget. Synkopen som oppstår, fører til at det er naturlig å betone første og andre åttedel på første og tredje slag, og ikke betone andre og fjerde slag i det hele tatt. I forbindelse med det å betone en synkope, er det interessant å relatere til noen av Matthesons eksempler i forbindelse med hans beskrivelse av Klangfüsse (se kapittel 3). Dels er det interessant å se hvordan han, i forbindelse med jambeeksemplet, velger å betone en tretakt med firedel etterfulgt av halvnote (kort-lang). Dette betoner han lett-tung. Videre er det verdt å merke seg klangfoten *amphibracus*, eller synkopen, der Mattheson kun betoner selve synkopen og ikke noten foran. Overført til takt 21 i obosoloen ovenfor vil det, ut i fra Matthesons instruksjoner, være naturlig å kun betone den andre åttedelen på første slaget.

I takt 22 betones hver åttedel i første halvdel av takten og kun slag tre i andre halvdel av takten. Hvorfor er det naturlig å betone hver åttedel i første halvdel av denne

⁸⁴ Det bør bemerkes at dette er min tolkning både som utøver og som lytter. Hver enkelt som lytter igjennom dette avsnittet kan sitte igjen med en opplevelse av alternative betoner til de jeg har markert.

takten? Jo: Vi kjenner igjen figuren (som kommer to ganger) i første halvdel av takt 22 fra første takt i konserten; triolfiguren etterfulgt av åttedel. I konsertens første takt er figuren gjennom sin plassering, (i alle fall i melodistemmen) ubetont. I konsertens andre takt blir figuren gitt betoning gjennom sin plassering fremst i takten. Men i takt 21 i obosoloen får også den andre åttedelen av figuren betoning gjennom at denne blir gjort til en synkope. Betoningsmønsteret i takt 22 bygger altså videre på betoningen fra takt 21. Dette mønsteret gjentas også i takt 23. Dette skaper en aktivitet på første halvdel av takten og en ro på andre halvdel av takten.

Takt 24 består av to rytmisk like figurer på hver halvtakt; tre sammenhekkede triolfigurer etterfulgt av en åttedel, og derfor er det naturlig å betone første og tredje slaget i denne takten.

Betoningen i takt 25 og 26 følger mønsteret fra taktene 22 og 23. Her betones også hver åttedel i første halvdel av takten og kun slag tre i andre halvdel av takten. Slik blir betoningsaktiviteten størst i første halvdel av disse taktene også. Samtidig er de sammenhekkede triolene, som er så sentrale i disse taktene, slentrende og ”late” i uttrykket, og disse taktene kan også oppfattes som nesten uten betoner i det hele tatt.

Ovenfor ser vi hvordan en melodi i et enkelt firetaktsmønster får en rytmisk rikdom ved hjelp av figurbruken. Den varierte figurbruken fører med seg varierte betoner. Soloen har også en innebygd flyt og framdrift, blant annet på grunn av alle de sammenhekkede triolfigurene.

I delkapitlet ”Figurer kontra takthierarkiet” i kapittel 3 beskrives takthierarkiet i en firetakt: Første og tredje slag er de viktigste og dermed de slagene som skal ha mest betoning. Av disse to er første slag det viktigste, tredje slag det nest viktigste. Av de ubetonte andre-og-fjerdeslagene er sistnevnte det minst betonte. I soloen ovenfor er dette betoningsmønsteret, ut i fra takthierarkiet, ikke representativt. Det brytes hele tiden. Det eneste vi kan slå fast er at første slag, i alle fall til en viss grad, blir betont i hver takt.

Men, som blir påpekt av Bruce Haynes (2001:225), takthierarkiet er kun et utgangspunkt og et rammeverk. Figurenes innbyrdes naturlige betoner går foran. Schering (1908:106) forklarer at figurene ofte forandrer de musikalske periodene. Dette ser vi i praksis i soloen ovenfor. Figurer som ble presentert i de første tre taktene av satsen, benyttes, men i nye konstellasjoner som skaper endrede musikalske fraser og gir figurene nytt liv.

Første obosolo og Matthesons punkter om den gode melodi

Vi skal også se på E-mollkonsertens første obosolo i lyset av noen av Matthesons regler om hvordan man lager en god melodi. Først og fremst er enkelhet (*Leichtigkeit*) et element som Mattheson trekker fram. Han skriver at i alle melodier må det være noe som allerede er kjent stoff.⁸⁵

De første seks tonene av åpningsfrasen i takt 17 er de samme som de seks første tonene i melodistemmene i takt 1. Men i obosoloen blir frasen videreført annerledes enn i satsens åpning. Her føres *triofiguren* direkte inn i en ny triolfigur i stedet for den rytmiske repetisjon av første halve takt som i takt 1. Allikevel er den melodiske referansen til takt 1 i konserten tydelig hørbar. Videre er figurene i soloen kjent stoff som etableres tidlig i satsen. Matthesons regel om at en god melodi må benytte noe kjent stoff, er i varetatt i obosoloen.

Videre skriver Mattheson at en melodi må ha visse avgrensninger som alle kan få tak i, og at det korte er å foretrekke, framfor det lange. I soloens fraseoppbygning er disse rådene tydelig ivaretatt. Hver frase slutter med to enkle nedadgående åttedeler, etterfulgt av en åttedelspause, som skiller dem fra hverandre. De to første frasene i soloen er på en takt hver. Neste frase er på to takter og den fjerde frasen er på tre takter. Den siste frasen i soloen går direkte inn i neste tuttupartiet og er til sammen på fem takter. Her ser vi at de korte frasene kommer først og at det bygges opp til lengre og lengre fraser innenfor denne soloen. Idiomatisk sett skaper disse avgrensede frasene en meget spillbar obosolo.

Mattheson trekker fram tydelighet (*Deutlichkeit*) som et viktig element for å skape en god melodi. I denne forbindelse minner han om takthierarkiet, når han skriver at ingen avslutning må komme på tvers av taktenes riktige inndeling. (*Soll wieder die ordentliche Theilung des Tacts kein Schluss vorkommen*). Han skriver også at ”avsnitt og setninger bør nøye tas i akt, ikke bare i vokalmusikk, men også i instrumentalmusikk” (*Sollen die Ein- und Abschnitte genau in Acht genommen werden: nicht nur in Singe – sondern auch in Instrument-Sachen*). Videre skriver han at ordaksentene må respekteres (*Soll der Wort-Accent wol in Acht genommen werden*). Overført til instrumentalmusikk, og til denne aktuelle soloen, handler dette kanskje om å respektere figurenes betoning og samtidig forholde seg til takthierarkiet. Mattheson skriver også under punktene om tydelighet i melodien at man skal legge vinn på edel enkelhet i uttrykket og unngå unødvendig pynt. I denne soloen er enkelheten først og fremst bygd på at selve figurmaterialet er kompakt, og at variasjon skapes av at de få figurene dukker opp i ulike skikkelser, snarere enn at mange nye figurer blir introdusert.

⁸⁵ Se delkapittel ”Mattheson om å bygge en melodi” i kapittel 3 for en fullstendig gjengivelse av Matthesons punkter om hva en god melodi skal inneholde.

Som et eget punkt for å oppnå skjønnhet eller ynde (*Lieblichkeit*) i melodien, nevner Mattheson at stegvis bevegelse og små intervaller er å foretrekke framfor store sprang. I E-mollkonsertens første obosolo er det ikke mange store sprang. De sprangene som forekommer rammes inn av diatonisk bevegelse. Et eksempel på dette er i takt 20. Her har vi et diatonisk nedadgående sekstendelsløp som ender på en åttedel og som springer opp en liten septim til c2. Sistnevnte tone blir repetert og fungerer som forholdning til neste tone h1. Altså blir dette spranget forberedt av diatonisk bevegelse og ledes videre med repetisjon av samme tone før diatonisk bevegelse.

I et annet punkt under ”*Lieblichkeit*” i melodien, skriver Mattheson at man må ta i vare forholdet mellom alle deler og ledd i melodien (*Den Verhalt aller Theile, Glieder und Gliedmassen wol beobachten*). Frasen i soloens første takt (takt17) beveger seg melodisk oppover i en brutt e-mollakkord, utsmykket med triolfiguren. Frasen i neste takt (takt 18) beveger seg nedover i et sekstendelsløp. På samme måte er takt 19 stigende, og etterfølges av dalende sekstendeler i takt 20. Ved at en stigende melodisk frase etterfølges av en synkende melodisk frase, skapes en balanse i melodiføringen.

I forbindelse med å oppnå skjønnhet i melodien, har også Mattheson med et punkt om å lage gode repetisjoner (dog ikke for ofte) og et eget punkt om variere figurene.⁸⁶ Det finnes mange eksempler på variasjon av figurer i denne soloen, kanskje først og fremst ved at *triofiguren* opptrer i ulike rytmiske og melodiske konstellasjoner. Men i tillegg til det, åpner soloen med tre takter etter hverandre med ulik figurering: I takt 17 anvendes *triofiguren* i en stigende bevegelse, i takt 18 et nedadgående sekstendelsløp og i soloens tredje takt (takt 19), er figuren *tirata piccola* benyttet.

Som vi ser ovenfor, bygger soloen på figurer som er gjenkjennelige fordi de allerede har vært brukt tidligere; i konsertens første tuttiparti. Sentrale melodiske figurer som blir brukt i soloen, er *triofiguren*, diatoniske sekstendeler og *tirata piccola*.

Triolfiguren opptrer enten i kombinasjon med en etterfulgt åttedel (som i takt 1 i satsen) eller som flere sammenhektede sekstendelstrioler i rekke.

I soloen brukes ulike måter å repetere stoff på. I takt 21-23 blir *triofiguren* etterfulgt av åttedel behandlet og intensivert ved at gjentakelsene blir hyppigere. Takt 26 er en identisk gjentakelse av takt 25, men i *piano*. Dette pianoinnslaget i soloens siste takt fremhever dynamisk kontrasten mellom solopartiet og det etterfølgende tuttipartiet. På ulike måter ser vi at repetisjon av materiale kombineres med variasjon og balanse. Vi ser altså at de virkemidlene og grepene som er brukt for å skape en melodios solo samsvarer med Matthesons råd.

⁸⁶ Den tyske ordlyden er ”Gute Wiederholungen, doch nicht zu oft, anbringen” og ”Mässige Läufer oder bunte Figuren brauchen.”

Øvrige solopartier

I den andre soloen (takt 37-55) finner vi mange av de samme virkemidlene som i den første soloen. (Lytt til vedlagte CD spor 4, 01:47 – 02:45).

Eksempel 6.10 Takt 37-56. Andre obosolo med markerte betoning.

Her har vi å gjøre med variasjoner rundt de samme figurene som i første solo; *triofiguren*, *tirata piccola* og diatoniske sekstendelsløp. Den punkterte åttedelen etter *tirata piccola* i takt 39 og 40 blir forlenget ytterligere ved hjelp av en overbinding. Sekstendelspassasjer får større plass i denne soloen, også i form av brutte akkorder. Også i denne soloen blir frasenes lengde variert, og slutter alltid med to enkle nedadgående åttedeler, riktignok utsmykket med en liten sekstendelsinnfylling ved slutten av første frase. Også her blir innslag av store sprang (for eksempel takt 37 og 39) rammet inn av diatonisk bevegelse.

Selv om det er mye likt i materiale og figurasjon i disse to solopartiene, framstår denne andre soloen med en helt annen karakter. Her er tonearten G-dur et viktig utgangspunkt for den lyse og åpne karakteren. Oboen starter høyere på instrumentet enn i den første soloen, på d2, som i tillegg til å være kvinten i G-dur, også er en tone

med en åpen klang på oboen. Her ser vi at idiomatikk på instrumentet går sammen med karakteren i satsen.

De mange innslagene av firedelsnoter og forlengede firedelsnoter i denne soloen gir mindre framdrift enn det som var karakteristisk for den første soloen. Det er interessant å legge merke til hvordan en punktert firedel etterfulgt av *triofiguren*, eller en firedel overbundet til to sammenhekkede *triofigurer*, blir viktige elementer i denne soloen (takt 44-45, 46-47, 48-49, 51-52 og 54-55). Her opptrer *triofiguren* i en ny konstellasjon. Dette melodiske elementet opptrer alltid to ganger etter hverandre, og det blir naturlig å betone den første gangen mer enn den andre. Ettersom dette elementet alltid innføres på tredje slag i takten, brytes takthierarkiets betoningsmønster. Det blir naturlig å betone tredje slag mer enn første slag i påfølgende takt. Dette er markert i eksempel 6.10.

Den tredje soloen går i a-moll. I dette solopartiet er *triofiguren* nesten fraværende. Den dukker kun opp i takt 79 som en liten påminnelse om figureringen i soloen før, (og her riktig plassert i forhold til takthierarkiet i motsetning til i forrige soloparti).⁸⁷ Denne soloen begynner ikke på tungt taktslag, som de andre solopartiene, og dermed får første frasen en naturlig utvikling mot det melodiske høydepunktet f2 midt i takt 71. *Bombilans* er en figurering som får en framtrekkende rolle i dette solopartiet (Lytt til vedlagte CD spor 4, 03:28 – 04:03).

Eksempel 6.11 Takt 70-80. Tredje obosolo med markerte betoner

En annen figur som blir mye brukt i dette partiet, er en firedel etterfulgt av fire sekstendeler, med overbinding mellom firedelsnoten og den første av de fire sekstendelene. En forlenget firedel, som skapes av overbindingen til sekstendelen, har vi også sett i det foregående solopartiet. Der var firedelen overbundet til *triofiguren*. Gjentatte vekslingen mellom firedel og sekstendeler i rekke er i utgangspunktet

⁸⁷ I nest siste takt av det tredje tuttipartiet blir også dette elementet tatt opp i seg, i, takt 68, også her er det riktig plassert i forhold til takthierarkiet.

stillestående, men melodisk har vi en oppadgående bevegelse i dette partiet som tilfører retning: I takt 75-76 ligger firedelen i ro på e mens sekstendelsfiguren beveges diatonisk oppover. I de påfølgende taktene 77-79 beveger firedelsnotene seg kromatisk oppover fra c til e. Også i forbindelse med *bombilans* er melodien kromatisk stigende i firedelspuls over en melodisk motbevegelse i bassen. I denne forbindelse er et av Matthesons råd etterfulgt: Om å skape flyt i melodien skriver han at ”bevegelse og flyt skaper man ikke gjennom kraftige støt, men gjennom kromatiske små skritt.” (Se delkapittel ”Mattheson om å bygge en melodi” i kapittel 3).⁸⁸

Den fjerde soloen (takt 88-113, se eksempel 6.12) er den lengste.⁸⁹ To figurer fra første tutti utgjør hovedmaterialet i denne soloen. Den første er dreiebevegelsen (figuren *grosso*) i sekstendeler over åttedelsakkompagnement fra takt 11-14. Den andre figuren som blir behandlet i dette avsnittet, er *tirata piccola*. Denne figuren kan føres tilbake til takt tre, der den hadde funksjon som en spesiell betoning i form av å være krassere enn den beslektede *triofiguren* i samme takt. Videre så vi denne figuren i første soloen der den ble gjentatt fire ganger i en og samme takt (takt 19). Her intensiveres den ytterligere. I taktene 104-108 er denne rytmisk ladede figuren lagt til hvert slag i fire takter etter hverandre.

Figuren *tirata piccola* indikerer en krass betoning på hvert slag, siden de raske trettitodelene kommer før den lange punkterte åttedelsnoten i hver figur. Å få fram denne betoningen for utøveren, krever at tyngdepunktet i figuren kommer på slaget, og dermed på den første trettitodelen, og ikke på den etterfulgte punkterte åttedelen i hver figur. Ved mange gjentakelser av en slik figur krever det mye konsentrasjon og standhaftighet for at ikke trettitodelene etter hvert kommer før slaget, og den lange etterfølgende noten på slaget. Hvis dette skjer, vil figuren miste mye av sin kraft.

⁸⁸ Den tyske ordlyden er ”Die Gänge und Wege nehme man ja nicht durch viel harte Anstösse, durch chromatische Schrittlein.” Altså mangler preposisjonen i setningen. Det kan derfor like gjerne være at Mattheson mener at man *ikke* skaper flyt verken gjennom harde støt eller gjennom kromatiske små skritt. I hvilken grad kromatikk skaper flyt vil komme an på sammenhengen den er brukt i. Det vil fortone seg ulikt i hurtige og langsomme satser og den harmoniske sammenhengen vil også være avgjørende. Jeg tolker imidlertid inn et men her, ikke minst fordi Försterkonsertene flere steder viser så tydelig hvordan kromatisk bevegelse skaper flyt i satsen.

⁸⁹ Om denne soloen ender i takt 110 eller i takt 113 er en tolkningssak. Siste tuttiparti begynner nemlig i takt 110, identisk med åpningen av konserten, rent bortsett fra at oboen ikke er med her. Soloinnslaget i takt 112 og 113 tilhører enten det siste tuttipartiet, eller solopartiet før. I alle tilfeller kan det slås fast at det skjer en overlapping mellom siste soloparti og siste tuttiparti i satsen.

Eksempel 6.12 Takt 88-110. Fjerde obosolo

88
Solo 3 3

91 3 3

94 3 3

97 3 3

100 3 3

104 3 3

107 3 3

110 tutti

Fraselengden i denne soloen er svært variert og hver frase, bortsett fra den siste (i takt 110) ender med to enkle nedadgående åttedeler, noe som helt gjennomgående også er tilfelle i den første obosoloen, og stort sett også i de øvrige solopartiene i satsen. Siste halvdel av takt 98 og takt 99 i denne fjerde og siste obosoloen er en klar påminnelse om den første obosoloens åpning. Her flyttes også akkompagnementet fra småstryk til basso continuo som består av en basslinje som er identisk med åpningstakten(e). Slik refereres det til tidlige viktige musikalske øyeblikk når satsen går mot sin slutt (lytt til vedlagte CD spor 4, 04:25-05:42).

Sammenfatning av kapitlet

Det første tuttipartiet i E-mollkonsertens førstesats presenterer flere figurer som blir porsjonert ut i satsen. De sentrale figurene er *triolfiguren* (takt 1-4 og 15), *tirata piccola* (takt 3-4), *bombilans* (takt 5-6) *tirata defectiva* (takt 7-9) og *grosso* (takt 7-14). I de øvrige tuttipartiene beholder de respektive figurene alltid plassen sin innenfor tilsvarende avsnitt som i første tuttiparti (avsnitt i betydningen musikalsk sammenheng). Hvert avsnitt blir ikke omformet mer enn at referansen til det første tuttipartiet er klar, men avsnittenes rekkefølge innenfor tuttipartiene varieres. Å variere rekkefølgen av figuravsnittene i de øvrige tuttipartiene, er en teknikk som kun i liten utstrekning blir brukt i Vivaldis D-mollkonsert. I de andre obokonsertene av Vivaldi og Bach som det sammenlignes med, blir ikke dette gjort i det hele tatt.

I solopartiene blir enkeltfigurene fra første tuttiparti omformet i mye større grad. I første soloparti (takt 17-26) er *triolfiguren* den mest framtreddende og denne blir fantasifullt behandlet. Behandlingen av *triolfiguren* i denne soloen skaper stadig nye betoningmønstre. I andre soloparti (takt 37-56) er også *triolfiguren* sentral. Her blir den heftet på en firedelsnote, en ny konstellasjon i satsen. I denne soloen er det også større innslag av sekstendeler, både diatonisk og i form av brutte akkorder.

I tredje soloparti (takt 70-80) er figuren *bombilans* sentral. I fjerde og siste soloparti (takt 88-113) er figuren *grosso* og figuren *tirata piccola* gitt mye plass. Innslag av *tirata piccola* så vi også i de to første obosoloene i satsen, men i dette siste solopartiet opptrer denne figuren selvstendig, i et avsnitt på fire takter.

Studier av første soloparti i forhold til Matthesons regler om hva som skaper en god melodi, viser at den melodiske oppbygningen i soloen stemmer godt overens med Matthesons råd. I forbindelse med å skape tydelighet i satsen, har Mattheson et overordnet råd: ”Ikke sikt mot ordene, men mot ordenes innhold: Ikke sikt mot varierte noter, men mot et talende klangspråk”.⁹⁰ Overblikket må tas fram og helheten må også konsulteres, slik at en ikke fortaper seg i de detaljerte byggesteinene.

Denne vekselvirkningen mellom detaljer og helhet er ivarettatt i denne satsen. Den økonomiske materialbruken fører til enkelhet og tydelighet. Fantasifull variasjon og utvikling av det gitte materiale skaper innovative, men naturlige melodier. Dette gjør at kjent stoff oppleves nytt og friskt. Slik blir det melodisk innholdet fornyet utover i satsen.

⁹⁰ Den tyske ordlyden er ”Die Absicht nicht auf Wörter, sondern auf deren Sinn und Verstand richten: nicht auf bunte Noten, sondern auf redende Klänge sehen.”

Som nevnt innledningsvis er det ikke bare de gode melodiene som kjennetegner denne satsen, men også framdrift og energi. Framdriften i satsen blir bl.a. skapt gjennom at melodiene videreføres i satsen uavhengig av skifte mellom solo og tuttipartier.

Første satsen i Försters E-mollkonsert er idiomatisk sett meget godt skrevet for obo. Frasene i solopartiene er ikke altfor lange. Oboen har ikke bare en rolle som solist i denne satsen, men er også et viktig dynamisk og klanglig element i tuttipartiene. Dette er imidlertid tilpasset oboistens behov for pauser før solopartiene.

Kapittel 7

Figurbruk i Ess-durkonsertens første sats

I de to forrige kapitlene har vi sett at i D-mollkonserten og E-mollkonserten er førstesatsene bygget over musikalsk materiale fra første tuttiparti. I D-mollkonserten blir det omfattende tuttipartiet i åpningen av satsen gjentatt i sin helhet i midten og ved slutten av satsen og danner en slags symmetrisk form. I E-mollkonserten er alle tuttipartiene bygget over de samme figurene, men hvert av tuttipartiene har en egen utforming av materialet og varierer i lengde. Også solopartiene i både D-mollkonserten og E-mollkonserten henter figurer fra det innledende tuttipartiet i satsen, men i solopartiene blir figurene mer omdannet enn i tuttipartiene. I dette kapitlet skal vi se hvordan Ess-durkonsertens første sats er bygget opp med hensyn til figurer og deres behandling og omforming i satsen.

Som i de tidligere analysekapitlene fungerer noteeksemplene også her som viktige illustrasjoner underveis i kapitlet. I forbindelse med delkapitlet ”Distribusjon av første tuttiparti til øvrige tuttipartier” og ved noen andre tilfeller, henvises imidlertid leseren til partitur av satsen i appendiks. Det anbefales å lytte igjennom konserten i de to versjonene som er vedlagt på CD før videre lesning av kapitlet. Spor 7-9 er en versjon med enkelbesatt strykegruppe og to tuttioboister i tillegg til obosolist. Spor 10-12 er en versjon med større strykegruppe, orgel istedenfor cembalo og kontrabass i tillegg til cello i continuogruppen. Tuttioboistene er utelatt i denne versjonen, slik at tuttipartiens øvre stemmer spilles kun av strykere.

Lydeksempler blir benyttet som referanse underveis i kapitlet, og iblant blir oppføringspraktiske valg som er gjort i utførelsen, kommentert. Kilden er nemlig så godt som fri for artikulasjonsbuer og andre foredragstegn. Videre blir utøveren flere steder tvunget til å ta valg, fordi kilden ikke gir en entydig framstilling. Derfor kan de oppføringspraktiske kommentarene som blir gjort underveis, bidra til forståelse av innholdet i satsen. Disse kommentarene er altså nødvendige, selv om det er satsens innhold som står i fokus og som skal analyseres i dette kapitlet.

Figurbruk og karakterbygging i første tuttiparti

Åpningen av Ess-durkonserten kombinerer figuren *bombilans* med figuren *anabasis*. Eller sagt på en annen måte; fire gjentatte sekstendeler på hver akkordtone blir kombinert med oppadgående bevegelse:

Eksempel 7.1 Takt 1. Fra første sats i Försters Ess-durkonsert

1. Allegro



Den stigende figureringen, kombinert med tonearten Ess-dur, skaper en positiv og lys karakter. Figuren *bombilans* bidrar til karakteren med aktivitet og bevegelse. På mange måter er det vi ser her, motsatte virkemidler i forhold til D-mollkonsertens åpning der gjentatte sekstendedeler ble kombinert med nedadgående bevegelse. Her vitner valg av figurene *catabasis* i D-mollkonsertens åpningsparti og *anabasis* i Ess-durkonsertens åpningsparti om en tydelig affektiv forståelse av toneartenes og figurenes betydning: Durtonearten blir kombinert med figuren *anabasis* og molltonearten blir kombinert med *catabasis*.⁹¹

Den stigende figureringen i melodistemmene i takt 1 blir gjentatt i takt 3 i B-dur, med den ene melodiske endringen at sjuendetrinnet, som var høyt på siste slaget i takt 1, er lavt på siste slaget i takt tre. Altså har siste slaget i takt 1 en dominantspenning mot første akkord i takt 2 (Ess-dur) noe som f-mollakkorden på siste slaget i takt 3 ikke har (mot B-dur i takt 4). Figuren *bombilans* benyttes i takt 1 og 3 (og alle øvrige steder i satsen der figuren opptrer) i alle stemmer bortsett fra bassen. De fallende åttedelstrekklange i takt 2 og 4 skaper melodisk balanse i forhold til den oppadgående bevegelsen i takt 1 og 3. Mens takt 2 og 4 kun består av en akkord hver (Ess-dur og B-dur), beveger takt 1 og 3 seg harmonisk på hvert slag i takten. Den raske harmoniske pulsen i disse taktene understreker den aktive oppadgående bevegelsen:

⁹¹ Se kapittel 4, delkapitlene "Anabasis" og "Synkende affekter uttrykt gjennom Catabasis og passus duriusculus" for beskrivelse av disse figurene.

Eksempel 7.2 Takt 1-4

Förster / Mendel
Kraus 228

1. Allegro

Oboe

Violino Primo

Violino Secondo

Alto Viola

Basso

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Figureringen i de neste fire taktene følger opp karakteren i satsen. Takt 5 og 6 har en synkopert rytme på første slag i de øverste stemmene som skaper rytmisk snert.⁹² Oktavsprang med etterfølgende sekstendelsbevegelse i bassen i takt 5 og 6 samt repeterte oktavsprang i åttedelsbevegelse i første halvdel av taktene 7 og 8 bidrar også til en livlig karakter. Det siste slaget i takt 7 og de tre første slagene i takt 8 er et lite ekko av det foregående som skapes ved at fiolinstemmene er lagt ned en oktav. Dette bidrar til satsens lette karakter:

⁹² Jevnfør delkapitlet "Syncopatio" i kapittel 4.

Eksempel 7.3 Takt 5-8

Et sideblikk til Bartels behandling av ulike affekter viser at synkoper gjerne kan knyttes til andre affekter enn det som blir gjort her i Ess-durkonserten. Bartel skriver at glade affekter ("joyful affections") krever konsonerende og perfekte intervaller og finnes i durtonearter. Rytmen bør være kvikkere og det bør være få dissonanser og synkoper. I forbindelse med triste affekter ("sorrowful affections") skriver Bartel at disse kan oppnås ved ubehagelige og skurrende ("harsh and grating") intervaller og harmonier, samt gjennom synkopert rytme (Bartel 1997:48-49). I denne sammenhengen forbindes altså synkoperte rytmer først og fremst med triste affekter. Det er imidlertid tydelig at Bartel her knytter sammen synkopert rytme med dissonanser. Scheibes og Walthers beskrivelse av figuren *syncopatio* viser til flere ulike sammenhenger en synkope kan benyttes i, deriblant en sammenheng som er fri for dissonanser. Det er en slik sammenheng synkopen i takt 5 og 6 står i og dermed faller den naturlig inn og bidrar til den glade karakteren i satsen.⁹³

I taktene 9 og 10 videreføres den lille melodien over fire slag som starter på fjerde slaget i takt 6 og som repeteres som ekko i takt 8 med opptakt. (Se eks 7.3 og 7.4). Fra og med opptakt til takt 9 fornyes og forlenges denne melodien. Dette er et kjent retorisk grep; en figur, en hendelse eller en talemåte kommer tre ganger etter hverandre og tredje gangen blir den videreført og får mest vekt. Dette grepet blir også benyttet i åpningen av E-mollkonsertens andre sats.⁹⁴

⁹³ Se kapittel 3 delkapittel "Syncopatio" om Scheibes og Walthers beskrivelser av figuren.

⁹⁴ Se kapittel 8, delkapittel "Largo i E-mollkonserten".

Eksempel 7.4 Takt 8-10

Den homofone teksturen på de to første slagene av takt 9 gjør at disse to firedelene, selv om de er plassert først i takten, gir en slags opptaktsfølelse til melodiens høydepunkt midt i samme takt. Takt 9-10 fordrer en tydelig artikulering for at partiet skal bli interessant. På vedlagte CD er de to første firedelene i takt 9 utført atskilt med luft i mellom, men ikke uten en viss tyngde. Videre er de tre første åttedelene i hver gruppe på fire åttedeler bundet sammen, mens den siste åttedelen i hver gruppe står alene (lytt til spor 7 tid 00:18-00:26).

I takt 11 vender figureringen fra takt 1 tilbake; *bombilans* i alle stemmer bortsett fra bassen som beveger seg i åttedeler. (Se eks 7.5). Sprangene i åttedelsnoter i de melodiførende stemmene i første halvdel av takt 12 og første halvdel av takt 13 (her kun i 1. fiolin)⁹⁵ kan kanskje føres tilbake til figureringen i bassen i takt 7-8, selv om sprangene går motsatt vei og ikke er identiske. I taktene 12 og 13 er det, på samme måte som i takt 9, naturlig å betone tredje slaget mest. Det melodiske høydepunktet er på tredjeslaget i disse taktene, samtidig som den lille åttedelspausen etter treerslaget i melodistemmen og 2. fiolin, inviterer til å holde denne noten litt lengre. Også i disse taktene blir firedelene i første halvdel av takten utført forholdsvis kort på vedlagte innspilling, med luft i mellom tonene, i henhold til praksis og karakteren i satsen.⁹⁶

⁹⁵ Her er oboens omfang tatt til følge; oboens nederste tone er c og den kan dermed ikke spille lav b unisont med 1. fiolin. Derfor er kun f og g notert i firedelene i obostemmen. Det kan også bemerkes at denne måten å notere dette på underbygger utførelsen av firedelene med luft i mellom notene.

⁹⁶ At firedelene blir utført kortere enn notert har forankring i en praksis som ble beskrevet langt ut i andre halvdel av 1700-tallet. Daniel Gottlob Türk skriver i sin klaverskole fra 1789 at man generelt skal løfte fingeren fra tangenten litt tidligere enn det som er notert. Han referer til C. P. E. Bachs formulering om at alle toner som ikke er markert med buer eller prikker skal ha halvdel av sin

Bombilansfigureringen fra satsens åpning vender tilbake også ved avslutningen av første tuttiparti (lytt til spor 7 tid 00:25-00:41):

Eksempel 7.5 Takt 11-16

The image displays two systems of a musical score for Example 7.5, Tacts 11-16. The score is written for five instruments: Oboe, VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The first system covers measures 11 to 16, and the second system covers measures 14 to 16. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. In the second system, a 'Solo' marking is placed above the VI 1 staff in measure 15.

Figurene *bombilans* og *anabasis* i åpningen av satsen er de mest framtrepende enkeltfigurene i dette innledende tuttipartiet i Ess-durkonsertens første sats. Videre er figuren *syncopatio* (takt 5 og 6), samt forholdsvis utstrakt bruk av firedeler verdt å merke seg. Det siste er en uventet langsom noteverdi i en sats som åpner med sekstendeler i melodistemmene. Men her gir firedelene, vel og merke når de utføres kort og med luft i mellom hver firedel, en letthet som fører seg fint inn i satsens karakter.

noterte noteverdi. Türk skriver videre at hvis det innimellom er noen noter som skal holdes hele sin noterte lengde vil dette være notert med tenuto (Türk 1789:345).

Distribusjon av første tuttiparti til øvrige tuttipartier

Satsen som er i *da capo*-form kan deles inn i tutti og soli på denne måten:

Første tutti	takt 1-16	(Ess-dur)
Første solo	takt 16-33	(Ess-dur, B-dur, Ess-dur)
Andre tutti	takt 33-39	(Ess-dur, forkortet)
Andre solo	takt 39-56	(Ess-dur, F-dur, Ess-dur, B-dur)
Tredje tutti	takt 56-65	(B-dur, g-moll)
Tredje solo	takt 65-73	(g-moll)
<hr/>		
Første tutti		(repetert)
Første solo		(repetert)
Andre tutti		(repetert)

Som vi ser av den skjematiske oppstillingen ovenfor, består satsen av fem tuttipartier, der de to siste er en del av *da capo*, og altså en repetisjon av første og andre tuttiparti.⁹⁷ Tuttipartiernes lengde varierer; det første tuttipartiet er på 16 takter, det andre er på 6 takter, det tredje er på 9 takter, det fjerde (eller første repeterte tuttipartiet) er på 16 takter og det femte (eller andre repeterte) er på 6 takter. Stort sett er tuttipartiene holdt i satsens toneart Ess-dur, bortsett fra det tredje tuttipartiet som er på dominantplan.

De to første taktene av det andre tuttipartiet er identiske med takt 1 og 2 i satsen, men fortsettelsen er variert. I de to neste taktene, takt 35-36 blir figurer fra takt 5 og 6 benyttet. Rekken av synkopert rytme i 2. fiolin i takt 35 og 36 kan føres tilbake til disse taktene. I melodistemmene benyttes også figurer fra takt 5 og 6, (synkopen og to sekstendeler etterfulgt av to åttedeler) men rekkefølgen er byttet om på og melodiføringen er annerledes. Dette gjør at frasen framstår på en ny måte. Satsens sluttfermate er plassert ved dette tuttipartiets slutt. (Se taktene 33-39 i partitur i appendiks).

I det tredje tuttipartiet er også de to første taktene identisk med takt 1 og 2 i satsen bortsett fra at dette tuttipartiet er lagt til dominanttonearten B-dur. Resten av dette

⁹⁷ Denne formen er ikke tatt til følge hundre prosent i de innspilte framføringene av Ess-dur konserten. En repetisjon av første tuttiparti på slutten av satsen er fint, men det virker litt merkelig at det første solopartiet også skal repeteres og at satsen avsluttes med det andre tuttipartiet i satsen som er en forkortet versjon av første tutti. Derfor ble den kunstneriske friheten benyttet og satsens sluttfermate ble flyttet til slutten av første tuttiparti. (Se delkapitlet "Holdning til kildematerialet" i kapittel 8 for ytterligere argumentasjon om avgjørelsen). Her, i analysekapitlet, er utgangspunktet selvsagt satsen slik den framstår i kilden.

tutti-partiet har ikke en utpreget figurering som kan relateres til det første tutti-partiet. Det moduleres til g-moll via D-dur. Bass, bratsj og 2. fiolin beveger seg for det meste i åttedeler, mens melodistemmen er holdt i sekstendelsfigureringer som dels blir brutt tilpasset akkorden i modulasjonen. (Se taktene 56-65 i partitur i appendiks). Etter det tredje tutti-partiet og den påfølgende soloen i g-moll, blir satsen repetert fram til sluttfermaten.

Figurene *bombilans* og *anabasis* fra de fire åpningstaktene får en viktig plass i alle satsens tutti-partier. Disse raske gjentatte sekstendelene kombinert med stigende bevegelse og durtoneart er viktige komponenter i satsens karakterbygging. Noen flere figureringer, som for eksempel synkopen fra takt 5 og 6, blir også benyttet i annen sammenheng, senere i satsen. Ellers er distribusjon av materiale fra første tutti-parti til de øvrige tutti-partiene ikke så tydelig og gjennomført som i for eksempel E-mollkonserten. I det neste delkapitlet skal vi se på hvordan figurbruken i solopartiene i satsen er lagt opp.

Figurbruk i solopartiene

Første soloparti begynner midt i takt 16 og avsluttes i takt 33. Det er bemerkelsesverdig at oboens første solo åpner uten klare figurer som kan relateres tilbake til første tutti-parti. Her presenteres på en måte nytt stoff, men åttedelsfigureringene i disse tre-fire åpningstaktene av det første solopartiet er ikke særlig markante. Fra opptakt til takt 20 starter en sekvensering i sekstendelsgrupper som beveger seg harmonisk på halvtakt og varer fram til takt 26, og harmonisk sett fører den oss til B-dur i takt 27 via Ess-dur, f-moll, d-forminsket, Ess-dur, C-dur, d-forminsket, B-dur, c-moll, Ass-dur, B-dur, g-moll, Ass-dur, f-moll og F-dur. Altså en harmonisk ters-sekvensering nedover. Partiet er lagt opp slik at oboen har en nedadgående sekstendelsbevegelse som akkompagneres av en gjentatt åttedelsfigur i fiolinstemmene som bl.a. skaper motbevegelse (se partitur i appendiks).

Etter noen takter i B-dur fra takt 27 og utover, kommer en skuffende kadens i takt 31, før den endelige kadensen til Ess-dur i takt 32 legger forholdene til rette for en tutti-innsats i Ess-dur i takt 33. Fra takt 26 er soloen dominert av åttedelsfigureringer, som ikke har en utpreget figurmessig utforming, og som på lik linje med første del av soloen ikke kan kobles direkte til figurer som ble presentert i det første tutti-partiet. Melodiføringen i dette avsnittet beveger seg oppover og nedover uten et helt tydelig høydepunkt. (Lytt til spor 7, 00:39-01:22 og til spor 10, 00:41-01:27).

Eksempel 7.6 Takt 16-33. Første obosolo

Også det andre solopartiet viser at mer enn å behandle melodiske figurer er solopartiene i denne satsen bygget opp som sekvenserende materiale. Men, som kan leses i kapittel 4, er også sekvensering beskrevet igjennom figurlæren, nemlig gjennom figuren *climax* eller *gradatio*. Særlig Scheibe vektlegger det intensiverende i figuren; han skriver at det musikalske materialet i forbindelse med *gradatio* går skrittvis fra en svakere del til en sterkere del, og at uttrykket og styrkegraden gradvis øker og får mer ettertrykk.⁹⁸ Sekvenseringen i det andre solopartiet i Ess-durkonsertens førstesats kan eksemplifisere det gradvis forsterkende elementet i figuren *gradatio*, noe vi skal se nærmere på.

⁹⁸ Se delkapittel "Climax eller gradatio" i kapittel 4.

Eksempel 7.7 Takt 39-56. Andre obosolo

Den andre soloen i satsen begynner i takt 39 og varer til takt 56 der tredje tuttupartiet starter, ikke i Ess-dur, men i B-dur. De første fire taktene av dette solopartiet beveger seg harmonisk fra Ess-dur via f-moll, B-dur, Ass-dur og C-dur til F-dur. Sekvensen som begynner med opptakt til takt 43, begynner altså i F-dur. Harmonisk går vi fra F-dur i takt 43 og B-dur i takt 44 via Ess-dur og B-dur i takt 45 til Ess-dur i takt 47. De neste fem taktene er en modulasjon fra Ess-dur til B-dur og den harmoniske pulsen beveger seg i halvtakt.⁹⁹ Obostemmen beveger seg trinnvis oppover i dette partiet som melodisk består av brutte akkorder i sekstendeler. De akkompagnerende stemmene beveger seg også stegvis oppover i dette partiet, men en av stemmene er alltid uten melodisk bevegelse ved harmonisk skift slik at stemmeskred unngås (se partitur i appendiks). Taktene 43-52 kan relateres til Scheibes uttalelse om figuren *gradatio*. Hele dette partiet har en helt klar intensiverende utforming, og det er naturlig å underbygge dette dynamisk mot første slaget i takt 53. Etter B-dur akkorden i takt 53, daler obostemmen stegvis i åttedelsbevegelse via g-moll, f-moll, Ess-dur og d-moll til en kadens i takt 55 mot tuttiinnsatsen i B-dur i takt 56. På vedlagte innspilling kan det

⁹⁹ Se drøfting av takt 47-49 i forhold til figuren *gradatio* og betoning i delkapitlet "Climax eller *gradatio*" i kapittel 4.

lyttes til ulikheten i den dynamiske utformingen av denne soloen i de to versjonene. På spor 7, 01:37-02:19 er det i større grad laget dynamiske bølger som møter spenningsakkordene i sekvensene, særlig i taktene 47-51. Den andre versjonen, (spor 10, 01:43-02:26) underbygger også det harmoniske med dynamikk, men litt mindre utpreget.

I Ess-durkonserten er overgangene mellom tuttipartiene og solopartiene mindre åpenbare enn i D-moll og E-mollkonsertene. I noteeksempel 7.7 illustreres tydelig hvordan obostemmen føres direkte fra tuttipartiet før (takt 39), inn i det andre solopartiet, for så å føres direkte videre inn i neste tuttiparti (takt 55-56). Dette gjøres uten markering, for eksempel i form av en kadens, av at et soloparti avløses av et tuttiparti, eller omvendt. En teksturendring i overgangen fra det andre tuttipartiet til det andre solopartiet er riktignok at solopartiet i begynnelsen akkompagneres kun av basso continuo, men et stykke inn i dette solopartiet akkompagnerer faktisk hele orkesteret (takt 42-47, se partitur i appendiks). At obostemmen på denne måten føres direkte fra tuttipartier til solopartier er idiomatisk sett problematisk, og reiser spørsmålet om oboisten egentlig bør spille med i tuttipartiene. Dette spørsmålet, som er et sentralt oppføringspraktisk spørsmål i denne konserten, blir drøftet i kapittel 8.

Det tredje solopartiet starter i takt 65 og varer ut satsen fram til *da capo* i takt 73. Dette er et lite og avrundende soloparti. Dreiebevegelser eller løp i sekstendeler veksler med åttedelsfigureringer. Solopartiet er holdt i g-moll. Heller ikke i dette solopartiet er det melodiske forankret i figurer fra det første tuttipartiet i satsen. (Lytt til vedlagte CD spor 7, 02:42-03:06 og/eller spor 10, 02:50-03:14):

Eksempel 7.8 Takt 65-73. Tredje obosolo

Da Capo all Segno ♯

Også denne soloen starter samtidig som det foregående tuttipartiet avsluttes (takt 65) På grunn av dette er det ikke entydig om soloen begynner på første slaget eller på tredje slaget med opptakt i takt 65. På vedlagte innspilling er sistnevnte løsning valgt både her og ved parallellstedet i takt 39. Et annet tolkningsmessig valg er at i overgangen mellom takt 70 og 71, og i overgangen mellom takt 71 og 72, har jeg lagt til bindebuer i melodistemmene. Særlig i 1. fiolinstemmen er det tydelig at dette er en

rekke av forholdninger, og at bindebuen på disse stedene mangler (se partitur i appendiks).

Figurbehandling i solopartier i andre obokonsserter

Mer enn å behandle figurene fra det første tuttipartiet i satsen, fungerer solopartiene i Ess-durkonsertens førstesats som sekvenser. La oss se litt på i hvilken grad dette er en løsning som er benyttet i andre førstesatser i obokonsserter fra samme periode.

I Vivaldis D-mollkonsert (RV 454) blir stoff fra første tuttiparti utviklet i solopartiene. Soloene modulerer, men i kombinasjon med eget melodisk stoff som er utviklet med utgangspunkt i figureringer fra første tuttiparti. Mønsteret fra Vivaldis D-mollkonsert blir også benyttet i Vivaldis a-mollkonsert (RV 461) og F-durkonsert (RV 455). I Marcellos D-mollkonsert for obo er det også en tydelig sammenheng mellom figurbruken i orkesteret og figurbruken i obostemmen i satsen.

I Bachs dobbelkonsert for obo og fiolin i c-moll er hele den første satsen figurmessig svært gjennomarbeidet, og modulasjonene er nært knyttet til den figurmessige behandlingen av stoffet. I Bachs konsert for obo d'amore i A-dur, kan det virke som det første solopartiet består av en figurering som ikke har en tydelig referanse til det første tuttipartiet. Men her fortsetter figureringen fra første tuttiparti i soloens akkompagnement. Videre gjentas figureringen fra åpningen av første soloparti utover i alle solopartiene i satsen. I Bachs obo d'amorekonsert er det også slik at modulasjoner er integrert i den figurmessige behandlingen av det musikalske materialet, og ikke som i Ess-durkonserten av Förster, der sekvensene i solostemmen stort sett er utskrevede akkorder i sekstendeler.

Ved gjennomgåelse av Telemanns obokonsserter i Ess-dur (TWV 51:Es 1), d-moll (TWV 51:d1), e-moll (TWV 51:e1), to i c-moll (TWV 51:c1 og 51:c2) samt en dobbelkonsert for obo og fiolin i c-moll (TWV 52:c1) er det tydelig at Telemanns obokonsserter ikke egner seg helt for denne sammenligningen. Materialet blir ikke behandlet i form av solo og tuttipartier i Telemanns obokonsserter. Videre er alle obokonsertene av Telemann, bortsett fra hans Ess-durkonsert, i fire satser der den første er en langsom sats. Også i Ess-durkonserten hans er solopartiene inkorporert i tuttipartiene, og kun få partier er solistiske uten fullt orkester som akkompagnement.

Som nevnt i forbindelse i kapittel 5 er det ikke nødvendigvis relevant å sammenligne Händels førstesatser i de to B-durkonsertene og g-mollkonserten med de aktuelle

obokonsertene av Förster.¹⁰⁰ Dette er fordi Händels førstesatser har et slags ouverturepreg, særlig i g-mollkonserten og i B-durkonserten (HWV 302a). Den generelle tendensen i satsoppbygningen i disse obokonsertene av Händel, er at formen i mindre grad dreier seg om avgrensede tuttipartier og solopartier, men i større grad behandler det musikalske materiale fleksibelt, både i solostemmen og tuttistemmene.

Men det kan kanskje være interessant å se på førstesatsene i de to Händel-attribusjonene i Stockholm, IMHS 19:28 og IMHS 19:29. IMHS 19:28 ligner formmessig på Telemanns konserter, tuttipartiene og solopartiene går over i hverandre, men det trer allikevel fram et tydelig tuttitema. Dette blir også benyttet i obostemmen. Ulike figureringer utvikles også i løpet av satsen, og disse blir tatt opp i både det akkompagnerende orkesteret og i solostemmen.

Mye av det samme kan også sies om den andre c-mollkonserten, IMHS 19:29. Det første tuttipartiet og det første solopartiet er tydelig atskilt, men utover i satsen fungerer solostemme og de akkompagnerende stemmene like mye som motstemmer i en dialog. Figureringen som benyttes i første solo blir videreført i orkesteret senere. Sekvenserende partier finnes flere steder i denne satsen.

Alle førstesatsene fra obokonserter som det sammenlignes med ovenfor har altså en figurbruk i solopartiene som kan tilbakeføres til tuttipartiene.

Svakheter i satsen

Selv om første satsen i Ess-durkonserten karaktermessig framstår som helhetlig, basert på at figurer og toneart i åpningen drar i samme retning og at solopartiene, tross en ikke helt markant figurbruk, har en spenstighet som fungerer i forhold til satsens karakter, finnes det noen tydelige svakheter. Denne satsens totale mangel på foredragstegn i kilden er allerede nevnt. Dette er riktignok ikke uvanlig i forbindelse med kilder av barokkmusikk, men det står i kontrast til D-moll og E-mollkonsertene som generelt gir tydelige indikasjoner.

Takt 61 og takt 72 viser eksempler på at enkeltnoter i obostemmen og i 1. fiolinstemmen avviker fra hverandre i unisone partier (se partitur i appendiks). Om dette er svakheter med komposisjonen eller skyldes unøyaktighet ved avskrift er ikke godt å si, i begge tilfeller overlater dette uansett noen valg til utøver/utgiver av konserten.

¹⁰⁰ Se underkapittel "Formen i D-mollkonsertens førstesats sammenlignet med formen i førstesatser fra andre obokonserter"

Et eksempel på en ikke helt optimal stemmeføring er overgangen mellom takt 19 og 20 i det unisone akkompagnementet (se appendiks for noteeksempel). At ess en i akkompagnementet blir gjentatt på første slaget i takt 20 er ikke helt tilfredsstillende. Det fineste hadde vært om stemmen beveget seg mot ess en på første slaget i takt 20 enten nedenfra eller ovenfra. Ovenfra er det eneste mulige hvis man skal unngå stemmeskred, og det kunne vært fristende å endre de tre siste åttedelene av takt 19 til ass-g-f istedenfor g-f-ess. Det låter mye bedre. Å gjøre en slik endring i det kompositoriske faller imidlertid ikke innunder den friheten man som utøver kan påberope seg.

Et eksempel på at det iblant mangler fortegn, er i takt 26. Her er det naturlig med innføring av a som durters i F-dur, altså oppløsningstegn for ass en eller annen gang i løpet av takten, på grunn av den påfølgende B-durakkorden i neste takt, som det er naturlig med en dominantfungerende akkord foran. Hvor dette oppløsningstegnet skal plasseres er imidlertid ikke åpenbart. Hvis man benytter obostemmen som rettesnor, er det naturlig med ass på første halvdel av takten og oppløsning av ass i obostemmens nedadgående åttedelsbevegelse i andre halvdel av takten. Problemet er at akkurat den bevegelsen obostemmen har i andre halvdel av takten, ligger i 1. fiolin i første halvdel av takten, og tverrstanden som dannes ved at det samme løpet første kommer med mollters og så med durters, er ikke helt god. Dette er imidlertid den løsningen som ble valgt i framførelsen av satsen. Videre er obostemmen og fiolinstemmen som er unisone, avvikende i det nedadgående åttedelsløpet i siste halvdel av takten. I obostemmen er ess-c-ass-f notert og i fiolinstemmen er f-c-ass-f notert. Dette er et eksempel på unøyaktighet, som kan ha kommet til i forbindelse med avskrift.

Eksempel 7.9 Takt 25-27

The image shows a musical score for measures 25-27. It includes staves for Oboe, Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola, and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure 25 shows a complex rhythmic pattern for the Oboe and Violins. Measure 26 shows a change in the bass line and a more active role for the Viola. Measure 27 continues the patterns established in the previous measures.

Imidlertid finnes en annen løsning for å få denne takten til å fungere enn å legge til oppløsningstegn. Hvis obostemmen i stedet følger fiolinstemmen; slik at tredje noten i obostemmen i takt 26 endres til f istedenfor ess kan faktisk denne takten fungere uten noen oppløsningstegn. Da får denne akkorden ikke en dominantfunksjon til neste akkord slik en F-dur akkord ville ført med seg, det blir fremdeles en

femtetrinnsakkord, men en f-moll akkord. Det er iblant nødvendig å minne seg om at akkordprogresjoner tenkt ut i fra funksjoner og dominantspenning ikke var vanlig i første halvdel av 1700-tallet. Et moderne øre kan gjerne ønske seg en dominantspenning, og ved mangelfull notering av fortegn, tolke ut i fra dette. Siste akkord i takt 4 i denne satsen er et eksempel på en f-mollakkord som etterfølges av en B-durakkord, så hvorfor ikke benytte denne akkordprogresjonen også her? Da er det altså i tilfelle kun obostemmen som må endres i takt 26; fra ess til f på tredje slaget.

I blant kan det altså være litt vanskelig å vite hva som er svakheter ved kilden og hva som er svakheter ved innholdet. Michael Talbot kommer med en interessant vinkling i forbindelse med vurdering av en kilde til en mulig Vivaldikonsert i Trondheim. Første satsen i kilden (XM 118) er beskrevet som ”noenlunde identisk” med Vivaldikonsert RV 208a. Talbot viser at likheten strekker seg til bl.a. åpningen av konserten, todelt taktart, omfanget og bruk av akkorder i solopartiene. Men ingen av de lange yttersatsene i konserten (som er i D-dur) besøker molltonearter og det moduleres kun til dominanten, noe Talbot mener er uforenlig med Vivaldi som komponist. Talbots konklusjon er derfor at konserten ikke er skrevet av Vivaldi, men at det er sannsynlig at en Vivaldikonsert ble brukt som modell for konserten, og da sannsynligvis Vivaldikonserten RV 208a (Talbot 1999:113-115). Denne teorien bygger på datidens praksis der man tilegnet seg et håndverk gjennom å lære reglene, studere og kopiere eksempler.

Svakheter ved Ess-durkonserten er imidlertid ikke så store at det er naturlig å tenke seg at samme situasjon kan ha vært aktuell her, og dessuten foreligger det heller ikke sammenligningsgrunnlag, ettersom denne Ess-durkonserten ikke er kjent i noen annen overlevering enn kilden som blir brukt her, selv om den er registrert med incipit (første takt av øverste stemme) i Breitkopfs katalog fra Leipzig (1762-1787).

I sammenligning med D-moll og E-mollkonsertene framstår Ess-durkonsertens førstesats som mindre konsekvent og tydelig med hensyn til form. Andre sider ved Ess-durkonserten som skiller seg fra de to andre konsertene, er at figurbruken i solopartiene ikke kan relateres til det første tuttipartiet, og at solopartiene først og fremst fungerer som sekvenser. Dette skal ikke nødvendigvis karakteriseres som svakheter ved satsen, men det er tydelig at prinsippene for satsoppbygning er annerledes i denne satsen enn i D-moll og E-mollkonsertenes førstesatser. Händels obokonsert har generelt en noe utydelig form, og det er interessant at det er ”Hendel” som står som komponist av denne konserten i kilden Kraus 228 i Lunds Universitetsbibliotek.

Sammenfatning av kapitlet

Karakteren i satsen etableres i første tuttiparti gjennom bruken av figurene *anabasis* og *bombilans* i kombinasjon med tonearten Ess-dur. At den oppadgående bevegelsen i åpningen er holdt i sekstendelsgjentagelser på hver akkordtone i de melodiførende stemmene, gir en optimistisk, aktiv og lett karakter. Figuren *bombilans* fra åpningen blir også brukt flere steder i det første tuttipartiet. Ellers blir de to første taktene av første tuttiparti benyttet identisk i de øvrige tuttipartiens åpning, men med en ulik fortsettelse som i liten grad kan føres tilbake til figureringen i det første tuttipartiet. Det bærende melodiske materialet i denne satsen ligger i tuttipartiene.

Oboens solopartier henter ikke sitt melodiske materiale fra figurbruken i første tuttiparti. Solopartiene er virtuose og består i stor grad av sekvenseringer som ofte ligger vanskelig til på instrumentet.

Tuttipartiene og solopartiene i satsen er ikke tydelig atskilt. Obostemmen føres direkte mellom tuttipartier og solopartier, og hele orkesteret akkompagnerer tidvis i solopartiene. Formen i Ess-durkonsertens førstesats er ikke så helstøpt som formen i E-moll og D-mollkonsertene. I disse konsertene ble figurene i første tuttiparti i satsen benyttet konsekvent som materiale for alle tuttipartiene og solopartiene. Dette blir ikke gjort i Ess-durkonserten.

Manuskriptet har en skisseaktig utforming. Mangelfull notering av fortegn og manglende buer, for eksempel i forbindelse med forholdninger, er eksempler på dette. I tillegg er det en god del åpenbare feil i kilden. Særlig i de unisone melodistemmene der enkeltnoter flere ganger er ulike, og gjør at kilden ikke gir entydige instruksjoner.

Artikulasjon blir et viktig element for at denne satsen skal få mening, siden ingen foredragstegn er skrevet inn i kilden noe sted. Dette betyr at manuskriptets forfatning gir utøveren stor innflytelse. I E-mollkonserten, til sammenligning, er artikulasjonsbuer i mye større grad skrevet inn, og dynamikk er også til dels skrevet inn i kilden.

I D-mollkonserten og E-mollkonserten består melodistemmene gjennomgående av rask bevegelse i forhold til den harmoniske pulsen. I Ess-durkonserten derimot er det mange åttedelspassasjer som med et analytisk blikk kan virke litt ”tomme”; men på den annen side gis utøveren gjennom dette mange tolkningsmuligheter. Matthesons kommentar i forbindelse med figuren *tirata*; om å overlate utsmykning til utøveren i stedet for å skrive alt inn komposisjonen, kan være en aktuell referanse i denne forbindelse.¹⁰¹ Kanskje noen av åttedelspassasjene, særlig i den første soloen, i større grad kunne utsmykkes?

¹⁰¹ Se delkapittel ”Tirata” i kapittel 4 for en parafrase av Matthesons uttalelse med henvisning.

Bearbeidelse av figurer blir ikke gjort i samme utstrekning i Ess-durkonserten som i D-mollkonserten og E-mollkonserten. Dette fører igjen til at en analyse av hvordan figurene er benyttet i satsen kommer litt til kort. Kanskje fungerer det ikke å analysere denne konserten ved hjelp av figurer. Og, hvis dette er et faktum, kan den manglende figurbehandlingen kanskje reise noen spørsmål rundt hvilken komposisjonspraksis denne konserten tilhører.

Kapittel 8

Den musikalske arbeidsprosessen

Perspektiv i kapitlet

I dette kapitlet studerer jeg Førsterkonsertene gjennom øving, konsertforberedelse og framføring av verkene. I denne musikalske arbeidsprosessen er jeg selv obosolisten i Førsterkonsertene. Perspektivet i dette kapitlet er altså med utgangspunkt i de egne erfaringene som har framkommet i arbeid over tid med de tre obokonsertene.

At dette kapitlet omtaler en musikalsk prosess der en sentral musiker er samme person som forskeren, krever en sortering av de ulike rollene. Den kunnskapen som jeg (musikeren) og jeg (musikalsk leder) har fått om konsertene gjennom å spille dem, er nødvendig for at jeg (forskeren) skal kunne vurdere hvordan konsertene fungerer i praksis. Førsteperson er perspektivet i dette kapitlet på grunn av nærheten til forskningsobjektet. Førsteperson i dette kapitlet omfatter både rollen som forsker og rollen som musiker. Disse ulike rollene blir gjort rede for i et eget avsnitt nedenfor.

Det bør understrekes at det er studier av *obokonsertene* og hvordan disse fungerer i praktisk bruk som er i fokus, ikke arbeidsprosessen i seg selv. Arbeidsprosessen er allikevel viktig, fordi den forteller noe om hvilke musikalske utfordringer de tre Førsterkonsertene byr på i en situasjon med øving og innstudering av verkene. Tidlig i kapitlet blir det gjort rede for noen metodiske utfordringer som å kombinere ulike roller, og det blir gjort rede for holdninger til og tilretteleggelse av kildematerialet, samt holdninger til figurene i det utøvende arbeidet med konsertene. I løpet av tiden med øving, prøver og konserter har det vært ført logg. Dette skriftlige materialet er utgangspunktet for teksten som følger.

Min erfaring med innstudering og framføring av de tre konsertene blir satt i et historisk perspektiv ved hjelp av erfaringer og betraktninger av andre utøvere av barokkmusikk, både fra min samtid og fra konsertenes egen samtid. Selv om jeg først og fremst undersøker obokonsertene med tanke på hva disse kan tilføre vår tids musikkliv, er det interessant å ta med et historisk perspektiv, særlig ettersom det historiske perspektivet er viktig i vårt tids framførelser av eldre musikk.

Det er mange måter å tolke musikk på. Valgene som tas og tolkningen som blir gjort er avhengig av den musikalske lederens forforståelse og smak. Tid, sted, hvilke musikere

som er med, praktiske og økonomiske rammer er også forutsetninger som får innvirkning på prosess og resultat. Derfor kan det være på sin plass å minne om at interpretasjonen som blir beskrevet i dette kapitlet kun er en av mange mulige, og at ved en annen anledning og med andre musikere ville ulike sider ved verkene helt sikkert blitt gjort annerledes.

Mål med den utøvende prosessen

Gjennom prosjektene som blir beskrevet i dette kapitlet har jeg fått anledning til å arbeide med obokonsertene i en utøvende prosess over tid. I løpet av en arbeidsprosess som ender opp i en framførelse av et musikkverk for et publikum, må alle detaljer falle på plass. Alt må fungere på konserten. Den forberedende prosessen mot en konsertframførelse setter derfor på dagsordenen problemstillinger som er av en annen type enn dem som er relevante i forbindelse med rene partiturstudier. I forbindelse med partiturstudier er konserten som verk i fokus. Konsertens oppbygning og innhold, hvilke formmessige og strukturelle kvaliteter den har, og hvilken komposisjonspraksis den hører hjemme i, er naturlige innfallsvinkler.

Spørsmålene som dukker opp i en utøvende prosess er annerledes. De er knyttet til oppføringspraktiske utfordringer. Det dreier seg om spørsmål om idiomatikk, besetning, muligheter for å smykke ut med ornamentikk og kadenser, tempo, artikulasjon, betoning og de ulike satsenes karakter. Det er altså et mål med denne prosessen å reise en del av de oppføringspraktiske spørsmålene som er aktuelle i forbindelse med obokonsertene, for å få innsikt i hvordan de fungerer i praksis.

Sist, men ikke minst, er det et mål å få dokumentert de tre konsertene med lydfiler. Alle konsertene er lydmessig dokumentert underveis, og et utvalg av innspillingene ligger ved denne avhandlingen. D-mollkonserten og E-mollkonserten foreligger i studioopptak fra Lindemansalen fra 28. og 29. september 2007. Ess-dur konserten er dokumentert med konsertopptak fra konsert i Lindemansalen 2. mai 2007 og fra konsert i Mariakirken i Bergen 28. august 2007.

Kombinasjon av ulike roller

Som ansvarlig for konsertprosjektene opplevde jeg krysskonflikt mellom mange ulike roller. Prosjektlederansvaret førte med seg mange praktiske oppgaver og utfordringer i forhold til økonomi og logistikk. Kombinasjonen av å være solist og å ha det musikalske hovedansvaret for verkene som helhet var i seg selv krevende. Og i tillegg til disse rollene var det behov for et overordnet forskningsblikk fra min side.

Musikalsk leder

Det var viktig for meg som forsker å ha kontroll over hva som ble jobbet med, og hvordan ting ble utprøvd på prøvene. I tillegg var det jeg som hadde brukt mest tid med musikken og kjente verkene best. Derfor ble det naturlig at jeg var musikalsk leder i innstuderingsfasen. Samtidig måtte min rolle som obosolist ved konsertene få nok fokus. Det var derfor ønskelig at en annen ledet orkesteret ved konsertene. Derfor ble lederansvaret gradvis flyttet fra obosolist til konsertmester i løpet av siste del av øvingsfasen.

Det var ønskelig at sentrale musikere (for eksempel konsertmester og cembalist) fikk anledning til å komme med innspill tidlig i prøveprosessen. Derfor ble det lagt opp til noen prøver med en eller flere av musikerne før orkesterprøvene. Gjennom å lytte til uttalelser fra musikerne, fikk jeg belyst obokonsertene fra forskjellige synsvinkler. Ulike aspekter ved konsertene ble utprøvd, før endelige avgjørelser i forhold til interpretasjon ble tatt.

Solistrollen

Eget fokus på solistrollen ble redusert pga kombinasjon av mange ulike funksjoner og roller. Tid til å forberede eget spill og til å lage rør ble svært liten, og jeg måtte akseptere å til enhver tid spille på gamle rør og gjøre det beste ut av situasjonen.¹⁰² Jeg ble tvunget til å mentalt sett forberede meg på å leve gjennom prosjektene og med solistrollen på denne måten, og akseptere at mine kunstneriske prestasjoner kanskje ikke ble helt maksimale.

Forskerrollen

Forskerrollen var også en spesielt utsatt rolle. Ettersom mange musikere arbeidet sammen mot en framføring, var det musikertankegangen som ble rådende i prosessen. Den handler om å få et best mulig musikalsk resultat på den tiden man har til rådighet. Mitt ønske som forsker om å undersøke ulike måter å utføre en figur på, eller å dokumentere ulik besetning, kunne derfor få motbør hvis gruppen av musikere (inkludert meg selv), ikke synes dette tjente musikken best mulig.

Siden forskerrollen ble lite vektlagt i forbindelse med den musikalske prosessen ble det viktig å skrive logg. Tanker og ideer om musikken og prosessen ble altså dokumentert skriftlig underveis. På denne måten kunne jeg tre tilbake inn i forskerrollen en tid etter prosjektet, og vurdere med forskerøyne det jeg ikke kunne se med musikerøyne da jeg var midt oppe i kampens hete.

¹⁰² For oboister og fagottister består en stor del av forberedelsen til en konsert i å lage munnstykket som er et håndlaget dobbelt rørblad av bambus.

Holdning til figurene i det utøvende arbeidet

Figurstudiene forut for konsertprosjektene har hatt stor betydning for mitt møte med verket og valg av interpretasjon. Figurstudiene har vært en fin inngang i det arbeidet man alltid gjør med å bli kjent med et verk som skal spilles. Når jeg har gjenkjent figurer som er beskrevet i ulike 1700-talls kilder i obokonsertene, har det gitt en ekstra oppmerksomhet til figuren. Denne oppmerksomheten mot figurene har ført med seg en bevissthet i forhold til hvordan strukturen i satsen er dannet gjennom figurene.

Figurene har fulgt meg inn på øvingsrommet når jeg har jobbet med obokonsertene. Men det har ikke vært like naturlig å ta figurlæren med inn i repetisjonslokalet sammen med andre musikere. Å bruke figurenes navn på prøvene ville ha blitt oppstyltet og unødvendig. Det er ikke en terminologi vi bruker i dag. I møte med musikerne har jeg kun brukt ordet ”figur”. For eksempel: ”Denne figuren utfører vi slik og slik. Og når den snus på hode, eller dukker opp i form av en kromatisk oppgang artikulerer vi den sånn og sånn.” Det å identifisere en figur for musikerne, har hevet bevisstheten i ensemblet om hvordan denne skal artikuleres eller betones hver gang den dukker opp i satsen. En interessant situasjon oppstod da figuren *bombus* og utførelsen av denne ble en viktig indikator for både tempo og besetning i Ess-durkonsertens førstesats. Dette gjøres rede for i underkapitlet ”besetning og tempo i Ess-durkonserten” senere i dette kapitlet.

Holdning til kildematerialet

I arbeidsprosessen har jeg forholdt meg til kilden som til en skisse; en skisse som formidler nok informasjon som utgangspunkt for en framførelse.¹⁰³ Dette betyr ikke at kilden har vært uinteressant som veileder for musikalske valg. Der kilden gir klare retningslinjer av ulike slag, har dette stort sett blitt fulgt. Men i noen tilfeller har kildens anvisninger vært diskutabile, enten fordi det har vært grunn til å tro at kilden

¹⁰³ Moderne teori rundt kritisk utgaveproblematikk, tar gjerne utgangspunkt i Beethoven og hans syn på egne verk. Beethoven virket som fri kunstner uten en autoritær oppdragsgiver og han formidlet et syn på egne verk som avsluttede og ferdige når han kalte dem for ”opus”. Verket er komponistens siste versjon og enhver utgave bør strebe etter å bygge på en kilde som er nærmest mulig denne ”beste tekst” av verket. Kilden til verket blir på denne måten gitt en stor autoritet. I musikk før Beethoven er det ikke sikkert at et slikt verkbegrep bør benyttes. Begivenheter som begravelser, brylluper, prosesjoner, middager osv var rammer der musikken inngikk som en auditiv forsterking av seremonien. Lengden på musikken ble med all sannsynlighet tilpasset behovet i de ulike situasjonene og musikken ble også komponert til en begivenhet og innenfor rammene av den medfølgende musikkforståelsen. Derfor er det også rimelig å se på nedtegninger og manuskripter fra tiden før Beethoven med stor frihet.

inneholder feil, eller fordi anvisningene idiomatisk sett medfører store utfordringen for oboisten, i alle fall ut i fra den praksis som er vanlig for vår tids barokkoboister. Jeg vil nevne noen eksempler på dette.

Det første eksemplet gjelder plassering av fermaten som markerer avslutningen i Ess-durkonsertens første sats. Denne satsen er en *da capo*-sats, eller sagt på en annen måte, den har en ABA-form. Åpningen av satsen blir repetert etter B-delen, og satsens avslutning blir markert i kilden ved hjelp av en fermate. En slik sluttfermate blir vanligvis plassert etter det første tuttipartiet, slik at repetisjon av dette ved slutten av satsen gir en symmetrisk form.¹⁰⁴ Denne formen blir beskrevet gjennom repetisjonsfiguren *den retoriske sirkel*, som beskrives i kapittel 4. I Ess-durkonsertens første sats er sluttfermaten plassert senere i satsen, etter det første solopartiet og nok et tuttiparti, i takt 39 (Se partitur i appendiks). Formmessig er dette uvanlig, og det er sannsynlig at det kan dreie seg om en feil fra kopistens side. Når den repeterte *da capo*-delen ikke avsluttes etter første tuttiparti, oppleves det som om man har "glemt" å slutte å spille. Ved de siste framførelsene valgte jeg å flytte denne sluttfermaten til den "vanlige" plassen, like etter første tuttiparti (midt i takt 16). Dette fikk en fin innvirkning på formen, som dermed begynte og sluttet med samme tuttiparti. En bieffekt var derimot at det ble litt mindre solistisk obospill i denne satsen, ettersom den første obosoloen ikke ble repetert. Den tidsmessige balansen mellom de to yttersatsene ble imidlertid fin med denne løsningen, første satsen varer ca 20 sekund lengre enn tredje satsen i begge versjonene av Ess-durkonserten på vedlagte CD.

Det andre eksemplet gjelder at det ved første øyekast kan se ut som om bassen mangler et par steder i D-mollkonserten. Dette forekommer kun i forbindelse med solopartier. Et slikt sted er i tredje satsen, i takt 93-95 og takt 97- 99. I disse taktene er den solistiske oboen overlatt helt til seg selv. Det dreier seg imidlertid kun om to takter om gangen, og dette oppleves som naturlig, på grunn av vekselvirkningen mellom oboens uakkompagnerte *arpeggii* og orkesterets tirataløp i tutti (lytt til spor 3, 01:37-01:48 på vedlagte CD).

Et av de andre stedene er de sju siste taktene før *da capo* i tredje satsen. I dette partiet er oboen uakkompagnert i følge kilden. Her kunne det tenkes at noe er utelatt i bassen ved en feiltagelse, ettersom det er uvanlig at oboen i en solokonsert er helt uten akkompagnement i så mange takter. Skulle det skrives inn en utgiverens (eller i dette tilfelle, musikerens) bass-stemme eller skulle man beholde dette partiet uten bass som kilden indikerer? Jeg valgte å beholde dette stedet som kilden indikerer, uten bass, og utførte disse taktene rytmisk fritt, med andre ord som en slags innskrevet kadens. Dette

¹⁰⁴ Jevnfør første og siste sats i Försters D-mollkonsert, første og siste sats i J. S. Bachs konsert for obo d'amore i A-dur (rekonstruksjon av cembalokonsert BWV 1055) og første sats i Vivaldis obokonsert i a-moll (RV 461) for repetisjon av første tuttiparti ved satsens slutt.

fungerte veldig godt. Bl.a. fungerte dette fordi den siste soloen i satsen er både lang og virtuos. Derfor gjør det seg med ekstra tid for en pust før disse siste sju taktene, før *da capo*. Videre ender det akkompagnerte virtuose solopartiet, like før de siste sju taktene, på en A-durakkord i takt 176 (dominant i d-moll), og det gir ekstra kraft til satsen å understreke spenningen i denne akkorden og dette stedet, med en retorisk pause. Etter denne pausen er altså oboen helt solo og jeg valgte å gjøre disse taktene ganske fritt før en jevn *accelerando* mot *da capo* slik at orkesteret kunne få en rytmisk impuls til å komme inn igjen. Denne utførelsen kan lyttes til på spor 3, 02:58-03:18. Imidlertid ble det litt mye av denne friheten på et tidspunkt i arbeidsprosessen, og *accelerando*en ble redusert før opptaket. Men ideen er fremdeles tydelig hørbar på den vedlagte lydfilen.

Beskrivelsen ovenfor viser at en side ved kilden som først ble oppfattet som en svakhet eller en feil, var helt i orden når en fikk testet det ut i praksis. Denne detaljen var mer enn i orden, det viste seg å være en spennende detalj som forsterket konsertens dramatiske karakter. Pausene i bassen i solopartiet, der en erfaringsmessig kunne forvente et akkompagnement av solostemmen, var et viktige musikalsk retorisk virkemiddel som økte satsens dramatik.

Det tredje eksemplet jeg vil løfte fram, dreier seg om når hele tuttipartiets melodistemme i en sats er notert inn i oboens solostemme. Dette indikerer altså, hvis man skal tolke kilden bokstavelig, at oboisten i tillegg til sine solopartier også skal spille *colla parte* med førstefiolingruppen gjennomgående i alle tuttipartier. Slik kan man selvsagt gjøre det, selv om en slik utførelse er svært trøttende for oboisten. Det finnes imidlertid en del gode grunner til å tolke dette fritt. La oss se på andre mulige årsaker til at tuttipartiene er notert inn i obostemmen enn at solooboisten skal spille dem.

Når kilden består kun av enkeltstemmer, kan grunnen til at hele tuttipartier er skrevet inn i solostemmen være at dette gav solisten mulighet til å følge med i tuttipartiet, slik at han visste når han skulle komme inn. Særlig kan dette være en plausibel grunn ettersom praksisen å markere taktene med taktnummer er av nyere dato. En annen plausibel grunn til at tuttipartiene er notert inn i obostemmen, kan være at flere musikere spilte fra samme note. En kan for eksempel tenke seg muligheten av at det fantes tuttioboister i tillegg til solooboisten. (Se delkapittel senere i dette kapitlet for historiske referanser om orkestersammensetning).

Når kilden kun foreligger i partitur, må man regne med at det fantes et stemmemateriale i tillegg, dersom konserten ble framført. Det er naturlig å tenke seg at kun det nødvendige ble notert ned i et partitur. Dette er tydelig i partiturløst, ofte

blir noteringen forenklet der dette kan gjøres.¹⁰⁵ Et eksempel på dette ser vi i D-mollkonsertens tredje sats, der det melodiske tuttimaterialet som 1. fiolinstemmene skal spille, kun er utskrevet fullstendig i den øverste partiturstemmen, nemlig oboens. Fiolinobligatstemmen og 1. fiolinstemmen er utskrevet kun de første par taktene og det indikeres med *custos*¹⁰⁶ at disse stemmene i fortsettelsen skal følge det utskrevne tuttimaterialet i den øverste partiturstemmen. Hvorfor er dette skrevet inn i obostemmen og ikke i fiolinobligatstemmen? Kan det være fordi obostemmen er øverst i partituret? De ulike instrumentene står ikke notert foran de respektive notelinjene ved åpningen av denne satsen. Jeg oppfatter dette slik at kilden, som markerer svært tydelig hver enkelt overgang mellom tuttiparti og soloparti i denne satsen, ikke tar stilling til besetningen i tuttipartiene.

Til sammenligning er det melodiske tuttimaterialet i første sats kun skrevet ut i fiolinobligatstemmen, den nest øverste stemmen i partituret. Dette kan imidlertid forklares av at i denne satsen ville det ikke vært mulig å skrive hele tuttipartiet inn i obostemmen, ettersom obostemmen også har selvstendig materiale i dette tuttipartiet. Det skal også sies at dette tuttimaterialet både på grunn av omfang og tekstur ville passet svært dårlig på barokkobo. Hvordan disse flertydighetene fra kildenes side ble løst i praksis, blir drøftet i de senere delkapitlene ”Skal oboisten spille med i tuttipartiene?”, ”Oboistenes rolle i siste sats” og ”Besetning i Ess-dur konserten”.

Tilretteleggelse av kildematerialet

Selv om kildene til E-mollkonserten og Ess-durkonserten består av enkeltstemmer, er ikke disse i en forfatning som er praktisk å benytte i en øvings- og framføringssituasjon. Kildene er ofte vanskelige og lese på grunn av tett skrift. Taktnummer er ikke innskrevet, noe som er en forutsetning ved innstudering. Videre er det iblant små feil i notene som rettes opp øverst eller nederst på siden, og dette er heller ikke gunstig i forhold til at lesing av noter skal underlette og ikke forkludre spillet. Det var altså nødvendig med en modernisering av notematerialet.

¹⁰⁵ Også i stemmemateriale blir det ofte gjort forenklinger. En vanlig forenkling er at gjentatte *arpeggio* kun noteres fullstendig første gang. I de påfølgende taktene blir kun akkorden notert, og det er underforstått at figureringen skal følge det samme mønsteret. Dette gjøres for eksempel i solostemmen i manuskriptet til Sammartinis blokkfløytekoncert i F-dur (Mieroprint 1991) og i Vivaldis blokkfløytekoncert i c-moll (Mieroprint 1990) samt i en av de to kildene til Vivaldis obokonsert RV 458; (Lund-Eng 369).

¹⁰⁶ *Custos* er et tegn som markerer hvor neste note skal plasseres. *Custos* forekommer oftest på slutten av en notelinje og er plassert i samme tonehøyde som første note på påfølgende linje.

Notematerialet som ble brukt i arbeidet med de tre obokonsertene er direkte avskrifter fra kildene utskrevet i noteskrivingsprogrammet Finale. Disse avskriftene er så tro mot kilden som mulig. Det dreier seg altså ikke om ferdige noteutgaver, som krever at man tar stilling der kilden åpner for ulike muligheter, og har en klar holdning til de usikre momentene som alltid er der i forbindelse med eldre kilder. Tvert i mot var det et poeng i denne studien at notematerialet var så nær kilden som mulig, slik at ulike sider ved musikken og kildene kunne prøves ut i prosessen.

Foran hver produksjon brukte jeg mye tid på å forberede notematerialet. I hver enkelt stemme skrev jeg inn artikulasjon, dynamikk, buer og andre foredragstegn. Dette ble gjort for å spare øvingstid, men også for å komme fram til visse fellesbegreper som kunne fungere i et ensemble med musikere med litt ulik bakgrunn. For å markere betoning ble følgende tegn brukt: Tegnet ”-” over en note markerte betoning, tegnet ”u” over en note markerte at noten skulle være ubetont og tegnet ”I” over en note markerte at noten skulle være kort og betont. Videre noterte jeg et staccatotegn over slutten på en bindebue for å markere løft etter hver bue.

Konsertproduksjonene

Allerede i 2003 ble E-mollkonserten framført på konsert i forbindelse med Mariafestdagene i Mariakirken i Bergen 30. mars 2003. Også Ess-durkonserten ble framført dette året, ved en sommerkonsert i Østre Fredrikstad kirke 15. juli, 2003.

I løpet av våren og høsten 2007 ble det gjennomført fem konserter med Försters obokonsert på programmet. I forbindelse med årgangskonsertserien i Levinsalen ved Norges Musikkhøgskole, stod E-mollkonserten på programmet mandag 19. mars. Søndag 29. april i Greverud kirke i Oppedgård og onsdag 2. mai i Lindemansalen ved Norges Musikkhøgskole ble Ess-durkonserten og D-mollkonserten framført. Tirsdag 28. august ble de to sistnevnte obokonsertene framført i Mariakirken i Bergen. Det avsluttende konsertprosjektet var i Lindemansalen ved Norges Musikkhøgskole, onsdag 26. september. Da stod D-mollkonserten og E-mollkonserten på programmet.

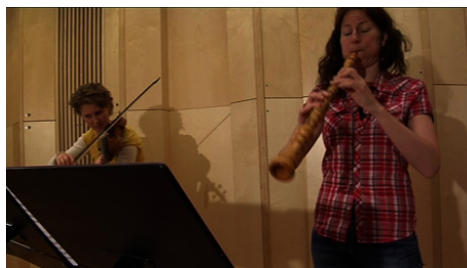
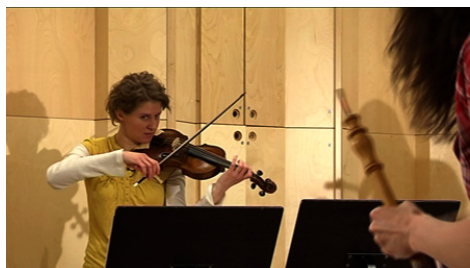
Konsertene ved Norges Musikkhøgskole, samt konserten i Greverud kirke, ble gjort som barokkensembleprosjekter. Ved disse prosjektene besto orkesteret av studenter og noen få innleide profesjonelle barokkmusikere. Dette førte med seg muligheten å benytte stort orkester.¹⁰⁷

¹⁰⁷ I utgangspunktet tre førstefioliner, tre andre fioliner, to bratsjer, cello, kontrabass og cembalo. Mengden fioliner varierte noe fra prosjekt til prosjekt og i blant var fagott med i continuogruppen.

Prosjektene ble gjennomført med kammertone $a=415$, altså vår tids praksis for tonehøyde ved historiske barokkframføringer. Dette er en forutsetning for barokkoboen, som er bygget for å klinge i lav stemming.¹⁰⁸ Dermed blir det selvsagt også en forutsetning at strykerne spiller i lav stemming. Dette kan gjøres ved at strykerne stemmer stålstringene ned en halv tone på sine moderne instrumenter, men det er langt å foretrekke både stilistisk og klanglig at strykerne spiller på barokkinstrumenter med tarmstrenger og barokkbue.

Ved de profesjonelle konsertprosjektene, konsertene i Mariakirken og i Østre Fredrikstad kirke, benyttet alle strykere barokkinstrumenter med tarmstrenger og barokkbue. I barokkensembleprosjektene ved Norges Musikkhøgskole var ikke dette en selvfølge. Studentene som deltok hadde ulik fartstid i forhold til å spille på barokkinstrumenter. Noen hadde ingen tidligere erfaring med dette. Studentene fikk studiepoeng for prosjektet og fikk noe undervisning av de profesjonelle i orkesteret forut for prosjektet. De barokkinstrumentene og barokkbueene som fantes ved Musikkhøgskolen, ble benyttet, slik at de fleste spilte med barokkbuer og tarmstenger også ved disse prosjektene

¹⁰⁸ Lav stemming vil si at alle tonene klinger en halv tone lavere enn vanlig; en a klinger altså som giss. Originale instrumenter fra 1700-tallet klinger i ulike tonehøyder, ettersom praksis i forhold til tonehøyde varierte fra sted til sted. For å forenkle dette blir alle barokkinstrumenter i dag konstruert for å klinge slik at stemmetonen a er 415 svingninger pr sekund. Dette er et naturlig kompromiss siden tonehøyden generelt var lavere på 1700-tallet enn den er i dag. I dag opererer vi også med fransk stemming som er ytterligere en halv tone lavere, $a=392$.



Illustrasjon 8.1

Karolina Radziej (fiolin) og Ruth Solveig Steinsland (obo) øver på D-mollkonserten, 20. april 2007.

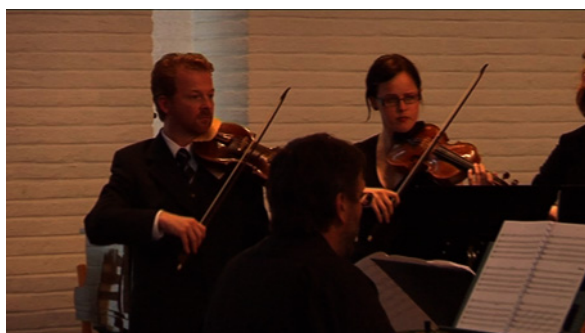
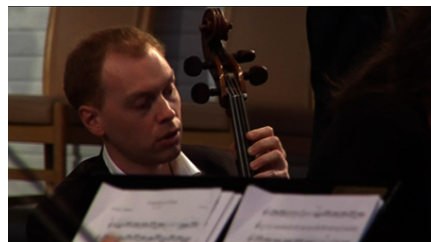
Alle bildene i kapittel 8 er tatt fra video-opptak.

Fotografer: Axel Nelson, Siri Hempel Lindøe og Marius Kristensen



Illustrasjon 8.2

Orkesterprøve på D-mollkonserten, 28. april 2007



Illustrasjon 8.3

Øving og konsert i Greverud kirke søndag 29. april 2007. Medvirkende er Sigurd Imsen, Ingrid Økland, Irena Banjeglav, Karolina Radziej, Rahel Leiser og Johanna Becker (fiolin), Masha Tønder og Sigrid Lien (bratsj), Gunnar Hauge (cello), Christian Mortensen (kontrabass), Knut Johannessen (orgel) og Ruth Solveig Steinsland (obo). Det nederste bildet viser Ess-durkonsertens besetning på spor 10-12 på vedlagte CD.



Illustrasjon 8.4

Øverst: Konsert i Mariakirken i Bergen, 28. august 2007. Mevirkende er Sigurd Imsen og Karolina Radziej, (fiolin), Belinda Paul, Jørgen Fasting og Ruth Solveig Steinsland (obo), Aslak Wøllo Sørsgaard (bratsj), Siri Hilmen (cello) og Christian Kjos (cembalo). Bildet fra Mariakirken viser Essdurkonsertens besetning på vedlagte CD, spor 7-9.

Nederst: Konsert i Lindemansalen ved Norges Musikkhøgskole, 26. september 2007. Medvirkende er Karolina Radziej, Lina Söderholtz, Irena Banjeglav, Rebecka Karlsson, Aira Maria Lehtipuu, Christiane Eidsten Dahl og Hilde Sveaas (fiolin), Aslak Wøllo Sørsgaard og Masha Tønder (bratsj), Gunnar Hauge (cello), Robert Rønnes (fagott), Patrick Wilder (bass), Lars Johansen (cembalo) og Ruth Solveig Steinsland (obo). Bildet viser E-mollkonsertens besetning på vedlagte CD, spor 4-6.

Besetning og orkesterstørrelse

I dette underkapitlet skal vi se litt på hvilken orkesterstørrelse og besetning som er relevant å benytte i framføring av de tre obokonsertene. Erfaringer med ulik besetning og orkesterstørrelse i det praktiske arbeidet med obokonsertene vil bli drøftet i forhold til historiske referanser, og da spesielt i forbindelse med solokonserter.

Historiske referanser om orkesterstørrelse

Det mest relevante orkesteret å studere i forhold til orkesterstørrelse i Försters musikk er hofforkesteret i Dresden. Förster studerte med Heinichen som senere ble kapellmester for hofforkesteret i Dresden fra 1717-1729. Det er dokumentert at Förster var i Dresden i feiringsåret 1719.

I Dresden-orkesteret var det vanlig med flere strykere på hver stemme. Så tidlig som i 1710 finnes det dokumentasjon på stort orkester i forbindelse med en framføring av en konsert for to fioliner av Telemann (Maunder 2004:92-93). Etter at Pisendel ble konsertmester i 1728, ble flere strykere på hver stemme vanlig praksis (Maunder 2004:166).

Men det finnes også dokumentasjon på at enkelbesatt strykegruppe ble brukt for å akkompagnere solokonserter. Over to hundre av Quantz fløytekonserter har overlevd i kilder med enkelbesatt strykegruppe og *basso continuo*. Det er sannsynlig at noen av disse ble spilt i Dresden, ettersom 40 av Quantz fløytekonserter er ført i pennen av en Dresden-kopist (Maunder 2004:173). Quantz uttalte at en stryker på hver stemme fungerte best som akkompagnement for en fløytekoncert. Dette har å gjøre med traversoens tonesvakhet, og trenger ikke nødvendigvis å være en uttalelse som gjaldt for andre instrumenter også.

Blåsere var viktige instrumenter i Dresden-orkesteret, ikke bare som solister, men også som tuttimusikere. Selv om dubling av blåsere først og fremst ble brukt i stort orkester, finnes det også eksempler på at to oboer og fagott dobler en enkelbesatt strykegruppe (Maunder 2004:169).

I Sverige var hovkapellet i Stockholm det eneste profesjonelle orkesteret i første halvdel av 1700-tallet. I 1720 bestod orkesteret av en direktør, en kapellmester, 11 musikere, to diskantister og en orgeltrammer (vaktmesteren). I tillegg til dette ble orkesteret forsterket av dilettanter og musikkelskere etter behov. I følge tradisjonen skulle hver enkelt musiker traktere flere instrument. Tidlig i Fredrik 1.s regjeringstid fantes det i følge Hülphers ”flere utlänningar som efter tyska sättet spelte nästan alla instrumenter lika”. Utover 1700-tallet ble det vanligere at hver musiker spesialiserte seg på et instrument, og strykestammen i orkesteret ble viktigere (Norlind og Trobäck 1996: 65-66).

Hva passer best, stort eller lite orkester?

Det finnes altså en del informasjon om hva som var vanlig av orkesterstørrelse i Dresden-orkesteret og noe informasjon rundt praksis i Sverige. Og, i et historisk perspektiv, ser vi at mulighetene er mange. Men, i følge Quantz er det ikke tilfeldig hvilken orkesterstørrelse som passer til en solokonsert:

Concertos with one concertante instrument.... are also of two classes. Some demand a large accompanying body... other demand a small one. (Quantz [1752] 1985:311)

Hvilken orkesterstørrelse passer best i de tre Försterkonsertene? I følge Quantz kan man utlede hvilken klasse konserten tilhører av det første ritornellet eller tuttipartiet.¹⁰⁹ Hvis det første tuttipartiet er seriøst og majestetisk, hvis det inneholder mange unisone partier¹¹⁰ og hvis den harmoniske pulsen beveger seg på halv eller heltakt, er det å foretrekke et stort orkester (large accompanying body). Hvis det første tuttipartiet derimot består av flytende, spøkefulle, glade og syngende melodier og har en rask harmonisk puls (på åttedeler eller firedeler), vil det passe best med et lite orkester (small accompanying body) (Quantz [1752]1985:311).

Ut i fra Quantz' vurdering, bør E-moll- og D-mollkonsertene akkompagneres av stort orkester. Selv om disse to konsertene er ulike, åpner begge konsertene med et musikalsk materiale som kan kalles seriøst og majestetisk, i begge konsertene finner man unisone partier i det første tuttipartiet, selv om dette trekket er mer framtrødende i D-mollkonserten enn i E-mollkonserten. Videre beveger den harmoniske pulsen seg forholdsvis langsomt, oftest på halvtakt i begge konsertene.

Det første tuttipartiet i Ess-durkonserten har ikke disse egenskapene. Tvert i mot kan man betegne åpningskarakteren som glad, syngende og melodøs, og den harmoniske pulsen i første takten, for eksempel, er på firedelen. Altså passer Ess-durkonserten inn i den klassen Quantz mener bør akkompagneres av liten strykegruppe.

Ensemblestørrelse i Ess-durkonserten og ulike erfaringer i forhold til dette blir behandlet i et separat underkapittel nedenfor. Først skal vi se nærmere på E-moll- og D-mollkonsertene.

Vurdering av orkesterstørrelse i E-mollkonserten og D-mollkonserten

I løpet av arbeidsprosessen prøvde jeg ut både enkelbesatt strykegruppe og stort orkester som akkompagnement i E-moll- og D-mollkonsertene. I dette underkapitlet presenteres noen av erfaringene som kom fram i forhold til dette.

¹⁰⁹ Quantz bruker ordet ritornello, ikke tuttiparti. I denne teksten blir tuttiparti brukt.

¹¹⁰ Quantz bruker ordet unisont både om unisont og oktavdobling (Reilly 1985:xliv)

I forbindelse med konsert og innspilling i september 2007 var orkesteret sammensatt av fire førstefioliner, tre andre fioliner, to bratsjer, cello, kontrabass og cembalo.¹¹¹ I E-mollkonserten ble continuogruppen også supplert med fagott. Erfaringen fra denne produksjonen var at E-mollkonserten fungerte svært godt med stort orkester. Orkesterstørrelsen fikk fram den tyngden som verket på mange måter har innebygd i seg. Fagotten bidro til rytmisk stabilitet og stor tuttklang. I førstesatsen ble kildens partier markert "piano" tolket som enkelbesatt, ikke bare i solopartiene, men også de korte avsnittene uten bass inni tuttipartiene. Det siste ble gjort også av praktiske grunner, ettersom det er en del løse fortegn i disse partiene (særlig ciss og diss) som ville krevd mer fokus på intonasjon med en strykegruppe enn med en på hver stemme.¹¹² Variasjonen mellom stort orkester og enkelbesatt strykegruppe gav et spill og en kontrast i klang og fylde som var god i satsen (lytt til vedlagte CD spor 4).

D-mollkonserten fungerte også godt med stort orkester. Formen kom godt fram gjennom kontrasten mellom stort og lite ensemble i respektive tuttipartiene og solopartiene. Fagott ble ikke benyttet som continuo-instrument i D-mollkonserten. En grunn til dette var at de lange unisone partiene med gjentatte skalaer og orgelpunktonen i første tutti egner seg godt med ren strykegruppe. Videre ble det både i første og tredje sats arbeidet med store dynamiske kontraster og rytmisk fleksibilitet som lettere lar seg gjøre på strykeinstrumenter enn på blåseinstrumenter (lytt til vedlagte CD spor 1).

En side ved D-mollkonserten som fordrer stort orkester er at ikke bare oboen, men også fiolinobligatstemmen har en solistisk rolle. Denne stemmen kommer i tillegg til 1. fiolinstemmen, selv om disse to stemmene som oftest sammenfaller. Fiolinobligatstemmens eneste soloparti er i taktene 13-20 akkompagnert av fioliner og bratsj. Men i tillegg fungerer den som duettpartner med oboen flere steder i konserten (taktene 42-50 og 53-76 i første sats og 73 -85 og 137-144 i tredje sats). Uten en full strykegruppe blir dette særtrekket med konserten borte.

I D-mollkonsertens tredjesats er tuttipartiene bygd over figurer som kontrasterer til solopartiernes figurer. Figuren to åttedeler, sekstendelspause etterfulgt av sekstendel som opptakt til neste takt med samme rytmiske struktur, er grunnleggende i tuttipartiene (lytt til begynnelsen av spor 3 på vedlagte CD). En annen karakteristisk figur i satsens tuttipartier er tirataløpene i 1. fiolin- og fiolinobligatstemmer. Tirataløpene (f.eks. takt 10,12,14 og 16) starter etter en trettitodelspause, og består av

¹¹¹ Egentlig hadde det vært nok med tre første fioliner, men erfaringsmessig, når en benytter studenter i frie prosjekter skjer det ofte frafall i siste liten, og jeg ville sikre at det var nok fioliner til tre + tre fioliner i prosjektet, og da særlig innspillingen, siden to fioliner (eller to instrumenter overhode) som skal spille unisont er en stor utfordring, mens tre instrumenter unisont fungerer godt.

¹¹² Se for eksempel takt 11-12 i E-mollkonsertens førstesats i appendiks.

sju oppadstigende trettitodeler og to sekstendeler som har en opptaktsfunksjon mot to åttedeler i fallende oktavsprang på etterfølgende enerslag. (Se noteeksempel 4.6 i kapittel 4).

De lineære og melodiose solopartiene står i kontrast til dette rytmiske omrisset i satsen. Denne kontrasten understrekes og kommer til sin rett gjennom en stor strykegruppe på en helt annen måte enn med et enkelbesatt ensemble. Hele denne satsen har en rytmikk som kan minne om en fransk ouverture selv om satsen går i 3/8 -takt og franske ouverturer som regel har todelt taktart.¹¹³ Det ouvertureaktige i tuttipartiet krever den tyngde en stor strykegruppe gir; ved enkelbesatt strykegruppe blir det selvsagt en rytmisk kontrast til obosoloene, men det store og ouverturepregede uteblir.

En kontrast i volum mellom tuttiparti og soloparti er å foretrekke også i E-mollkonserten. Men her er det ikke fordi disse partiene musikalsk sett inneholder kontrasterende figurer, tvert i mot, her er det positivt for å understreke forskjellen mellom tuttiparti og soloparti, ettersom figurene i solostemmen i alle tre satsene utledes direkte fra tuttipartiet ved satsens åpning, og i seg selv ikke skaper kontrast. De første respektive to- og fire taktene av solopartiene i andre- og tredjesatsen er identiske med satsens tuttiåpning; (lytt til spor 5 og 6 på vedlagte CD). Uavhengig av ensemblestørrelse reduseres volumet i disse solopartiene ved at kun *basso continuo* akkompagnerer i åpningen, men kontrasten mot tuttipartiet foran blir tydeligere med et akkompagnement med flere strykere på hver stemme.

Lite orkester

Selv om det ideelle akkompagnementet for E-moll- og D-mollkonsertene er stort orkester, har også framførelsene med enkelbesatt strykegruppe fungert godt. En enkelbesatt strykegruppe kan ikke forsterke den formmessige kontrasten mellom tutti- og solopartier, men den åpner til gjengjeld for individuelle initiativ og en større fleksibilitet i musiseringen. Når D-mollkonserten framføres med enkelbesatt strykegruppe, vil fiolinobligatstemmen og 1. fiolinstemmen spilles av samme person. Da forsvinner noe av effekten av fiolin som ekstra soloinstrument.

Hvordan en orkesterstørrelsen fungerer er ikke absolutt. Konsertrommets akustikk er et viktig element i forhold til hvordan en besetning vil fungere. Framførelsene av D-mollkonserten og E-mollkonserten med enkelbesatt strykegruppe var i Mariakirken i Bergen¹¹⁴. Dette er et rom som fungerer utmerket til barokkmusikk. Dybden i

¹¹³ En samtidig referanse til denne rytmiske figureringen finner vi i åpnings-satsen av Handels concerto grosso opus 2 nr 3 og 4. Se eksempel 8.8 senere i dette kapitlet.

¹¹⁴ Mariakirken er en middelalderkirke og ble bygget som en basilika av kleberstein på 1100 tallet, og få endringer har skjedd med rommet etter den siste brannen som rammet kirken i 1248.

strykeklangen blir forsterket og barokkoboens klanglige kvaliteter kommer til sin rett. Dette kan ha medvirket positivt til at konsertene fungerte godt med enkelbesatt strykegruppe uten kontrabass.

Akustikk, tempo og orkesterstørrelse

Quantz skriver også om akustikk ([1752] 1985:200). Han knytter både tempovalg og valg av ensemblestørrelse til akustikken og rommet. Han skriver at i et stort rom med mye etterklang og hvor den akkompagnerende gruppen er stor, vil et raskt tempo være mer til forvirring enn til behag. Da er det viktig å velge en konsert som er skrevet i en majestetisk stil, med langsom harmonisk puls og mange unisone partier, slik at et raskt tempo ikke er nødvendig. Videre skriver Quantz at i et lite rom, der få instrumenter akkompagnerer, bør man velge en konsert med glade og galante melodier og rask harmonisk puls. Her kan tempoet være raskere.

Et eksempel på Quantz referanse til et stort rom (a large place) med mye etterklang kan sannsynligvis være en katedral. Et lite rom kan en tenke seg er for eksempel et musikkrom på et slott, en kammersal. Mariakirkens kvaliteter vil nok ligne mest på det Quantz beskriver som et lite rom. Og den moderne Lindemansalen på Norges Musikkhøgskole har ikke likhetstrekk med den akustiske verden Quantz beskriver. Derfor har ikke akustikken hatt den betydningen for valg av tempo og besetning i Førsterkonsertene som Quantz foreskriver. Det er imidlertid kan slå fast, er at akustikken i rommet er et viktig element som påvirker framførelsen og som også bør tas med i vurderingen i forhold til valg av orkesterstørrelse. I denne forbindelse er det interessant at av de to vedlagte innspillingene av Ess-durkonserten, er det den med størst orkester (spor 10-12) som tar lengst tid.

Skal oboisten spille med i tuttipartiene?

En tutti strykeklang farget av barokkoboer er en av de fineste sidene ved barokkmusikkens klangverden. Bruce Haynes skriver:

Doubling hautboys to a string band gave a more "tutti" character; it added bite and clarity, and changed the colour of the line, "giving fullness and contour to a large ripieno, providing brilliance to the coloratura in virtuoso passages by their prompt attack on first and last notes" as Harmoncourt puts it. (Haynes 2001:280)

Videre skriver Bruce Haynes at doble rørblad-instrumenter (oboer og fagott) antakeligvis ofte ble benyttet i musikk der disse instrumentene ikke blir spesifisert i partituret. I D-mollkonsertens siste sats og i Ess-durkonsertens yttersatser er utfordringen det motsatte. Her er hele tuttipartiene notert i obostemmen. I forhold til idealet om en tuttiklang av strykere og obo er dette vel og bra, men en oboist har et helt konkret behov for å hvile mellom utfordrende solopartier. Slik det er notert i

obostemmen i de ovenfor nevnte satser, er ikke dette tatt høyde for. I E-mollkonserten er oboen delvis medspiller i tuttipartiene i yttersatsene, men her er dette nøye utskrevet i kilden og gir oboisten nødvendige pauser. Et sentralt spørsmål er altså om solooboisten skal spille med i tuttipartiene i D-mollkonsertens siste sats og i Ess-durkonsertens yttersatser. La oss se litt på erfaringene i forhold til dette spørsmålet i arbeidet med D-mollkonserten.

Oboistens rolle i tredje sats i D-mollkonserten

Ved konsertprosjektet 29. april og 2. mai valgte jeg å la oboen spille med kun i det første og det siste tuttipartiet i tredje sats i D-mollkonserten. Fordelen med dette var at jeg som oboist fikk nok hvile mellom solopartiene. Videre smeltet oboklangen og strykerklangen fint sammen og skapte en ”større” tutti. Ulempen var at de tuttipartiene midt inne satsen der oboen ikke spilte med ble annerledes i klang, og fikk dermed et noe annet uttrykk. Ettersom alle tuttipartiene i denne satsen er bygget over de samme komprimerte figurene, er det ikke helt tilfredsstillende å veksle mellom ulik besetning i de respektive tuttipartiene. Kontrasten mellom solopartiene og tuttipartiene hadde blitt større hvis alle tuttipartier også i besetning var like.

En annen utfordring med kombinasjonen av strykere og obo i tuttipartiene i D-mollkonsertens tredje sats var de virtuose tiratafigurene. Utfordringen var å finne en felles måte å artikulere disse på. De idiomatiske ulikhetene på fiolin og på obo gjorde at det ble litt vanskelig å finne en god form for artikulering av disse løpene. På obo er det nesten ikke mulig å artikulere disse trettitodelene enkeltvis i et høyt tempo. Hvis det allikevel skal gjøres, vil artikuleringen bli jevn og statisk, mer som en moderne dobbelttunge, og ikke gi den retningen til løpet som kreves siden det har en opptaktsfunksjon. Jeg avgjorde tilslutt å lage bue over trettitodelene og artikulere sekstendelene i dette løpet. Å utføre raske løp legato er også i tråd med historisk praksis (se Bania 2008:145).

På konserten i Mariakirken 28. august valgte jeg å ikke spille i tuttipartiene, og lot disse klinge som rene strykepartier. Denne konserten ble akkompagnert av enkelbesatt strykegruppe og dermed utgjorde ikke ensemblestørrelsen i seg selv en kontrast mellom tuttipartiene og solopartiene. At alle tuttipartier fikk samme besetning hadde uansett en god innvirkning på formfølelsen. Valget om å utelate oboen fra tuttipartiene i denne satsen ble også benyttet ved konserten i Lindemansalen 26. september. Ved dette tilfelle ble konserten akkompagnert av stort orkester. Å overlate tuttipartiene til strykerne uten medvirkning av obosolisten opplevdes som den beste løsningen både med enkelbesatt strykegruppe og med orkester.

Besetning og tempo i Ess-durkonserten

I følge Quantz' oppdeling av solokonsserter i to klasser vil det være naturlig å framføre Ess-durkonserten i et høyt tempo og med enkelbesatt strykegruppe. Det er imidlertid noen momenter ved denne konserten som gjør at dette ikke nødvendigvis er den beste løsningen. Selv om konserten har en optimistisk karakter og beveger seg forholdsvis raskt harmonisk, er et høyt tempo problematisk. En grunn til dette er at tonearten Ess-dur er svært krevende på barokkobo siden den fordrer mange gaffelgrep. Særlig er dette utfordrende i sekstendelspassasjer, som det er mange av i solopartiernes sekvenseringer.

I tuttipartiene i første sats blir rekker av figuren *bombus* hyppig benyttet. Dette, sammen med det faktum at alle tuttipartiene er innskrevet i obostemmen, gjør at hvordan figuren *bombus* idiomatisk sett fungerer på barokkobo til en viss grad kan brukes som indikator på tempo i satsen.¹¹⁵ I følge Walthers framstilling av *bombus*, er det en spesiell skjelving på hånden som får fram denne figuren.¹¹⁶ Denne beskrivelsen passer i forbindelse med strykeinstrument eller tasteinstrument. På obo er det tungen som påvirker artikulasjon, ikke håndbevegelser. Dette betyr at raske gjentakelser på en og samme tone krever raske tungebevegelser. Dette er ingen umulighet på obo, men i et forholdsvis høyt tempo over lengre tid er det uttrøttende for oboisten. Derfor kan lengre partier av denne typen gjerne bli litt hakkete og metronomisk i utførelsen og ikke så organisk flytende og naturlig fraserende som en gjerne ønsker det i forbindelse med barokkmusikk. Hvis tonehøyden varierer, har en mulighet for å legge inn noen buer her og der for å skape mer flyt. Dette er ikke mulig når det er en og samme tone som blir gjentatt i raskt tempo. Altså er ikke lange rekker av *bombus* noe som med letthet lar seg utføre på obo. Særlig ikke i kombinasjon med et lavt register, slik vi ser det i åpningen på Ess-durkonserten.

Et grunnleggende spørsmål i forbindelse med Ess-durkonsertens førstesats er derfor om oboisten skal spille med i tuttipartiene. Bombusfiguren, som er krevende på obo, men ypperlig for stryk, er utelukkende lagt i tuttipartiene. Det finnes ingen slik figur i det entydig solistiske materiale til oboen. Det kan være naturlig å se tilbake på bruken av figuren *bombus* i D-mollkonsertens førstesats, ettersom dette er en konsert som idiomatisk sett er velskrevet. I denne satsen forekommer heller ikke figuren *bombus* i obostemmen. Hvis oboen spiller *colla parte* med første fiolinen i Ess-durkonsertens første sats, slik det er notert i kilden, har den ikke en eneste takts pause i første sats. Dette er heller ikke særlig oboistisk, særlig ikke i kombinasjon med lange og virtuose

¹¹⁵ Se delkapittel "Tilretteleggelse av kildematerialet" tidligere i dette kapitlet for behandling av i hvilken grad besetningen som er angitt i kilden bør tolkes bokstavelig.

¹¹⁶ Se delkapittel "Bombus" i kapittel 4.

solopartier. Bruken av figuren *bombus* i satsen taler altså for å utelate obosolisten fra tuttipartiene.

På den annen side er klangen som oppstår når stryk og barokkobo spiller unisont utrolig vakker, noe en mister i første satsen hvis oboisten ikke spiller med i tuttipartiene. Imidlertid vil denne klangen kunne oppleves i konsertens tredje sats der obo og stryk er lagt unisont i store deler av satsen.

En løsning i forbindelse med denne konserten, hvis en både vil ha en frisk og opplagt obosolist til solopartiene og den sammensmeltede obo- og fiolinklangen i tuttipartiene, er å ha med tuttioboister. Försters lærer, Heinichen, brukte dette i sine konserter for mange instrumenter. Et eksempel er konsert i G-dur (Seibel 214) der det i tillegg til obo concertante-stemmen er en 1. og en 2. obostemme. Dette betyr at obosolisten, som skal utføre de mest framtrede soloene, ikke har ansvar for tuttispill. I tillegg ser vi i denne konserten, at det i tuttiparti iblant blir notert åttedeler i obostemmen og sekstendeler i strykestemmene i partier med tonegjentakelse.¹¹⁷ Denne praksisen med å forenkle i obostemmene er ikke alltid notert, og det er derfor vanlig og tilrådelig at barokkoboister gjør dette på eget initiativ.

I Ess-durkonsertens førstesats er det altså noen innebygde motsetninger. På den ene siden fordrer musikkens karakter et friskt tempo og en liten besetning. På den andre siden byr et raskt tempo på store utfordringer for obosolisten, og særlig hvis oboisten også skal spille med i alle tuttipartiene, slik kilden markerer. Videre vil en liten besetning ikke lage nok kontrast mellom tutti og soli hvis oboisten kun skal spille i solopartiene.

Det ble testet ut ulike ensemblestørrelser og besetninger i Ess-durkonserten i løpet av den musikalske arbeidsprosessen. Ved konserten i Østre Fredrikstad kirke, 15. juli 2003, ble Ess-durkonserten framført med enkelbesatt strykegruppe og jeg som obosolist spilte alt som var notert inn i obostemmen. Dette opplevdes ikke bra. Det ble veldig tungt å spille solopartiene ettersom det ikke fantes en hel takt noe sted til hvile. Det ble en følelse av masete og urolig musisering.

I forbindelse med konsertene 29. april/2. mai bestod orkesteret av tre 1. fioliner, tre 2. fioliner, to bratsjer, cello, kontrabass og orgel. Orgel ble valgt til fordel for cembalo, fordi figuren *anabasis*¹¹⁸ kombinert med figuren *bombus* i åpningen fører med seg noe sakralt som jeg ønsket å understreke. Ved denne anledningen spilte jeg som oboist kun i solopartiene og utelot tuttipartiene. (Lytt til denne versjonen på vedlagte CD spor 10-12).

¹¹⁷ Jevnfør takt 42-43 i førstesatsen i Heinrichens G-durkonsert i utgave Concerto Editions 1999

¹¹⁸ Se kapittel 4 om figuren *anabasis*.

Den beste løsningen i forhold til besetning i Ess-durkonserten var å forsterke en enkeltbesatt strykegruppe med to tuttioboister (i tillegg til obosolist). Dette ble gjort ved konserten 28. august i Mariakirken i Bergen. Jeg valgte å doble hver av fiolinstemmene med en oboist. I førstesatsen var dette naturlig å gjennomføre. I den langsomme andresatsen utelot jeg tuttioboene ettersom teksturen i akkompagnementet idiomatisk sett egner seg best for strykere. I tredjesatsen måtte jeg gjøre en del valg i forhold til hvor oboene skulle utelates ettersom overgangene mellom tuttupartiene og solopartiene ikke alltid er tydelige i denne satsen. For eksempel er noen solopartier svært korte, og iblant er solopartiene akkompagnert av hele ensemblet, iblant kun av continuogruppen og noen ganger av hele ensemblet.

Først og fremst gav denne besetningen en morsom og litt uvant klang. Siden strykegruppen var enkelbesatt, ble det en til en (obo og fiolin) på hver stemme, altså ble oboklangen ganske dominerende. En utfordring var at 2. fiolin/2. obostemmen kunne bli litt for sterk, siden oboen i det registeret klinger ganske kraftig.

Oboistene hadde videre en stabiliserende innvirkning på tempoet, bl.a. fordi fleksibiliteten i forhold til artikulasjon er mindre på obo enn på fiolin. Selv om tempoet opplevdes godt og stabilt ved denne anledningen, var det raskere enn i april/mai, og et litt høyere tempo var positivt for karakteren.¹¹⁹

En bieffekt var at jeg som oboist fikk stor hjelp av å ha flere oboister i ensemblet. Ettersom vi deler de samme instrumentale utfordringene med gaffelgrep og intonasjon følte det også lettere å utføre de krevende solopartiene. At oboklangen blir så dominerende i lydbildet hadde en positiv innvirkning på Ess-durkonserten også fordi denne besetningen understreker det upretensiøse ved konserten og får fram det glade og musikantiske, som er dette musikkstykkets styrke.

Oboistiske utfordringer i de tre konsertene

Tonearter

Pieces set in a very difficult key must be played only before listeners who understand the instrument, and are able to grasp the difficulty of these keys on it; they must not be played before everyone. You cannot produce brilliant and pleasing things with good intonation in every key, as most amateurs demands (Quantz [1752] 1985:200).

¹¹⁹ I Mariakirken var tempoet M = 92 på firedelen mens på opptaket etter konserten i Lindemansalen i mai var tempoet M = 84 på firedelen.

Dette sitatet viser at det var kjent og akseptert at noen tonearter kunne være svært vanskelige. Barokkoboer har kun to klaffer, dette gjør at man ofte og særlig i b-tonearter må ty til de såkalte gaffelgrepene. I tillegg til gaffelgrepene blir visse toner som for eksempel giss/ass tatt med halvt hull på tredje finger, med andre ord krever dette at ikke bare fingrene, men også hånden må flyttes.

De mest brukte toneartene i solorepertoar for obo av Bach, Telemann og Handel, de tre komponistene som har skrevet mest for instrumentet, er d-moll og F-dur, altså tonearter med en b. Fire femtedeler av de nevnte komponisters solorepertoar for obo har kun to fortegn. Studier av toneartbruk i det generelle solorepertoaret for instrumentet (som har overlevd) viser at ca 96 % av repertoaret er holdt i tonearter med ikke mer enn to kryss og tre b og de vanligste toneartene var B-dur, C-dur, F-dur, G-dur, g-moll og c-moll. Disse beregningene gir en pekepinn om hvilke tonearter som ble regnet som passende for barokkoboer (Haynes 2001:217).

I de tre Försterkonsertene er toneartene Ess-dur, e-moll og d-moll benyttet. D-moll er en toneart som fungerer svært godt på barokkobo og som vi ser ovenfor, ble mye brukt av Bach, Telemann og Handel. På grunn av gaffelgrepene blir klangen myk og kontrollert og at tonearten kun har en b gjør at den er forholdsvis lettspilt. Videre er d-molls dominant, A-dur, innenfor omfanget av tre kryss.

Ess-dur og e-moll derimot, hører ikke blant de mest vanlige toneartene i sololitteraturen for obo fra barokken. Bruce Haynes omtaler tonearten Ess-dur som uvanlig (Haynes 2001:217). Ess-durs mange gaffelgrep gjør at dette kanskje er en av de toneartene Quantz anbefaler at en kun skal spille foran kjennere av instrumentet. Den første obosoloen i Ess-durkonserten viser en fingermessig svært utfordrende passasje (se noteeksempel 7.6 i kapittel 7 og lytt til vedlagte innspilling spor 7, 00:47-01:04 og til spor 10, 00:51-01:09).

E-moll er en toneart som med sitt ene kryss i utgangspunktet virker enkel og grei, men særlig steget mellom e og f i første registeret er krevende fingermessig. Hvis en ser på dominanttonearten H-dur, er dette en toneart med fem kryss, som fører med seg vanskelige fingerkombinasjoner. Eksempler på dette er steget mellom h og ledetonen aiss, der mye av utfordringen ligger i at aissen er en tonesvak og intonasjonsmessig ustabil tone. Videre er steget mellom ciss og diss i mellomregisteret vanskelig, fordi lillefingeren på høyre hånd betjener både cissklaffen og essklaffen og må bytte mellom disse to. Disse utfordringene i tonearten e-moll kommer tydelig til uttrykk i E-mollkonserten av Förster. Den grunnleggende melodiske figuren i første sats inneholder steget mellom e og f i det lave registeret to ganger i sekstendel eller sekstendelstriol (første halvdel av takt en) og steget mellom diss og ciss er representert i andre halvdel av takt 4 (se noteeksempel 6.4 i kapittel 6).

De fingermessige utfordringene i dominanttonearten H-dur er sterkt representert i tredjesatsen i E-mollkonserten. Noteeksemplet nedenfor viser bruken av ledetonen aiss i taktene 63 og 70:

Eksempel 8.5 Takt 60-106. Fra tredje sats i E-mollkonserten

Hjelpegrep for ciss og fiss i solistiske partier i tredje sats

Noen av disse utfordringene kan forminskes gjennom bruken av hjelpegrep. Det fingertekniske vanskelige skiftet mellom ciss i midtregisteret og fiss i det lave registeret (se takt 72-74 ovenfor) er eksempler på dette. Fiss i første register er grepet 123halve46 og 7 (essklaff)¹²⁰. Ciss i mellomregisteret blir grepet 23456 og 7 (cissklaff). Dette betyr at ved vekslinger mellom fiss og ciss må lillefingeren på høyre hånd veksle mellom essklaff og cissklaff. Her er det noen hjelpegrep som kan brukes. Ciss kan forenkles i noen av disse løpene ved å ikke ha noen fingre på i det hele tatt. Da unngås den tungvinte vekslingen. Lav fiss kan også forenkles ved å bruke 01234 istedenfor 0123halve46 og 7 (essklaff).

Problemet med hjelpegrepene er at de ikke er helt rene. Både ciss og fiss er for lave og må "lippes opp" noe som kan være nesten umulig i et raskt tempo. Spørsmålet er hvor tydelig dette høres i hurtige løp, og hvor mye en vinner på at det flyter bedre når det er mer lettspilt. Jeg fikk en erfaren musiker til å høre på akkurat dette og det viste seg at det ikke høretes så mye med den lille urenheten, så i arbeidet med E-mollkonserten valgte jeg å ty til hjelpegrepene i de aller vanskeligste passasjene.

¹²⁰ Nr 1 representerer øverste finger på venstre hånd og nr 7 representerer nederste finger på høyre hånd.

Pust og utholdenhet

Ingen steder i 1600- og 1700-talls litteratur er det en detaljert eller systematisk beskrivelse av teknikk for pust og støtte på obo (Haynes 2001:184). Et eksempel på at denne særdeles viktige delen av oboteknikken allikevel ble anerkjent er Telemanns forord til *die Kleine Kammermusik* (1716) som er skrevet for obo. Telemann, som selv var en aktiv oboist, skriver at han har komponert ariene (satsene) korte, dels for å spare utholdenheten til utøveren og dels for å ikke trøtte ut ørene til tilhørerne (Haynes 2001:186).

I E-mollkonserten balanserer alle tre satsene veldig fint mellom oboens krevende solopartier og lange nok pauser til å gi oboisten ny og frisk energi. Oboen blir også benyttet i tuttipartiene unisont med 1. fiolingroupen, men kun delvis, slik at det blir naturlige pauser i obostemmen før neste soloparti. Dette er også smakfullt gjort i et komposisjonsteknisk perspektiv. I tredje sats er imidlertid særlig soloen fra takt 71-106 både lang, fingerteknisk krevende, og uten noen naturlige steder å puste (lytt til vedlagte CD spor 6, 01:04-01:59). I tillegg spiller oboisten med allerede fra takt 60 i tuttipartiet foran soloen, noe som forlenger passasjen ytterligere.

I D-mollkonsertens første sats er balansen mellom det solistiske og tuttipartiene god. Oboen har en selvstendig passasje på 5 takter i hvert av de tre tuttipartiene, ellers er obospillet forbeholdt solopartiene i denne satsen. Andresatsen er krevende i forhold til pust og utholdenhet. Siden denne satsen er en solistisk triosats er den ikke delt inn i tuttipartier og solopartier. Det er ingen takters pause i løpet av den 45-takter lange satsen, kun noen enkeltslag to ganger. Tredjesatsen er idiomatisk sett fint tilpasset oboen hvis tuttipartene blir utelatt av solisten, selv om denne satsen har noen svært krevende og lange soloer.¹²¹

Vanskelighetsgraden i forhold til utholdenhet i Ess-durkonsertens første sats kommer an på om oboisten spiller med i tuttipartiene.¹²² I andresatsen er frasene i forhold til pust og utholdenhet fint skrevet. Tredjesatsen er også krevende, oboen spiller stort sett hele tiden, kun 7 takters pause er skrevet inn i den 106 takter lange satsen (som blir dobbelt så lang siden det er en sats med AABB-form). I denne satsen er det heller ikke naturlig å utelate noen tuttipartier.

¹²¹ Se delkapitlet "Holdning til kildematerialet" for diskusjon om obosolisten skal spille med i tuttipartiene. Dette temaet blir også behandlet i delkapitlet "Skal oboen spille med i tuttipartiene?", begge i kapittel 8.

¹²² Se underkapitlet "Besetning i Ess-dur konserten" i kapittel 8.

Ornamentikk i de tre langsomme satsene

Hvor mye skal de langsomme satsene smykkes ut fra utøverens side? I følge Quantz kommer dette an på satstypen og hvor mye som er skrevet inn fra komponistens side. Quantz skriver at i tidligere tider var adagiosatsen vanligvis komponert svært enkelt og mer harmonisk enn melodisk. Altså overlot komponisten til utøveren det han burde ha gjort selv, nemlig å få melodiene til å synge. Dette førte til at utøveren måtte tilføre mange ornamenter. På denne tiden, skriver Quantz, var det lettere å komponere en adagio enn å spille en. Ettersom slike adagioer ikke alltid havner i hendene på utøvere som er i stand til å spille dem, er det blitt vanligere å komponere en adagio i en mer cantabile stil, fortsetter Quantz. Dermed blir komponisten hedret mer og utøveren behøver i mindre grad å anstrenge hjernen sin (Quantz [1752] 1985:314-315). Det er interessant at Quantz holdning her er den motsatte av den holdningen Mattheson formidler i forbindelse med figuren *tirata*. Mattheson mener komponistene heller burde overlatt utsmykning med figuren til utøveren i stedet for å komponere den inn i satsen. (Se delkapittel "Tirata" i kapittel 4).

I følge Quantz vil det altså variere i hvilken grad det er behov for ornamenter i en langsom sats for at den skal klinge bra. De tre langsomme satsene i Ess-dur-, D-moll- og E-mollkonsertene er svært forskjellige. Derfor ble de tre satsene også smykket ut på ulik måte og med ulik mengde utsmykninger:

Adagio i Ess-durkonserten

Den langsomme satsen i Ess-durkonserten er den som i størst grad krever en del ornamenter fra obosolisten. Før vi ser på solostemmens ornamentikk, er det relevant å beskrive satsens noe uvanlige akkompagnement: Satsen går i 3/2 -takt.

Strykeakkompagnementet i denne satsen er som et teppe av ulike rytmiske gjentatte mønster i hver stemme: Bassen beveger seg i halvnoter. Bassen er imidlertid kun med de første og de siste åtte taktene, og akkompagnerer altså ikke selve solopartiet.

Bratsjen beveger seg i firedelsnoter med staccatotegn og bue over to og to noter, altså markert buevibrato.¹²³ 2. fiolin beveger seg i firedelstrioler, altså tre mot to i forhold til bratsj.¹²⁴ 1. fiolin beveger seg også i firedeler, som bratsjen. Men denne stemmen har

¹²³ Buevibrato er en artikulasjonsform som blir brukt mye i barokkmusikk, særlig for strykere, men også for blåsere. Buevibrato kan forekomme når en note er repetert på samme tonehøyde. For å utføre buevibrato må strykere artikulere noten med tyngde/fart på et og samme buestrøk istedenfor separat buestrøk. En oboist utfører buevibrato med et kraftig lufttrykk istedenfor artikulasjon med tungestøt.

¹²⁴ Dette er en uvanlighet i barokkmusikk, man ser sjelden tre mot to gjennom en hel sats, slik som dette. Donington skriver at to mot tre ikke er en normal rytme i barokkmusikk, men viser til at dette kan forekomme i den galante stilen mot midten av 1700-tallet, for eksempel hos Telemann (Donington 1990:464). En av Telemanns obokonsert i d-moll (Utgave Sikorski 254) har et tilsvarende mønster i den langsomme satsen som det vi ser her i Ess-durkonserten. Satsen i Telemanns konsert går også i tre

en mer melodios utforming enn de andre stemmene (se gjengivelse av kilden i appendiks).

Over alt dette er obostemmen notert i lange noteverdier i solopartiet. Obostemmen trenger noe utsmykning. Samtidig er det viktig å beholde kontrasten i tekstur mellom akkompagnement og obostemme, der akkompagnementet består av jevn, individuell og rytmisk bevegelse, mens obostemmen bør sveve langsomt og syngende over dette.

På vedlagte CD kan det høres hvordan den langsomme satsen i Ess-durkonserten ble smykket ut ved konsert 2. mai i Lindemansalen (spor 11) og 28. august i Mariakirken (spor 8). Ornamentene er stort sett de samme med små varianter her og der. Den største forskjellen er at på spor 8 er det tillagt en liten kadens i nest siste takt av obostemmen, før *da capo*, og utsmykning av 1. fiolinstemmen i reprisen.

Largo i E-mollkonserten

I dette underkapitlet skal vi se at largoen i E-mollkonserten er av en annen satstype som krever en noe annerledes utsmykning av melodien. Hele satsen spinner over de enkle melodiske figurene som presenteres i åpningen av satsen og som bygger på tretallsprinsippet; den melodiske figureringen i takt 1 blir repetert fra andre åttedel i takt 2 og videreføres tredje gang i en lengre bueformet frase i taktene 3 og 4. Solopartiene er direkte utledet av det melodiske materialet i satsens åpning; de to første taktene av første obosolo er faktisk identisk med den melodiske åpningen av satsen, men videreføres annerledes. (Se kildens obostemme i appendiks).

Largoen har noen motsetninger innebygd i seg. På den ene siden presenteres de melodiske figurene i satsens første tuttiparti og videreutvikles, ikke bare i solopartiene, men også i de senere tuttipartiene i satsen.¹²⁵ Plasseringen av viktig melodisk materiale i tuttipartiene gir satsen en større tyngde enn for eksempel adagiosatsen i Ess-durkonserten. På den andre siden går satsen i tretakt og er bygd over en liketil og enkel figur (takt 1) som varieres i satsen.

Tidlig i prosessen med denne satsen, jobbet jeg fram en del ornament og smykket ut ganske mye i solopartiene. Dette førte til at satsen ble overlesset, for tung og med for mange betoning. Jeg opplevde at satsen trengte mer ro. Det ble viktig å ta utgangspunkt i de enkle figurene i åpningen, og finne fram til det grunnleggende i satsen gjennom å søke tilbake til et enkelt tretaktsbetoningsmønster. Dermed ble

halve. Her dannes tre-mot-to-rytmen av 1. og 2. fiolinstemmene. 2. fiolinstemmen beveger seg i gjentatte firedelstrioler mot 1. fiolin som har et repeterende mønster av to åttedeler og firedel.

¹²⁵ Dette er en figurbehandling som har likhetstrekk med figurbehandlingen i konsertens første sats og som beskrives i kapittel 6.

mange av ornamentene tatt bort. Istedenfor ble det naturlig å se på solostemmen som en utskrevet utsmykning av det melodiske hovedmaterialet i satsen. Dette var en løsning som fungerte mye bedre i denne satsen. For å finne roen i satsen, ble det viktig å ikke prøve å spille svakt, men heller å forme hver takt og hver frase dynamisk på en måte som underbygger tretaktshierarkiet, og å benytte en mykere artikulasjon. Dette virket som en riktig arbeidsretning og satsen begynte å svinge. Hvordan satsen ble ornamentert i den siste versjonen kan høres på vedlagte CD spor 5 i kombinasjon med å se på kildens obostemme i appendiks.

Adagio Soli i D-mollkonserten

Utsmykning av den langsomme satsen i D-mollkonserten fører med seg andre utfordringer enn i de langsomme satsene i Ess-dur- og E-mollkonsertene. D-mollkonsertens langsomme sats er nemlig en trio, med tre temmelig likeverdige stemmer som behandles imitatorisk. Bassen har først og fremst rollen som generalbass, men også i bassen finner man en del imitasjoner av melodistemmene. (Se satsen i kilden i appendiks). I de langsomme satsene i Ess-dur- og E-mollkonsertene dreier det seg om en solostemme som kan utsmykkes forholdsvis fritt. I Adagio Soli-satsen i D-mollkonserten derimot, må ornamentene både passe til den imitatoriske strukturen i satsen, og tilpasses de likeverdige rollene de respektive stemmene innehar. Quantz skriver at man må ta hensyn til om stykket er skrevet for en eller to stemmer når man planlegger ornamenten i en adagio (Quantz [1752] 1985:201). I en trio må kun få ornamenten bli introdusert, og andrestemmen må ikke bli hindret fra å tillegge sin del. Ornamentene må derfor være av en slik art at de både passer til situasjonen og at de lett lar seg imitere av utøveren som spiller den andre stemmen. I følge Quantz er det vanskeligere å imitere enn å finne på, og han anbefaler imitatoren å både imitere helt likt og iblant legge til noe ekstra mot slutten av ornamentet for å variere (Quantz [1752]1985:202).

I arbeidet med denne satsen ble det ikke ornamentert mye. Jeg opplevde at det var viktig å bevare den imitatoriske strukturen og at for mange ornamenten lett kunne forkludre denne. I noen sekvenser, for eksempel i takt 16-19 kunne åttedelsfigurene varieres noe, forutsatt at dette ble likt fordelt i begge melodistemmene. Dette ble ikke gjort. I takt 27-29 imiterer oboen fiolin og her ble det lagt inn litt variasjon i imitasjonen. Dette kan høres på vedlagte CD spor 2, 01:12.01:27.

Ved slutten av satsen improviserte jeg (oboisten) en liten kadens (spor 2, 01:59). I følge Quantz kan imidlertid kadensen i denne satstypen like gjerne utføres av både oboisten og fiolinisten vekselvis. Han skriver at en kadens med to utøvere kan vare litt lengre enn en solokadens, siden den også har et harmonisk innhold, og derfor ikke kjeder lytteren så raskt. Han skriver videre at en kadens for to stemmer krever mer av utøverne. De må i det minste skjønne seg på reglene for imitasjon og reglene for

forberedelse og oppløsning av dissonanser. Quantz skriver også at selv om det er ganske lett å finne på og skrive ned en kadens med to stemmer, er det ikke lett å improvisere uten forberedelse, ettersom ingen kan forutse den andres tanker. Derfor blir slike kadenser ofte innstudert på forhånd (Quantz [1752] 1985:186).

Arbeid med karakter i tredjesatsene

Den avsluttende allegro i en konsert må i følge Quantz være helt forskjellig fra førstesatsen i forhold til stil, ideenes natur og taktart. Hvis første satsen er seriøs, bør den siste satsen være spøkefull og glad. Hvis passasjene i første sats består av arpeggiofigurer, kan passasjene i siste sats bestå av stegvis bevegelse og dreiebevegelser. Eller hvis første sats består av trioler bør siste satsen inneholde jevne noter og omvendt. Generelt sett, skriver Quantz må tuttipartiene i den avsluttende allegro være korte og heftige, men samtidig lekende. Solostemmen ("the principal part") må ha en melodi som er behagelig, flytende og lett. Og passasjene må være lettspilte slik at virtuositet ikke hindres. Taktarter som 2/4-takt, 3/4-takt, 3/8-takt, 6/8-takt, 9/8-takt og 12/8-takt passer bra (Quantz [1752] 1985:314-315).

I arbeidet med å finne en passende karakter i tredjesatsene har jeg tatt utgangspunkt i den komposisjonspraksis som Förster stod i. Han var forankret i et tysk musikkmiljø som i stor grad lot seg påvirke av stiltrekk fra Italia og Frankrike, og så på det som et viktig og positivt trekk ved et musikkstykke, at ulike nasjonale stiler ble benyttet. Försters lærer Heinrichens musikalske credo var at "music should be composed in a style mixing the national idioms of German, French and Italian music" (New Grove 2001:320). For å finne en karakter i tredjesatsene som både får fram det lette og lekende og samtidig det heftige som Quantz etterlyser, har det vært naturlig å søke til dansesatsene, som har sitt utspring i den franske dansesuiten. De respektive dansesatsen var gjerne forbundet med en bestemt affekt. I følge Mattheson er gavottens affekt jublende glede ("jauchzende Freude") og menuettens affekt er behersket lystighet ("mässige Lustigkeit")(Mattheson [1739] 1999:333-334). Nedenfor beskrives arbeidet med å etablere en karakter i tredjesatsene.

Tredje sats i E-mollkonserten med inspirasjon fra Gavotten

En forløsende tanke i forhold til å finne en god karakter i tredje sats i E-mollkonserten, var ideen om å ta utgangspunkt i den franske barokkdansen gavotten. Det karakteristiske med gavotten er de to første tonene som både skal utføres med sprett og samtidig med retning videre som en opptakt. Det er naturlig å artikulere disse to notene kort, og med en viss betoning, men ikke en betoning nedover, men snarere oppover, som to hopp i en dans. Tredjesatsen starter med to firedeler (åpningsfiguren

blir repetert gjennom hele satsen) og disse to firedelene ønsket jeg å utføre kort, med sprett og med en opptaktsfølelse til takt 2. Det var ikke så lett å få til, og det måtte repeteres mye på dette momentet.

Eksempel 8.6 Takt 1-8. Fra tredje sats i E-mollkonserten

3. Allegro Moderato



En av grunnene til at jeg ønsket å bruke gavotte-ideen, er at etter de to ”hoppene” må man lande, dvs. det blir naturlig å ”sette seg” på neste takts første slag. Ettersom takt 2 får en betoning (dette gjelder selvsagt hver gang mønsteret repeteres i satsen), løste dette langt på vei tempoutfordringen i satsen. Det viste seg nemlig at denne satsen lett kunne rushes opp i et raskere tempo enn det som var naturlig i forhold til obostemmens virtuose solopartier. Tolkningen med inspirasjonen fra gavotten fikk fram en karakter i satsen som gjorde et litt mer moderat tempo velfungerende.

Tredje sats i Ess-durkonserten som Menuett

Ess-durkonsertens tredje sats er i en AABB-form med en kort A-del på 12 takter og en svært lang B-del del 94 takter. Satsen går i 3/8-takt. En styrke i denne satsen er en del morsomme melodiske detaljer, for eksempel noen store sprang i obosoloen i begynnelsen av B-delen. Mye falt på plass da jeg bestemte meg for å bruke menuetten som utgangspunkt for interpretasjon av satsen.

Eksempel 8.7 Takt 1-18. Fra tredje sats i Ess-durkonserten

3. Allegro

Det opplevdes naturlig å gruppere over to og to takter i satsen. I A-delen førte dette til en tydelig betoning av eneren i takt 1 og 3, og en noe mindre i takt 5. I takt 7 blir

åpningen (takt 1) repetert, så takt 7 og 9 blir betont på samme måte som takt 1 og 3. Takt 10-11; de to nest siste taktene av A-delen, er en *hemiol*. Denne ble markert tydeligere utover i arbeidsprosessen. Man kan høre ganske stor forskjell på betoningen i de to vedlagte versjonene på spor 9 og 12. På spor 12, som ble gjort tidlig i prosessen er betoningene mindre markante, og takt 10-11 blir ikke utført som en *hemiol*. På spor 9 derimot, trer betoningen av takt 7 tydeligere fram, og hemiolen blir tydelig tatt ut (lytt til spor 9 og 12).

Dette betoningsmønsteret er ikke helt i tråd med Quantz anbefaling. Når Quantz omtaler rytmisk inndeling i en avsluttende allegro i en konsert, skriver han at “(...) in two-four and quick three-four, three-eight and six-eight time the caesuras must always fall on the beginning of the second bar, and the principal breaks must fall on the fourth and eighth bars”.

I tredjesatsen i Ess-durkonserten er det ikke naturlig med en inndeling i fire og fire takter, ettersom det melodiske materialet fra begynnelsen blir repetert i takt 7 og ikke i takt 9. I dette henseende avviker denne satsen fra et fire-pluss-fire-takters betoningsmønster som Quantz nok tar utgangspunkt i, og som også er vanlig i en menuett (Mattheson [1739] 1999:333).

Men i tredje sats i E-mollkonserten derimot, blir Quantz' oppskrift fulgt (se eksempel 8.6). Det å behandle første takt som en opptakt (som i en *gavotte*) passer med at caesuraen skal falle ved begynnelsen av andre takt. Videre inviterer denne satsen til inndelinger i fire og fire takter.

Tredje sats i D-mollkonserten: Dansesats, italiensk drama eller fransk ouverture?

I både E-mollkonserten og Ess-durkonserten har det virket forløsende på interpretasjon av sistesatsene å ta utgangspunkt i en dans fra den franske dansesuiten, henholdsvis *gavotten* og *menuetten*. I arbeidet med D-mollkonsertens tredje sats ble ulike karaktermessige forbilder vurdert.

Åpningen av tredje sats minner sterkt om en fransk ouverture. I en fransk ouverture er et typisk trekk opptakten til hvert slag, som gjerne blir utført dobbeltpunktert og som har en sentral karaktergivende funksjon. De gjentatte sekstendelsopptaktene vi finner i tuttipartiene i D-mollkonsertens tredjesats, har en lignende funksjon, og lar seg lett utføre med en skarpere punktering, for eksempel som en trettitodel. (Se appendiks, takt 1-24 i partitur av D-mollkonsertens tredje sats)

Åpningen av D-mollkonsertens tredjesats har store likhetstrekk med åpningen av Händels *Concerto Grosso*, opus 3 nr 2. Rytmen i de 4 første taktene er motsvarende bortsett fra at i *vivacen* i Händels *Concerto grosso* er taktarten $\frac{3}{4}$. Men her er opptakten dobbelt så kraftig sammenlignet med det som er notert i D-mollkonsertens

siste sats. Med andre ord er dobbeltpunkteringen utskrevet i Händels *Concerto Grosso*:¹²⁶

Eksempel 8.8

G. F. Handel, op. 3 no. 2
1685 – 1759
ed.S. Sædie

Vivace

Oboi I/II
(f)

Violini concertino
I
(f)
II
(f)

Violini ripieno
I
(f)
II
(f)

Viola
(f)

Violoncello
Basso cont.
Fagotto.
(f)

6
4
7
4
5
3

En fransk ouverture går i todelt taktart, og D-mollkonsertens avsluttende allegro går i 3/8-takt. Men det er faktisk mulig å tenke hele det første tuttipartiet i firedelt takt, der hver takt i 3/8-takt tilsvarer et slag i 4/4 takt. Dette stemmer både med antall takter og med de takthierarkiske tyngdepunktene i satsen. Et annet likhetspunkt med den franske ouverturen, er de oppadgående løpene, tirataene, som bryter den diatonisk synkende melodilinjene fra takt 9 til takt 17.

Likestilt med det franske ouverturepreget i denne satsen er det italienske og danseaktige. Satsens plassering som den siste i konserten, sammen med taktarten, gjør det naturlig å tenke i retning av en litt lettere karakter. Kanskje det kan være fint med noe danseaktig og lett, der en fransk ouverture gjerne er pompøs og tung? Hele satsen har noe italiensk over seg. Tuttipartiene i denne satsen kan med rette kalles ritorneller, ettersom de alle er bygd over den samme markante og repetitive rytmiske figureringen, som står i motsetning til obosoloenes mer lineære partier. Denne kontrasten mellom

¹²⁶ Eksempel 8.8 er hentet fra et lommepartitur fra Eulenburg, 1959.

tutti-partier og solopartier skapt av et ritornello, blir gjerne forbundet med den italienske solokonserten. Det italienske preget kommer også til syne i obosoloene. Obosoloen i takt 93-117 kunne gjerne vært skrevet av Vivaldi.

Eksempel 8.9 Takt 93-117. Fra tredje sats i D-mollkonserten

Jeg valgte å tolke denne satsen uten dobbeltpunktering i tutti-partiene. For å forsterke det heftige og dramatiske jobbet jeg mye med dynamiske retninger, særlig i tutti-partiene. Dynamikken jeg utformet i første tutti-parti var *forte* med en retning (*crescendo*) mot takt 4, og med en liten *decrescendo* i takt 5-8, men med tydelig betoning over 2 og 2 takter. Takt 9 var *fortissimo* i melodistemmene, takt 10 *fortissimo* i 2. fiolin, bratsj og bass. I disse stemmene jobbet vi fram en innebygd *crescendo* i annenhver takt (takt 9,11,13,15) Samtidig med dette, laget vi en lang *decrescendo* fra takt 9 til takt 17. Takt 17 ble artikulert mykere, med en gradvis kraftigere artikulasjon, kombinert med en *crescendo*, for å bygge opp mot slutten på dette første tutti-partiet og mot første soloinnsats. (Se appendiks, takt 1-24 i partitur av D-mollkonsertens tredje sats)

Opplevelse av gode valg forandrer seg gjerne i løpet av en musikalsk arbeidsprosess. Nå, i dag, ville jeg gjort et par ting annerledes i det dynamiske forløpet som er beskrevet ovenfor. For det første ville jeg latt 2. fiolin, bratsj og bass spille *fortissimo* hele takt 9. Det ville gitt 1. fiolinene mye mer støtte i denne takten, en takt som ble tolket som det dynamiske høydepunktet i tutti-partiet. Etter denne første figuren i *fortissimo*, ville jeg beholdt ideen om *crescendo* innenfor annenhver takt i de akkompagnerende stemmene fram til takt 12, 14 og 16 og lignende steder.

For det andre ville jeg ikke begynt *pianissimo* i takt 17 og bygget opp. Nei, jeg ville latt takt 17 bli først av to takter i et betoningsmønster over to takter, slik at takt 17 var

litt sterkere enn takt 18 og crescendo kunne da bygges opp fra takt 18. Dette ville gitt mer dansekarakter over to og to takter, samt gitt førstefiolinene noe å springe mot i sitt trettitodelssprang i takt 16. For det var krevende for dem å gjennomføre tirataløpet mot en pianissimo.

Sammenfatning av kapitlet

En god tolkning finner man ikke en gang for alle, interpretasjon er en prosess som hele tiden vil være i endring. Hvis man utfører musikken på samme måte som sist, fungerer det ikke nødvendigvis godt lengre. Jeg tror denne følelsen av at en stadig vil videre med musikken, er et tegn på at musikken har en holdbarhet, den lar seg omforme, videreutvikle, og opplevelsen av at det er mer å hente er en god indikasjon på at musikken med fordel kan tas fram igjen og spilles flere ganger. Gjennom arbeidsprosessen har det imidlertid utkrystallisert seg noen løsninger som er bedre enn andre, både i forhold til besetning, ornamentikk og tolkning av karakter.

Besetning

I følge Quantz kan man utlede om en konsert bør akkompagneres av få eller mange ved å se på det første tuttipartiet. Hvis unisone partier er mye brukt, er dette et kriterium som peker mot stort orkester. Tuttipartiene i E-mollkonserten har unisone partier, mens D-mollkonsertens tuttipartier hovedsakelig er bygd opp av unisone skalaløp. I tillegg har begge konsertene en langsom harmonisk puls, noe som også peker mot et stort orkester, i følge Quantz.

Min erfaring er også at E-moll- og D-mollkonsertene kommer best til sin rett med stort orkester. Et moment som gjør at stort orkester er det beste i D-mollkonserten, er at hvis fiolinobligatstemmens solorolle skal komme til sin rett, må denne kunne stå ut i forhold til en større strykegruppe. Ved enkel besetning vil denne stemmen og førstefiolinstemmen bli spilt av en og sammen person, og da forsvinner dette særtrekket med konserten. I E-mollkonsertens andre og tredje sats, gjør det faktum at den samme figureringen benyttes både i åpningen av satsen (tutti) og i de første solopartiene, at et stort orkester blir nyttig for å skape kontrast. Både E-mollkonserten og D-mollkonserten har imidlertid fungert godt også med enkelbesatt strykegruppe uten kontrabass, da i et intimt kirkerom med god akustikk (Mariakirken i Bergen).

I Ess-durkonserten var det nødvendig å teste ut ulike besetninger, for å se hva som fikk denne konserten til å fungere best, ettersom kildematerialet gav instruksjoner som ikke nødvendigvis var gode i praksis. Dette er en konsert med raskere harmonisk puls og uten unisone partier, og karakteren er lett og upretensjøs. Obostemmen er notert med i alle tuttipartier i første og tredjesatsen i tillegg til solopartiene. Dette innebærer at

oboen ikke får en eneste takts pause i førstesats, noe som ikke er særlig idiomatisk for obo. Derimot er klangen som oppstår når barokkobo blander seg med strykere veldig vakker, og det er synd å miste dette elementet. Den løsningen jeg likte best var derfor å legge til to tuttioboer som doblet enkle 1.- og 2. fiolinstemmer i første og tredje sats. Denne løsningen førte med seg at strykeklangen farget av obo ble bevart, som indikert i kilden, tuttiklangen fikk en tyngde samtidig som den ikke ble for massiv, og obosolisten fikk konsentrere seg om sine solopartier. Dette er versjonen på spor 7-9 på den vedlagte CD.

Idiomatikk

D-mollkonserten og E-mollkonserten er begge godt idiomatisk tilrettelagt for barokkobo. Like fullt er konsertene krevende og virtuose og fører med seg en del utfordringer. Spesielt kan nevnes at begge konsertenes tredjesatser har til dels lange obosoloer som i tillegg er virtuose. Dette medfører utfordringer i forhold til pust og utholdenhet. I partier i dominanttonearten H-dur i E-mollkonsertens tredjesats, kan det være nyttig å benytte hjelpegrep for å få soloene til å flyte godt. I Ess-durkonserten fører gaffelgrepene b, ass og f til at passasjer og brutte akkorder i solostemmen blir utfordrende. Videre er obostemmen ikke planlagt godt i forhold til nødvendige pauser. Dette lar seg imidlertid løse ved å benytte tuttioboister eller utelate oboens medvirkning fra tuttipartiene i førstesats.

Ornamentikk i andresatsene

De tre langsomme satsene i de respektive obokonsertene har ulik form. Ess-durkonsertens *Adagio* åpnes og avsluttes av et strykeparti på åtte takter, der strykestemmene består av ulike selvstendige rytmiske mønstre i gjentakelse. Disse figureringene blir også benyttet til å akkompagnere obostemmen, som er holdt i langsomme noteverdier. I E-mollkonsertens *Largo* har de melodiske tuttipartiene en sentral rolle, og solopartiene i satsen benytter figurene fra tuttipartiene som utvikles videre. D-mollkonsertens *Adagio Soli* er skrevet som en trio, med tre imitatoriske stemmer.

Disse tre satsene inviterer til ulik bruk av ornamentikk. I Ess-durkonsertens *Adagio* kan den frie obostemmen, som svever over et teppe av akkompagnerende strykere, ornamenteres mye og fritt. I E-mollkonsertens *Largo* begrenses behovet for ornamentikk noe av obostemmen, som den er notert, på mange måter er en utsmykning av melodiske figurer fra første tutti. I D-mollkonsertens *Adagio Soli* må utsmykning ta hensyn til den imiterende trioformen, og utsmykning bør legges til rette slik at den kan imiteres og videreutvikles av den andre melodistemmen. Alle tre satsene kan tilføres kadenser ved solostemmens sluttkadens. I D-mollkonsertens *Adagio Soli* kan en kadens gjerne utføres av begge de melodiførende stemmene.

Karakter i tredje satsene

I arbeidet med interpretasjon av tredjesatsene viste det seg at en fellesnevner var at det fungerte godt å hente inspirasjon fra ulike satser i den franske dansesuiten.

Tredjesatsen i E-mollkonserten starter med to firedeler i alle stemmer og fortsetter i åttedelsfigureringer. Dette mønsteret er gjennomgående i hele satsen. En utførelse av disse to firedelene som ”gavottehopp” fungerte godt, og gavottens jublende affekt kler denne satsen.

Menuettens affekt ”behersket lystighet” ble et forbilde i forbindelse med interpretasjon av Ess-durkonsertens tredjesats. En tydelig tretaktsbetoning som i en *menuett* fungerte godt i satsen, men menuettens fire-og-firetakts-grupperinger passet ikke alltid i denne satsen; i den første A-delen var det eksempelvis naturlig, ut i fra de melodiske figurene, å gruppere seks og seks takter.

Den gjentagende opptaktsfigureringen i tuttipartiene i D-mollkonsertens tredjesats gir klare assosiasjoner til den franske ouverturen. Dette momentet understrekes av at alle tuttipartiene består av tydelige fire-og-firetakts-grupperinger som samsvarer med den franske ouverturens todelte taktart, selv om satsen er notert i 3/8-takt. I tillegg er det noe dramatisk og italiensk over satsen som bl.a. understrekes av de ritornelloaktige tuttipartiene i satsen.

Kapittel 9

Oppsummering, drøfting, og videre muligheter

Gjennom de foregående kapitlene er D-mollkonserten, E-mollkonserten og Ess-durkonserten blitt grundig undersøkt. Disse tre obokonsertene er valgt ut fra den store samlingen obokonsert fra 1700-tallet som er overlevert i Sverige. Videre utgjør de tre obokonsertene eksempler på musikkverk fra de svenske samlingene som har sin opprinnelse i Tyskland. Denne opprinnelsen dokumenteres gjennom komponistnavn på kildens tittelblad, gjennom innlemmelse i Breitkopfs tematiske katalog, eller begge deler.

Nedenfor oppsummeres først de tre obokonsertenes karaktertrekk med bakgrunn i undersøkelsen som er gjort. Videre drøftes det hvilken komposisjonspraksis de tre obokonsertene mest sannsynlig tilhører. Så diskuteres det kort i hvilken grad en figuranalyse på et generelt grunnlag kan bidra til å plassere ukjente verk fra 1700-tallet. Når de innledende forskningsspørsmålene er drøftet og besvart, føyer jeg til noen refleksjoner over hvorfor obokonsertene fra svenske 1700-talls kilder har fått så lite oppmerksomhet i nyere tid. Til sist legges det fram tanker om ulike muligheter for videre forskning på materialet.

Obokonsertenes karaktertrekk

D-mollkonsertens første sats

I undersøkelsen av D-mollkonserten i kapittel 5 så vi at den første satsens formmessige rammer, er tre nærmest identiske tuttipartier. Tuttipartiene er på 32 takter, og det første fungerer som en slags presentasjon av aktørene i satsen; orkesteret blir presentert gjennom en figurering av unisone skalaløp, fiolinobligatstemmen og solo-obostemmen blir presentert med hvert sitt solistiske parti, fortsatt innenfor rammene av det første tuttipartiet.

Oboens solistiske parti i tutti består kun av store sprang (takt 23-26), noe som er uvanlig i en solistisk obostemme fra første halvdel av 1700-tallet. Videre blir denne innskutte obosoloen gitt en resitativisk frihet, gjennom at den akkompagneres av et orgelpunkt, unisont i orkesteret.

Figurene fra de to solistiske avsnittene i satsens første tuttiparti, blir tatt opp igjen og variert på ulike måter i satsens to store solopartier. På denne måten skapes det i denne satsen et karakteristisk tuttimateriale (unisone skalaløp) og et karakteristisk solomateriale.

Fiolinobligatstemmen utgjør en ekstra dimensjon i forhold til en vanlig solokonsert-besetning. Denne stemmen har både en solistisk funksjon, og en tuttifunksjon unisont med 1. fiolingruppen.

Tre identiske tuttipartier som rammeverk skaper en form som er strengere enn det som er vanlig i en solokonsert. Tilsvarende ble ikke funnet i noen av de sammenlignede obokonsertene. Samtidig er satsen oppdelt i tutti og solopartier på en måte som er i tråd med en solokonsert fra 1700-tallet etter det italienske forbilde.

Orkesterstørrelse, idiomatikk, og musikalske utfordringer

D-mollkonserten har karaktertrekk som, i følge Quantz, krever flere strykere på hver stemme. Eksempler på dette er unisone innslag i tuttipartiene og en forholdsvis langsom harmonisk puls. Min erfaring er også at konserten kommer best til sin rett med stort orkester, slik den kan høres på vedlagte CD, spor 1-3. For eksempel vil fiolinobligatstemmens dobbeltrolle som både medspiller i tutti og som solist, kun komme fram hvis det akkompagnerende ensemblet består av flere strykere på hver stemme.

D-mollkonserten er idiomatisk sett godt tilpasset barokkobo. I tillegg viser små endringer i strykestemmene i det transponerte tuttipartiet at instrumentenes omfang generelt er blitt tatt hensyn til i utformingen. Tonearten d-moll fungerer svært godt på barokkobo og ble ofte benyttet i solorepertoar for obo av Bach, Telemann og Handel. På grunn av gaffelgrepene blir klangen myk og formelig. At tonearten kun har en b gjør at den er forholdsvis lettspilt. Videre har d-molls dominant, A-dur, ikke mer enn tre kryss, og utgjør derfor heller ikke altfor store fingermessige utfordringer for oboisten.

Lengden på obosoloene er stort sett godt planlagt i forhold til nødvendige pauser. Men i en virtuos obokonsert blir gjerne grensene tøyd. Det er også tilfelle i D-mollkonserten, særlig i tredje sats. Den siste soloen, fra takt 125 til takt 183 er ikke bare lang, den inneholder virtuose løp, mot slutten også i trettitodeler. Denne soloen utgjør en kraftanstrengelse, og nettopp dette er med på å gi troverdighet til satsens

dramatikk. Mot slutten av denne soloen er det både lurt og naturlig å strekke litt i tempoet for å legge inn litt frihet, ikke minst for å få et lite pusterom, særlig hvis oboisten velger å spille med i siste tuttiparti, noe i kilden legger opp til.

E-mollkonsertens første sats

Det som kjennetegner E-mollkonsertens første sats, er vakre melodier, god flyt og framdrift som bl.a. skapes gjennom få kadenser, og at melodiene videreføres uavhengig av skifte mellom soli og tuttiparti. Oboens melodier i solopartiene blir kombinert med et rytmisk energisk og standhaftig åttedelsakkompagnement. Dette siste er et typisk karaktertrekk for den barokke solokonsertens solopartier. Den tydelige oppdelingen i tuttipartier og solopartier, er også typisk for genren.

Den økonomiske og tilsynelatende velplanlagte figurbruken er verdt å legge merke til i E-mollkonsertens første sats. De tydelig definerte figuravsnittene i første tuttiparti blir benyttet også i de øvrige tuttipartiene, men da gjerne i endret lengde og rekkefølge og i melodiske varianter. Å variere rekkefølge på de ulike tuttiavsnittene i senere tuttiparti i satsen, er et trekk som er mye mer markant i E-mollkonserten enn i enkelte andre obokonsert av Vivaldi og Bach.¹²⁷ Også enkeltfigurer danner en rød tråd gjennom hele E-mollkonsertens førstesats. Særlig er *triofiguren*, som blir presentert i første takt av konserten, gjennomgående i så godt som alle tuttipartier og alle solopartier.

Det er ingen trekk ved E-mollkonsertens første sats som er utpreget annerledes enn det en kan forvente seg i en obokonsert fra første halvdel av 1700-tallet. Men som en typisk obokonsertsats, formidler E-mollkonserten overskudd og fantasi. Måten noen få kompakte figurer varieres på og skaper et klangspråk som oppleves som nytt i hver solo, er imponerende, og gjør denne satsen til et praktseksempel for sin genre.

Orkesterstørrelse, idiomatikk, og musikalske utfordringer

I likhet med D-mollkonserten, har E-mollkonserten innslag av unisone partier i tuttipartiene og en forholdsvis langsom harmonisk puls. Disse blir, som tidligere nevnt, oppgitt av Quantz som karaktertrekk som krever et stort orkester.

Men det er også andre momenter i E-mollkonserten som taler for et større akkompagnerende ensemble. Soloer begynner ofte likt som tuttipartiet før, og da kreves en viss orkesterstørrelse for å lage kontrast i volum. Konserten har imidlertid også blitt framført med enkelbesatt strykegruppe i løpet av prosjektet. I denne kammermusikalske varianten forsvinner den dynamiske kontrasten mellom tutti- og solopartier, men energi, framdrift og melodier kommer framdeles like godt til sin rett. Min erfaring fra den musikalske arbeidsprosessen er allikevel at E-mollkonserten

¹²⁷ Se kapittel 6, underkapittel "Distribusjon av første tuttiparti i andre obokonsert."

kommer best til sin rett med stort orkester, noe som også blir tatt til følge på vedlagte CD spor 4-6.

Tonearten e-moll er krevende, ikke minst på grunn av utfordrende grepveksling. Eksempler på dette er veksling mellom e og fiss i første register. Videre fører dominanttonearten H-dur med seg noen fingermessig utfordringer; veksling mellom h og ledetonen aiss, samt mellom ciss og diss eller ciss og fiss. Derfor kan bruk av hjelpegrep i blant underlette i virtuose løp. På tross av fingermessige utfordringer opplever jeg tonearten som viktig for konsertens karakter, siden de krevende vekslingene fører med seg noe røft og rått som er en del av særpreget med konserten.

Generelt er obostemmen i E-mollkonserten godt tilpasset oboistens behov for pustepauser. Selv om oboisten er både tutti-og-solo-aktør i alle tre satsene, er det stort sett planlagt inn pauser i obostemmen før krevende soloer. På samme måte som med D-mollkonserten, er det tredje sats som byr på de største utfordringene for obosolisten. Også her er det særlig en lang solo, med intrikate grepvekslinger, raske passasjer, og langt mellom hvert naturlige pustested. Dette er soloen fra takt 71-106. I tillegg spiller oboisten med allerede fra takt 60 i tuttipartiet foran soloen, noe som forlenger passasjen ytterligere.

Ess-durkonsertens første sats

La oss gå videre til Ess-durkonserten. Denne åpner med en oppadgående figurering som kombineres med fire gjentatte sekstendeler på hver akkordtone. Denne stigende figureringen, kombinert med tonearten Ess-dur, skaper en overbevisende, optimistisk karakter. Åpningen av første tuttiparti blir også benyttet i de øvrige tuttipartiene i satsen, men blir videreført ulikt hver gang.

Ess-durkonsertens første sats skiller seg fra D-moll- og E-mollkonsertene ved at figurbehandlingen er annerledes og mindre gjennomført. Obosoloene i første sats viderefører ikke figurene fra det første tuttipartiet, slik det blir gjort i både D-moll- og E-mollkonsertene. Solopartiene i denne satsen fungerer godt som sekvenser, men melodisk er det som om noe mangler for at disse partiene skal framstå som interessante.

Orkesterstørrelse, idiomatikk, og musikalske utfordringer

Hvilken orkesterstørrelse og hvilken orkesterbesetning som passer best i Ess-durkonserten er et spørsmål som er brukt mye tid på i dette arbeidet. Dette illustreres blant annet gjennom at denne konserten finnes i to versjoner på vedlagt CD; en versjon med enkelbesatt strykegruppe og doblet av to oboister i tutti, og en versjon med tre 1. fioliner, tre 2. fioliner, to bratsjer, cello, kontrabass og orgel.

Den raske harmoniske pulsen i Ess-durkonserten fordrer en liten besetning, altså enkelbesatt strykegruppe. Men i tillegg indikerer kilden at også oboen skal klinge med i alle tuttipartier i tillegg til solopartiene, ettersom alle tuttipartier er innlemmet i obostemmen. Dette betyr imidlertid at oboisten ikke får en eneste takts pause i hele første sats, noe som ikke er særlig idiomatisk. Samtidig er det ingen tvil om at tuttipartiene løftes av oboklangens tilstedeværelse.

Åpningskarakteren, som dannes bl.a. av durtonearten kombinert med oppadgående bevegelig figurering, gjør det naturlig å velge et friskt tempo, noe som passer fint til en enkelbesatt akkompagnerende besetning. Samtidig byr et friskt tempo på problemer for oboisten, fordi Ess-dur er en toneart med tre b og mange gaffelgrep, og de sekvenserende solopartiene i konsertens første sats blir derfor særlig krevende i et høyt tempo.

I Ess-durkonsertens første sats er det altså noen innebygde motsetninger. På den ene siden fordrer musikkens karakter et friskt tempo og en liten besetning. På den andre siden byr det på store utfordringer for obosolisten, særlig hvis oboisten også skal spille med i alle tuttipartiene, slik kilden markerer.

På grunn av disse motsetningene ble ulike versjoner av Ess-durkonserten utprøvd og to av disse er altså dokumentert på vedlagte CD. Begge versjonene fungerer, men jeg vil foretrekke versjonen med enkelbesatt strykegruppe doblet av to oboer i tuttipartiene, i tillegg til obosolisten. Denne besetningen framhever konsertens upretensjose, lette og morsomme karakter. Videre blir kildens henvisning om at oboen skal klinge med i tuttipartiene tatt til følge, samtidig som obosolistens behov for pustepauser blir ivarettatt.

Hvilken komposisjonspraksis kan obokonsertene tilhøre?

Ut fra komposisjonsnavn på kilder¹²⁸ og ut fra innlemmelse i Breitkopfs tematiske katalog under "Förster" har det vært rimelig å anta at de tre obokonsertene hører til i en tysk komposisjonspraksis. Nedenfor skal vi se litt nærmere på i hvilken grad undersøkelsene som er gjort underbygger antakelsen om Förster som komponist.

E-mollkonserten

E-mollkonserten er et godt utgangspunkt. Denne konserten blir tilskrevet Förster i den svenske kilden. Videre blir denne konserten også tilskrevet Förster i en kilde i Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern (Sign. Mus 1897). Også i Breitkopfs

¹²⁸ Med unntak av Ess-durkonserten som er tilskrevet Händel i den svenske kilden.

tematiske katalog er konsertens incipit innlemmet under Förster. Til sammen åpner kildene altså ikke for noen tvil om at Förster er komponisten av denne konserten.

La oss videre se på det musikalske innholdet i E-mollkonserten i forhold til uttalelser om Förster som komponist.¹²⁹ Analysen av E-mollkonsertens første sats viser en godt strukturert sats, en stemmeføring i tråd med regelverket og klare, definerte figurer. Noen få figurer blir benyttet gjennom hele satsen, og skaper en helhetlig og tett form, samtidig som den frie og mangfoldige behandlingen frambringer fantasifulle melodier som utfordrer takthierarkiet, og som videreføres uavhengig av skifte mellom solopartier og tuttipartier. Disse trekkene ved konserten stemmer godt overens med beskrivelser av Förster som komponist. I artikkelen om Förster i *New Grove*, blir Försters evne til å kombinere lærd kontrapunkt med vakre melodier trukket fram, samt en forkjærlighet for å føre en melodi gjennom ulike stemmer (voicechange). I forhold til disse særtrekkene blir han sammenlignet med Telemann. Undine Walther skriver at ”i Försters konserter fortsetter solopartiene en prosess som begynte i tuttipartiet før: Solostemmen tar tak i ritornelltemaet eller dets åpningsmotiv(er), og dette blir variert i solopartiene og kombinert med andre motiver.”¹³⁰

Som en del av en sentraltysk barokktradisjon, hadde Förster god kjennskap til både den franske Ouverturen og den italienske konsertstilen (Walther 2001[1732]:230). Og i følge Försters lærer, Heinichen, var det god komposisjonsskikk å kombinere stilelementer fra tysk, fransk og italiensk musikk.¹³¹ Dette stemmer med at E-mollkonserten har elementer i seg som viser både franske og italienske stiltrekk. Et fransk stiltrekk er at hovedfigurasjonen i tredjesatsen er nært relatert til *gavotten*. Hele konsertens oppbygning er basert på et italiensk formprinsipp, med tre satser som er bygget opp rundt vekslende tuttipartier og solopartier. Også E-mollkonsertens klare figurasjoner, som defineres i det første tuttipartiet og som benyttes gjennom hele satsen, er grep som kan føres tilbake til den italienske solokonserten. Andre likhetstrekk med italiensk konsertoppbygning, slik den er definert ut i fra Vivaldis konserter, er at tuttipartiet i E-mollkonserten opptre i tre ulike tonearter i løpet av

¹²⁹ Tilgjengelig skriftlig materiale om Förster og hans musikk er begrenset. Kildene som blir brukt her er Walthers *Musicalisches Lexicon* fra 1732, Artikkene i *New Grove* og *MGG*, samt artikkelen ”Zum italienischen Einfluss im Konzertschaffen von Johann Friedrich Fasch und Christoph Förster” fra 2003 av Undine Wagner.

¹³⁰ Den tyske ordlyden er ”In Försters Konzerten setzen die Soloepisoden oft einen Prozess fort, der im Tutti bereits begonnen hat: Die Solostimme greift das Ritornellthema oder zumindest dessen Anfangsmotiv(e) auf, um es kurz darauf zu variieren und mit anderen Motiven zu kombinieren.” Konklusjonene trekker hun på bakgrunn av analyse av tre Försterverk, en konsert i D-dur for to horn, to fioliner, to fløyter, to fagotter, strykere og *basso continuo*, en sinfonia for åtte stemmer og en fiolinkonsert.

¹³¹ Se artikkel om Heinichen i *New Grove*.

satsen (e-moll, G-dur og C-dur), og at det første tuttipartiet er det lengste (se Talbot 2005:45). Selve figurene som er benyttet i E-mollkonsertens første sats, både *triofiguren*, *tirata piccola* og *tirata defectiva*, er figurer som også blir hyppig benyttet i Vivaldis obokonsserter.¹³²

Med andre ord inneholder E-mollkonserten både franske og italienske stiltrekk, og kombinerer en strenghet i form med kreativ melodiføring på en måte som stemmer godt med beskrivelser av Försters musikk. Det er altså ingenting i E-mollkonsertens innhold som taler i mot Förster som komponist. På bakgrunn av dette, samt kildenes entydighet, er det rimelig å konkludere med at E-mollkonserten er en sikker Försterkonsert.

D-mollkonserten

D-mollkonsertens kildesituasjon er en annen enn E-mollkonsertens. Det er kun en kjent kilde av denne konserten, nemlig den i Stockholm. Denne kilden oppgir Förster som komponist. Konserten er ikke nevnt i Breitkopfs tematiske katalog, heller ikke Bruce Haynes nevner konserten i sin bibliografi over obomusikk (1992). La oss se i hvilken grad det musikalske innholdet i D-mollkonserten underbygger Förster som komponist.

Første sats i konserten bryter på mange måter med en typisk solokonsertsats etter italiensk mønster. Det modulerende og foranderlige tuttipartiet, som i følge Talbot hos Vivaldi blir presentert i i alle fall to andre tonearter enn konsertens egen (2005:45), har vi ikke her. Det omfattende tuttipartiet i D-mollkonserten er identisk hver gang det kommer, og opptrer bare tre ganger i satsen. Dermed kan det kun presenteres i én fremmed toneart. I tillegg til dette har tuttipartiet i D-mollkonsertens første sats egne soloinnslag, og representerer ikke i sin helhet tuttiklangen, slik et tuttiparti gjør i en Vivaldikonsert, i følge Talbot (2005:45). Men i tillegg finner vi også forkortede tuttiinnslag i solopartiene (se eget underkapittel om dette i kapittel 5), og et av disse opptrer i F-dur. Hvis disse korte tuttiinnslagene blir regnet med, er den italienske solokonsertens forbilde om å la tuttipartiene besøke flere tonearter, tatt til følge.

Denne vekslingen mellom tutti og soli, utover de klart avgrensede tutti-og-solopartiene i satsen, blir nevnt av Wagner som et typisk trekk for Försters musikk. Hun påpeker at innskutte tuttiinnslag i solopartier, eller hyppig veksling mellom solo og tutti ofte forekommer i Försters konsertsatser (Wagner 2003:127).¹³³

¹³² Se kapittel 4, underkapittel "Tirata i andre obokonsserter" og "Triolfiguren".

¹³³ Den tyske ordlyden er "Von gelegentlichen Tuttiwürfen innerhalb der Soloepisoden oder lediglich einem in kürzeren Abständen erfolgenden Wechsel zwischen Solo und Tutti kann oft nicht mehr die Rede sein."

Et annet trekk som er framtreddende i D-mollkonserten, er en dialog der et figurmateriale hyppig veksler mellom ulike stemmer (for eksempel taktene 55-76 i første sats). Også dette trekket er blitt framhevet i beskrivelser av Försters musikk. Forkjærligheten for korte melodiske fraser, som gjerne blir ført fra stemme til stemme, blir trukket fram i *New Grove* artikkel om Förster og nevnes også tidligere i dette underkapitlet i forbindelse med E-mollkonserten.

Heller ikke D-mollkonsertens andre sats er helt typisk for en solokonsert etter italiensk mønster. Orkesteret benyttes ikke i det hele tatt i denne satsen. Siden tre temmelig likeverdige solistiske stemmer behandles imitatorisk, kunne satsen like gjerne hørt hjemme i en trionsonate. Den langsomme satsen i en solokonsert kan imidlertid opptre i ulike varianter når det gjelder form og innhold, selv om det vanligste nok er den satstypen som de vi ser i Ess-durkonserten og E-mollkonserten, der rammene rundt satsen dannes av orkesteret, som også i et mindre format akkompagnerer solostemmen i solopartiene. Uansett demonstrerer denne satsen evne til imitatorisk stemmeføring og er i tråd med en tysk komposisjonspraksis der fugen står sentralt.

På tross av særtrekkene i første og andre sats, er det mye ved konserten som viser at den er laget i tråd med et italiensk grunnprinsipp for en solokonsert. Det er naturlig å trekke fram den tresatsige formen. Videre har første satsen, på tross av en strengere form enn normalt, et typisk solokonsertpreg, noe som understrekes av de unisone figureringene i tuttipartiene som danner kontrast til mer solistisk stoff i satsen.

Men først og fremst er tredje sats et godt eksempel på at denne konserten har et italiensk forbilde. En distinkt, repetitiv figurasjon, krydret med raske oppadstigende løp er kjernen i alle tuttipartiene i satsen, og danner tydelige avgrensede og dramatiske tuttipartier. Disse modulerer til a-moll, F-dur og B-dur i løpet av satsen. Det første tuttipartiet er det lengste, tuttipartiene inni satsen blir endret og forkortet på ulike måter. Disse trekkene ved tuttipartiene i tredjesatsen er typiske trekk for en italiensk solokonsert. I obosoloene i tredje sats får solisten vist fram mange ulike sider gjennom melodiose partier, brutte akkorder og virtuose løp. Særlig arpeggio-partiet (vedlagt CD spor 3, 01:38-02:04) kunne like gjerne ha vært en del av en Vivaldikonsert. I tillegg til det italienske, har tredjesatsen et snev av noe fransk i figureringen i åpningen (og videre i alle tuttipartiene i satsen): Understreking av hovednoten ved hjelp av korte opptakter eller raske skalaløp som opptakt, kan minne litt om åpningen av en fransk ouverture.¹³⁴

Innholdet i D-mollkonserten stemmer godt med beskrivelser av Förster som komponist. Konsertens strenge form i alle tre satsene, kombinert med sangbare

¹³⁴ Se kapittel 8, underkapittel "Tredje sats i D-mollkonserten: Dansesats, italiensk drama eller fransk ouverture?" for en diskusjon rundt det franske elementet i D-mollkonsertens tredjesats.

melodier, og det italienske konsertforbildet, er utgangspunkt for komposisjon som benyttes av Förster, også i andre tilfeller. Videre er korte melodiske fraser, som gjerne flyttes fra stemme til stemme, samt en fri bruk av veksling av tutti-og-solostoff utover de avgrensede tutti-og-solopartier, mer spesifikke trekk som stemmer med beskrivelser av Förster som konsertkomponist. Den imitatoriske formen i andresatsen vitner om en tysk komposisjonspraksis. Alt i alt støtter den foreliggende undersøkelsen formodningen om Förster som komponist, slik det er oppgitt i den svenske kilden. Ut i fra dette er det rimelig å plassere også D-mollkonserten innenfor en tysk komposisjonspraksis.

Ess-durkonserten

Med Ess-durkonserten fortøner det seg noe annerledes. Gjennom figuranalysen av første sats, viser det seg at denne satsen ikke har den samme gjennomførte figurbruken som D-mollkonserten og E-mollkonserten. I Ess-durkonsertens første sats blir kun åpningen av tuttipartiet gjentatt i de øvrige tuttipartiene, videreføringen er ulik hver gang. Solopartiene henter ikke sine figurer fra første tuttiparti, og det utkrystalliserer seg heller ikke noen tydelige figurer i solopartiene. De mest håndfaste figureringene i solopartiene er i de sekvenserende partiene. Soloenes ulike sammensetning av rekker av åttedeler og sekstendeler virker ofte litt tilfeldig sammensatt. Dette skal ikke nødvendigvis karakteriseres som svakheter ved satsen, men det er tydelig at prinsippene for satsoppbygning er mye vagere i denne satsen enn i D-moll og E-mollkonsertenes førstesatser. I forbindelse med analysen av Ess-durkonsertens førstesats, ble det derfor satt spørsmålstejn ved om det å analysere ved hjelp av figurer var den beste tilnærmingen.

Bortsett fra åpningstaktene av hvert tuttiparti, er det lite som kan kalles melodiskt i Ess-durkonsertens førstesats. Dette trekket skiller seg tydelig fra førstesatsene i D-mollkonserten og E-mollkonserten og er ikke forenlig med det som blir beskrevet om Försters kompositoriske kjennetegn. Ut fra resultatene av figuranalysen er det derfor grunn til å tvile på at denne konserten er skrevet av Christoph Förster.

Andre og tredje sats i Ess-durkonserten kan på sett og vis brukes som argument for at konserten kan tenkes å høre til Försters produksjon. Ess-durkonsertens langsomme sats er en liten perle som formmessig har et italiensk forbilde, samtidig som akkompagnementets gjennomgående to-mot-tre-rytmikk har en parallell i Telemanns obokonsert i D-moll (TWV 51:d1). Disse trekkene kan absolutt være forenlig med Förster som komponist; både det italienske i satsoppbygningen og en likhet med Telemanns komposisjonsteknikk, noe som blir trukket fram i Förster-artikkelen i *New Grove*.

Tredjesatsen er holdt i 3/8-takt, en taktart som er typisk for en siste sats i en solokonsert, og som markerer en lettere karakter. Disse trekkene bidro til at å bruke

dansesatsen *menuett* som forbilde i forbindelse med det utøvende arbeidet i denne satsen, virket godt. Dette trekket ved Ess-durkonsertens tredjesats peker mot en fransk påvirkning, og kan også forenes med Förster som komponist. Allikevel er det noe med balansen i denne tredje satsen som ikke er helt godt. At A-delen er på 12 takter og B-delen er på 94 takter er en indikasjon på at en velbalansert form ikke har vært første prioritet i denne satsen. Dette siste trekket er ikke forenlig med det som blir skrevet om Förster som komponist.

De to kildene til Ess-durkonserten ga ulike opplysninger om komponist. Konserten er tilskrevet Händel i den eneste fullstendige kilden Kraus 228 i Lunds Universitetsbibliotek, mens i Breitkopf-katalogen er den innlemmet som en Försterkomposisjon. Innledningsvis i denne undersøkelsen, ble det vurdert som rimelig å legge mest vekt på Breitkopfs opplysninger om komponist. Etter resultatene av undersøkelsen er ikke dette tilfelle lengre. Det er usannsynlig at Förster har skrevet Ess-durkonserten, i alle fall slik den framstår i den svenske kilden.

Dette forteller imidlertid ikke med sikkerhet at Ess-durkonserten ikke tilhører den samme komposisjonspraksisen som de to andre konsertene. Tvert i mot kan karakteren i første satsen, som bygges gjennom figuren *anabasis*, en figur med retoriske underliggende betydninger som passer godt til durtonearten Ess-dur, vitne om en figurforståelse som passer inn i en tysk komposisjonspraksis. Men dette er ikke nok til å trekke noen konklusjon om Ess-durkonsertens tilhørighet. Det kan imidlertid påpekes at Händels obokonsert ofte har en noe udefinert form, og det er interessant at det er "Händel" som står som komponist av Ess-durkonserten i den svenske kilden. Samtidig bør det nevnes at i alle fall en av de tre obokonsertene av Händel som blir benyttet som komparativt verk i kapittel 4 og 5, nemlig g-mollkonserten, er usikker i forhold til attribusjon.¹³⁵

Figurer som analyseredskap for ukjent barokkmusikk

Et av spørsmålene som ble stilt innledningsvis var om figurer, på et generelt grunnlag, kan utgjøre et relevant analyseredskap for å plassere ukjent barokkmusikk innenfor en komposisjonspraksis, og da særlig barokkmusikk som sannsynligvis stammer fra Tyskland. I denne studien viser analysene at D-mollkonserten og E-mollkonserten behandler åpningsfigurene i førstesatsene grundig gjennom hele førstesatsene. I Ess-durkonserten er dette ikke tilfelle. Å behandle åpningsfigurene gjennom en hel sats blir beskrevet som en komposisjonsteknikk av Scheibe gjennom figuren *distributio* (se

¹³⁵ Jevnfør artikkelen "Zur Echtheit des Oboenkonzertes HWV 287 von Georg Friedrich Händel av Hans Joachim Marx fra 1990.

kapittel 4). Videre blir figurer og figurbruk i komposisjon beskrevet såpass mye av tyske musikkskribenter på 1700-tallet, at det er rimelig å anta at dette er en teknikk som var typisk for datidens tyske komponister. Og det finnes mange komposisjoner av tyske barokkomponister som eksemplifiserer at dette faktisk ble gjort.

På dette grunnlaget har figurbruken i de tre Försterkonsertene fungert som en indikator i forhold til komposisjonspraksis. Kjennskap til ulike figurer, økonomisk figurbruk og et godt og gjennomtenkt håndverk har pekt mot Förster som komponist, og en mangelfull figurbruk i Ess-durkonserten har sådd ytterligere tvil om Förster som komponist. Figurbruken alene ville imidlertid ikke kunne si noe avgjørende om de respektive konsertenes tilhørighet. Men sammen med andre momenter, som for eksempel historisk informasjon, komponistnavn fra kilden, bruk av tutti-solo-oppdeling av satser og antall og navn på satser, har figurbruken kunnet fungere som et argument for eller mot innlemmelse i Försters produksjon og dermed i en tysk komposisjonspraksis.

Imidlertid er det ikke kun tyske komponister som benytter en distribuerende figurbruk. En slik figurbruk benyttes også av italienske komponister, som for eksempel Vivaldi, selv om nedtegnede figurbeskrivelser ikke er kjent fra Italia. Dette har vi tidligere sett gjennom undersøkelse av andre obokonsertene i kapittel 4 og 5. Derfor er det ikke nødvendigvis slik at en distribuerende figurbruk kun peker mot en tysk komposisjonspraksis.

Det er også viktig å se figuranalysen i sammenheng med tidligere analyser. Teknikken som er benyttet her; å studere figurbruken i de tre obokonsertene, skiller seg ikke radikalt fra andre analyser av tysk barokkmusikk, der ordet motiv blir benyttet i stedet for ordet figur, og der begrepene hovedtema og sidetema blir brukt. Et eksempel på et slikt arbeid er Peter Ahnsehl's *Die Rezeption der Vivaldischen Ritornellform durch deutsche Komponisten im Umkreis und in der Generation J. S. Bachs*. Her sammenligner Ahnsehl et stort antall konsertene av tyske komponister i Bachs generasjon, med Vivaldis solokonsertform. Selv om begrepene er ulike, kartlegger Ahnsehl's undersøkelse av tutti-og-solo-partier, toneartsbruk og utvikling av melodisk materiale i konsertene, mye av det samme som figuranalysene i det foreliggende arbeidet har kartlagt. Også Wagner benytter de samme begrepene som Ahnsehl; motiv og tema (Wagner 2003). Hennes konklusjoner om Förster og Fasch's konsertene lar seg lett sammenligne med resultatene fra figuranalysene i dette doktorgradsarbeidet.

Å trekke noen slutninger om i hvilken grad figuranalyser generelt kan bidra til å avgjøre ukjent barokkmusikk's tilhørighet, kan være problematisk ut i fra den foreliggende studien. Til det er materialet for lite. Allikevel kan jeg peke på et par momenter som en figuranalyse kan tilføre, for eksempel muligheten til å vurdere *hvilke* figurer som er benyttet. I den foreliggende undersøkelsen har vi sett at figurer som

bombus, *tirata*, *tirata piccola* og *triolfiguren* er figurer som går mye igjen, og som til en viss grad kan knyttes til et eller flere komposisjonsmiljøer: Tiratafigurene og kombinasjonen *tirata piccola* og *triolfiguren* blir benyttet i Vivaldis konserter. Bombusfiguren finnes også i Fasch's E-mollkonsert. Nok et eksempel kan illustrere dette: Wagner nevner en lombardisk rytmikk, som typisk for Försters musikk (2003:119). Dette er en figur som kan spores tilbake til flere av obokonsertene tilskrevet Förster i de svenske kildene. Å avdekke en figur som gjenganger i en komponists produksjon eller i et komposisjonsmiljø, kan absolutt være en faktor som bidrar til å plassere ukjente verk. Videre kan kartlegging av en bevissthet rundt enkelte figurers affektive betydninger, vitne om at komponisten er en skolert retoriker. Figurer som analyseredskap for ukjent musikk er absolutt et interessant spor å forfølge videre.

Hvorfor har ikke disse konsertene fått mer oppmerksomhet?

Sammenfatning av det foreliggende doktorgradsarbeidet viser at E-mollkonserten og D-mollkonserten er obokonsert som er interessante melodisk, formmessig og karaktermessig, de vitner om godt håndverk, ikke minst gjennom den kreative og samtidig velplanlagte figurbehandlingen i førstesatsene. E-moll og D-mollkonsertene er, i tillegg til å være krevende og virtuose obokonsert, idiomatisk sett godt tilrettelagt for oboisten. Selv om Ess-durkonserten ikke kan beskrives som like formfullendt og melodisk sterk som E-moll og D-mollkonsertene, har denne konserten også mange gode egenskaper. Alle tre satsene har tydelige karakterer som også skaper en karaktermessig helhet. Det kan også bemerkes at flere personer som har fulgt den musikalske prosessen og lyttet til de tre obokonsertene, har latt seg begeistre av Ess-durkonserten. Konserten formidler en glad, upretensiøs og morsom karakter som det er lett å bli grepet av, på tross av at formen i yttersatsene ikke er fullkommen.

Som barokkoboist vurderer jeg særlig D-moll og E-mollkonsertene som svært attraktive eksemplarer av obokonserten fra første halvdel av 1700-tallet. Disse to obokonsertene tåler sammenligning med alle obokonsertene fra første halvdel av 1700-tallet som blir framført i vår tid. Derfor er det naturlig å spørre: Hvorfor blir ikke disse verkene spilt i dag?

Kanon og skepsis mot manuskriptkopier

Jeg vil derfor avslutningsvis drøfte to forhold som kan ha bidratt til at obokonsertene i Sverige ikke har fått oppmerksomhet, nemlig utviklingen mot kanonisering av musikkverk og kildekritikken.

Utover 1800-tallet førte endringer i musikklivet til at det gradvis oppstod et nytt musikksyn. Av ettertiden blir ofte Beethoven trukket fram som en nøkkelperson i denne endringen av mentalitet. Beethoven ble sett på som et kunstnergeni, og dette representerte et brudd med den tidligere forståelsen av en komponist som en håndverker.

Dette nye synet må ses i sammenheng med 1800-tallets innføring av offentlige konsertsaler som sentrum for musikkutfoldelse, og en forflytning av tyngdepunktet i musikkaktivitet dit fra tidligere musikkarenaer som hoffet og kirken, der musikken inngikk som et ledd i en større sammenheng. Ved denne overgangen, der både utøveren og komponisten ble mer sentrale skikkelser, ble det etter hvert fokusert mer og mer på noen få verk som ble spilt om og om igjen; og som med tiden skulle bli de såkalte kanoniserte verkene. Denne relativt nye tradisjonen der et standardrepertoar av eldre musikk; klassikerne, fikk dominere konsertprogrammene, representerer en fundamental endring i vestens musikkultur (Weber 1999:336) og er i all hovedsak fremdeles rådende i den vestlige verden. Komponisten fikk med dette større status, og man kunne sammenligne forskjellige utøverprestasjoner med hverandre. Her er kontrasten stor til 1700-tallets funksjonsstyrte syn på musikk. Nå ble musikken et subjekt, nærmest en platonsk størrelse, som man bare delvis kunne nå helt fram til. For å nå fram til verket i så stor grad som mulig, ble tilgang til komponistens intensjoner en nøkkel.¹³⁶ Synet på komponisten og verket slik det utviklet seg på 1800-tallet, preget i sin tur hvordan man betraktet (og fremdeles betrakter) musikk og komponister fra 1700-tallet.

Beethovens kunstnerstatus og hans syn på sine egne fullførte partiturer, blir ofte nevnt i forbindelse med utviklingen av begrepet ”letzter Hand” i forbindelse med musikk. Med ”Letzter Hand” menes siste hånd (på verket), altså den siste og endelige utformingen av en komposisjon. Dette frambrakte en tankegang om at enhver komponist skaper en avsluttet, uforanderlig og udødelig tekst (Bowen 1999:429).

Oftest er notasjonen den eneste formidleren av komponistens intensjoner når det gjelder musikk av tidligere tiders komponister. Derfor har tolkning og formidling av notasjon blitt et viktig satsningsområde. Dannelsen av Bach-Gesellschaft i 1850, med

¹³⁶ En grundigere diskusjon rundt verkbegrepet og komponistens intensjoner i forhold til gammel musikk, finnes i John Butts bok *Playing with History* fra 2002. Butt problematiserer verkbegrepet i kapitlet ”Historical performance and ”truth to the work”: history and the subversion of Platonism”. Videre diskuterer han komponistens intensjoner i kapitlet ”Historical performance and ”truth to the composer”: rehabilitating intentions”. Også flere av artiklene i *Rethinking music* fra 1999 (red: Cook og Everist) er utdypende i forhold til diskusjonen i dette underkapitlet; for eksempel ”Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue” av Kevin Korsyn, ”The History of Musical Canon” av William Weber, ”The Musical text” av Stanley Boorman og ”Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works” av José A. Bowen.

hensikten å lage en komplett utgave av J. S. Bachs musikk, representerer begynnelsen til en omfattende produksjon av noteutgaver. Etter hvert utviklet prosessen med å produsere seriøse noteutgaver seg til en viktig grein innenfor musikkvitenskapen (Grier 1996:8). Interessen for å lage komplette utgaver av en kjent komponists verk, førte videre til produksjon av samleutgaver i stor stil, for eksempel av Mozart og Händels musikk.¹³⁷ Etter hvert som dette feltet innenfor musikk utviklet seg og nye krav til nøyaktighet kom, først i form av Urtext-utgaver og senere i form av kildekritiske utgaver, ble nye samleutgaver av de mest kjente komponistene påkrevd, for eksempel Neue Mozart-Ausgabe og Hallische Händel-Ausgabe.¹³⁸

Produksjonen av noteutgaver forsterket tankegangen om komponisten og verket i sentrum, og behovet for å konsentrere seg om noen få store komponister. Denne personfokuseringen snarere enn en repertoarfokusering, har ført til tankegangen ”ekte” og ”uekte” i forhold til kilder. En kilde har først og fremst blitt vurdert i forhold til om verket den formidler med sikkerhet kan plasseres innenfor en gitt komponists produksjon. Manuskriptkopier, som ofte har vært gjenstand for avskrift i flere revisjoner, blir ikke sett på som betydningsfulle bærere av en komponists intensjoner. I følge denne tankegangen er det originalene, eller førsteutgavene som har verdi, og først og fremst de kildene som kan spore en kontakt med komponisten.

Et interessant unntak er Sammartinis blokkfløytekoncert i F-dur. Denne konserten, som i dag utgjør en del av kjernerepertoaret for blokkfløytister, finnes i eneste kjente kilde overlevert i en manuskriptkopi i Stockholm.¹³⁹ Konserten har legitimitet i vår tid og ingen spør seg om ektheten av attribusjon i forhold til kildematerialet. Sammartinis blokkfløytekoncert er et eksempel på at hvis interessen for verket virkelig blir vekket, kan en kildesituasjon som er usikker i forhold til attribusjon, bli akseptert.

Utviklingen mot kanonisering av musikkverk har altså ført til at noen få verk har blitt standardverk og har fått dominere konsertprogrammene i nyere tid i vestens musikkliv. Videre ser vi altså at kilder og notasjon har fått en høy status som formidler av gammel musikk, og at noen kilder har fått en privilegert status framfor andre. Denne statusen er bygget på i hvilken grad kilden er en god formidler av en bestemt komponists intensjoner.

Kanon av musikkverk er en del av vårt moderne samfunn, og fører med seg bl.a. muligheten til gjenkjennelse og følelse av identitet gjennom musikk. Videre er

¹³⁷ Den første Händelutgaven ble laget av F. W. Chrysander i årene 1858-94.

¹³⁸ Neue Mozart Ausgabe ble laget fra 1956 og utover. Arbeidet med Hallische Händel Ausgabe ble startet i 1955 og er fremdeles aktivt.

¹³⁹ Både Schott-utgaven fra 1984 og Michel Winfried, Microprint fra 1991 oppgir kun denne kilden. Schott oppgir også tilskrivelsen til Sammartini ordrett: ”Di Giusep. St. Martini”

kildekritiske noteutgaver en uvurderlig formidler av musikk i vår tid. Men det er ikke nødvendigvis sikkert at standardverkene og de privilegerte kildene alltid representerer den beste musikken.¹⁴⁰ Utvelgelsen av disse kildene handler i stor grad om vår moderne tids ønske om å systematisere musikk hierarkisk, i forhold til komponistens status innenfor kanon.

Er noe gått tapt?

Solokonserten er en musikkform som har stor appell innenfor den klassiske musikkscenen i dag. Det samme kan man si om barokkmusikk. Obokonsertene utgjør en stor del av solokonsertene fra første halvdel av 1700-tallet. Derfor bør det være interesse i dag for å utvide og fornye repertoaret av obokonserter fra denne perioden. David Yearsley skriver om et av de viktige musikkmiljøene for obokonserter på 1700-tallet:

The importance of the concerto to northern musical culture is perhaps best exemplified by the repertory produced and performed by members of the Saxon court orchestra in Dresden, arguably the best in Europe in the first half of the eighteenth century. (Yearsley 2005:53):

Han skriver videre om konsertformen:

The best northern composers, contributed prolifically to the genre and stamped it with their own creativity; indeed, the hundreds of concertos produced in northern Europe in the first half of the eighteenth century represent a vast, and largely unexplored treasury. (Yearsley 2005:53):

Solokonsertrepertoaret som ble til i musikkmiljøet rundt Dresdnhoffet blir altså vurdert som en uutforsket skatt. Kildene disse konsertene er overlevert i, hører ikke med til de privilegerte. Konsertene er for det meste overlevert i manuskriptkopier, gjerne uten komponistens fornavn. Utfordringen dette fører med seg blir ofte nevnt i ulike artikler i *New Grove*, i forbindelse med å definere en komponists verk.¹⁴¹

Manglende internasjonal interesse for repertoar fra det tidligere Øst-Tyskland har imidlertid også andre årsaker. At repertoaret herfra ikke var med i forbindelse med den økende interessen for barokkmusikk utover 1900-tallet, har uten tvil sammenheng med

¹⁴⁰ Det tyske forlaget Carus har skapt sin egen agenda i forhold til publisering av gammel musikk: "Since its founding the focus of Carus has been to publish (...) reliable editions of older works which do not conform to the standards of modern editorial practice." Sitat fra www.carus-verlag.com

¹⁴¹ For eksempel i artiklene om Graun og Förster.

at Øst-Tyskland ble isolert i forhold til Vesten etter 2. verdenskrig.¹⁴² Det har også sammenheng med at mye musikalsk materiale ble ødelagt i Tyskland etter verdenskrigene, og kun bevart i form av kopier som fantes andre steder, som for eksempel i biblioteker i Sverige. Også litteratur har gått tapt. Et eksempel på dette er A. Hartungs avhandling om Christoph Förster fra 1914. Det er også naturlig å trekke fram den generelle anglo-amerikanske dominansen som lenge har preget historieskriving og repertoarutvelgelse. Jevnfør Ute Bars artikkel fra 1987: ”Zum Einfluss historischer Aspekte auf das Oboenkonzertschaffen der DDR”.

Videre muligheter

Om den svenske obokonsertsamlingen som helhet bør det påpekes at bevaringen har innlemmet alt uten å skille klinten fra hveten, så å si. Derfor bør videre undersøkelser av samlingen ta utgangspunkt i enkeltverker. De tre verkene undersøkt i dette prosjektet utgjør kun tre eksempler av obokonsert fra samlingen. Mange andre bør også undersøkes nærmere. Særlig er det grunn til å være nysgjerrig på de øvrige Försterkonsertene, noen av disse lover veldig bra ut fra de noe overfladiske studiene som ble gjort tidlig i arbeidsprosessen. Grauns obokonsert representerer også en betydelig del av de rundt 90 obokonsertene. Disse virker som de er i en noe lettere stil, mer galant, og flere er kvartetter, enten for obo eller obo d’amore. Det er også mitt inntrykk at det er mye god musikk blant de anonyme kildene. Det fører imidlertid med seg en særlig utfordring i dag å legge stor vekt på verk med anonymt opphav, ettersom interessen for verk uten en tilhørighet til en komponist dessverre vekker mindre interesse.

Ett av de anonyme manuskriptene har imidlertid vist seg å være en ny kilde til Telemanns obokonsert i c-moll (TWV 51:c1). I dette manuskriptet er den spektakulære åpningsakkorden i verket (forminsket noneakkord over hele første takt) moderert til en grunnakkord. Den svenske kilden til Telemanns obokonsert i c-moll tilfører altså tankevekkende informasjon og bør løftes fram.

Veien videre for Försterkonsertene bør være å lage kritiske noteutgaver, slik at flere oboister kan få muligheten til å spille og framføre konsertene. Dette vil legge forholdene til rette for at konsertene kan få nytt liv, og kanskje også etter hvert innlemmes i kanonen av obokonsert fra 1700-tallet.

¹⁴² Johann Sebastian Bach er et unntak her, men ettertidens interesse for hans musikk ble vekket mye tidligere; allerede på 1800-tallet.

I Undine Wagners artikkel ”Zum italienischen Einfluss im Konzertschaffen von Johann Friedrich Fasch und Christoph Förster” fra 2003 blir en repertoarliste av gruppekonsserter (2), dobbeltkonsserter (5), hornkonsserter (2), fløytekonsserter (3), obokonsserter (8) fiolinkonsserter (4) og cembalokonsserter (9) av Förster inkludert i artikkelen (Wagner 2003: 115-117).¹⁴³ Det er bemerkelsesverdig at kun to av kildene oppgitt i lista er fra Sverige, en av hornkonsertene, og en av fløytekonserterne, begge fra universitetsbiblioteket i Lund. Ingen av de 12 obokonsert-kildene fra Sverige er tatt med i denne oversikten. Artikkelen nevner heller ikke at en stor del av Försters musikk er bevart i Sverige. Men det blir tatt forbehold om at flere av kildene mangler fornavn (2003:115).

Undine Wagners artikkel representerer en ny interesse for Försters musikk, men den viser samtidig at kildene i Sverige ikke er undersøkt nøye, og at kildesituasjonen i Tyskland er forholdsvis lik kildesituasjonen i Sverige, med kilder uten fornavn. Artikkelens mangelfulle liste over konsserter viser at det er viktig å inkludere alle de svenske kildene i en framstilling av Försters musikk, og at dette dessverre ikke er blitt prioritert av artikkelforfatteren.

Ikke bare Försterkonsertene, men en stor del av obokonsertsamlingen fra svenske 1700-tallskilder representerer repertoaret fra hoffene i Øst-Tyskland på 1700-tallet. Og, i de fleste tilfeller, er kildene i Sverige eneste fullstendige overlevering av obokonsertene. Derfor bør en fornyet interesse for komponister i tilknytning til hoff fra tidligere Øst-Tyskland også innlemme svenske kilder i sine undersøkelser. Försters musikk er et eksempel på at de svenske kildene utgjør en betydelig del av en komponists musikk som det blir misvisende å utelate.

Hvem eier dette repertoaret?

Mer enn å spørre hvem som eier musikk fra 1700-tallets Europa overlevert i Sverige kan en spørre hvem som ønsker å eie dette repertoaret. For det er tydelig at obokonsserter med utenlandsk opprinnelse i svenske kilder har falt mellom to stoler. Svenskene har, naturlig nok, vært mest opptatt av sine egne komponister, mens tyskerne, også naturlig nok, fokuserer mest på verk fra kilder overlevert i Tyskland. Dette er eksempler på at også en nasjonal kanon av musikkverk har vært med på å danne prioriteringer.

¹⁴³ Det er litt vanskelig å tolke denne lista, som består av mange forkortelser. Antall konsserter som er oppgitt i parentes, inkluderer ikke referanser til Breitkopfkatalogen eller ufullstendige verk.

Mitt håp er at nordiske barokkmusikere tar eierskap og går først ut med å løfte fram dette repertoaret. Selv om nordiske barokkorkestre stort sett opererer som frilansorkestre og ikke er institusjonalisert, og selv om mengden musikere å rekruttere fra er mindre enn på kontinentet, er nivået i Sverige, Finland, Danmark og Norge høyt, og den musikalske evnen er helt klart til stede for å kunne produsere innspillinger som vil bli lagt merke til. Spørsmålet er vel heller om viljen til å satse kulturmidler på dette repertoaret er der. Som kjent kan det være vanskelig å få økonomisk støtte til framførelse eller innspilling av et repertoar som ikke er nordisk.¹⁴⁴ Derfor kan en forståelse av det utenlandske repertoaret i de svenske samlingene som nordisk, være av betydning. Med bakgrunn i studiene av obokonsertsamlingen som helhet og undersøkelsen av de tre utvalgte obokonsertene som foreligger her, vil jeg hevde at det er all grunn til å fortsette å undersøke og løfte fram den uutforskede musikkskatten i svenske 1700-tallskilder.

¹⁴⁴ Nordisk kulturfond, Nomus og Ung nordisk musikk er eksempler på støtteordninger for nordisk musikk. Min erfaring som søker er at musikk av nordiske komponister ofte foretrekkes.

Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. (2005) En samling av notater til den planlagte boken *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Henri Lonitz (red) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Ahnsehl, Peter (1984): "Die Rezeption der Vivaldischen Ritornellform durch deutsche Komponisten im Umkreis und in der Generation J. S. Bachs". PhD-avhandling. Halle-Wittenberg: Martin-Luther-Universität.
- Andersson, Greger (1994-95): "Musik av Johan Helmich Roman och hans samtida i Lunds universitetsbibliotek". I: *Svensk tidskrift för musikforskning*, s. 9-30. Stockholm: Svenska samfundet för musikforskning.
- Andersson, Greger (1996): "Repertoar under 1700-talet". I: *Spelglädje i Lundagård. 250 år med Akademiska Kapellet*, s. 29-57. Red: Greger Andersson. Lund: Lund University Press.
- Arlt, Wulf (1983): "Zur Handhabung der "inventio" in der deutschen Musiklehre des frühen achtzehnten Jahrhunderts". I: *New Mattheson Studies*, s. 371-392. Red: Buelow, George J. og Hans Joachim Marx. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bach, Carl Philipp Emanuel [1753] (1992): *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. Faksimile i nytrykk ved Lothar Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Bania, Maria (2008): "Sweetenings" and "Babylonish Gabble". Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries". PhD-avhandling. Göteborg: Art Monitor.
- Bar, Ute (1987). "Zum Einfluss historischer Aspekte auf das oboenkonzertschaffen der DDR". I: *Ästhetische und gesellschaftliche Aspekte der DDR-Musikgeschichtsschreibung*, s 92-95.
- Bartel, Dietrich (1997): *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bellman, Carl Michael (1740-1795): *Fredmans Epistlar* (1974) og *Fredmans sånger* (1972). Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Bengtsson, Britta (2000): "Ferdinand Zellbells tyska hautboister". I: *Svensk tidskrift för musikforskning*, s 11-20. Stockholm: Svenska samfundet för musikforskning.

Bengtsson, Britta (2001): *1751 års män. Anteckningar om amatörer och hovkapellister vid "Kongl. Begravnings och Kongl. Krönings Musiquerne år 1751"*. Stockholm: Statens Musikbibliotek.

Bengtsson, Ingmar (1955): *J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier*. Uppsala: Almquist & Wiksells.

Bengtsson, Ingmar (1973): *Musikvetenskap: En översikt*. Stockholm: Esselte studium.

Bengtsson, Ingmar (1977): "Från Engelhardt till musikprocessen". I: *Akademiska kapellet i Uppsala under 350 år. En översikt – från "chorus musicus" till symfonisk samverkan, s 13-34*. Uppsala: Almquist & Wiksell International (Stockholm).

Blake, Cederva Mar (1981): "The Baroque Oboe d'amore". PhD-avhandling. Michigan: UMI Dissertation Services.

Boorman, Stanley (1999): "The Musical Text". I: *Rethinking Music*, s. 403-423. Red: Cook, Nicholas og Mark Everist. Oxford: Oxford University Press.

Bowen, José A (1999): "Finding the Music in the Musicology: Performance History and Musical Works". I: *Rethinking Music*, s. 424-451. Red: Cook, Nicholas og Mark Everist. Oxford: Oxford University Press.

Braunschweig, Karl David (1997): "The Metaphor of Music as a Language in the Enlightenment: Towards a Cultural History of Eighteenth-Century Music Theory". Ph-D-avhandling. University of Michigan: UMI Dissertation Services.

Breitkopf, Immanuel [1762-1787] (1966): *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six parts and Sixteen Supplements*. Red: Brook. New York: Dover publications.

Brook, Barry (1966): "Introduction to the Dover edition". I: *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six parts and Sixteen Supplements*. New York: Dover publications.

Buelow, George J. (1966): "The "Loci Topici" and Affect in late baroque Music: Heinichen's practical Demonstration". I: *Music Review* 27. 1966, s. 161-176.

Buelow, George J. (1973): "Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography". I: *Notes*, 2nd Ser., Vol. 30, No.2. (Des., 1973), s. 250-259.

Buelow, George J. og Hans Joachim Marx, red (1983): *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Buelow, George J. (1983): "Johann Mattheson and the invention of the Affektenlehre". I: *New Mattheson Studies*, s. 393-408. Red: Buelow George J. og Hans Joachim Marx. Cambridge: Cambridge University Press.

- Burkhart, Charles (1994): *Anthology for Musical Analysis*. Philadelphia: Harcourt Brace College Publishers.
- Butt, John (2002): *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas og Mark Everist, red (1999): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Dammann, Rolf (1995): *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber: Laaber Verlag.
- Davis, William Jerryl (1977): "A study of the solo and chamber literature for the oboe d'amore from 1720-C. 1760 with modern performance editions of select unpublished works". PhD-avhandling. Michigan: UMI Dissertation Services.
- Descartes, Rene [1649] (2000): "The passions of the soul" I: *Philosophical Essays and Correspondence*, s. 297-315. Indianapolis/Cambridge: Roger Ariew.
- Donington, Robert (1990): *The interpretation of early music*. London: Faber & Faber.
- Grier, James (1996): *The critical editing of music. History, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harnoncourt, Nikolaus (1989): *The Musical Dialogue*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Harrysson, Lars-Göran (1996): "Kapellet och dess musicusstipendier". I: *Spelglädje i Lundagård. 250 år med Akademiska Kapellet*, s.185-203. Red: Greger Andersson. Lund: Lund University Press.
- Hartungs A. (1914): *Christoph Förster*. PhD-avhandling. Universitetet i Leipzig. Forsvunnet.
- Haugbro, Lars Kristian (2006): "Tempo Fluctuations in the Performance of Joseph Haydn`s Keyboard Sonata in F Major, HOB.XVI". Ph.D.-avhandling. Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Haynes, Bruce (1992): *Music for Oboe, 1650-1800. A Bibliography*. Berkeley: Fallen Leaf Press.
- Haynes, Bruce (2000): *The Eloquent Oboe. A History of the Hautboy 1640-1760*. Oxford: Oxford University Press.
- Hedwall, Lennart (1993): "Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas tid". I: *Musiken i Sverige. Frihetstiden och gustaviansk tid 1720-1810*, s. 61-88. Red: Johnsson og Ivarsdotter-Johnson. Stockholm: Fischer & Co.

- Ivardsdotter-Johnson, Anna (1993): "Johan Helmich Roman och hans tid". I: *Musiken i Sverige. Frihetstiden och gustaviansk tid 1720-1810*, s. 23-60. Red: Johnsson og Ivardsdotter-Johnson. Stockholm: Fischer & Co.
- Ivardsdotter-Johnson, Anna (1993): "Musiken i frihetstidens samhälle". I: *Musiken i Sverige. Frihetstiden och gustaviansk tid 1720-1810*, s. 15-22. Red: Johnsson og Ivardsdotter-Johnson. Stockholm: Fischer & Co.
- Janss Christian og Christian Refsum (2003): *Lyrikkens liv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johnson, Anna, red (1977): *Akademiska kapellet i Uppsala under 350 år. En översikt – från "chorus musicus" till symfonisk samverkan*. Uppsala: Almquist & Wiksell International (Stockholm).
- Kaiser, Matthias (2000): *Hva er vitenskap?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjørup, Søren (1999): *Menneskevidenskaberne: Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*. Roskilde Universitetsforlag.
- Klassen, Janina (2001): "Musica Poetica und Musikalische Figurenlehre: Ein produktives Missverständnis". I: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*, s. 73-83. Berlin: Merseburger.
- Korbøl, Aksel (2003): "En dvelen i mørke – melankolsk retorikk i John Dowlands solosanger". Hovedoppgave. Universitetet i Oslo.
- Korsyn, Kevin (1999): "Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue". I: *Rethinking Music*, s. 55-72. Red: Cook, Nicholas og Mark Everist. Oxford: Oxford University Press.
- Kretzschmar, Hermann (1911): "Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre", Del 1, I: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Vol. 18. s. 63-77.
- Kretzschmar, Hermann (1912): "Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre", Del 2, I: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. Vol. 19. s. 65-78.
- Kross, Siegfried (1969): "Zu Telemanns Konzertschaffen". I: *Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage*, s. 26-31.
- Langdalen, Jørgen (1995): "Passio og ratio i 1600-tallets musikk" I: *Myten om det moderne*, s. 65-86. Red: Arisholm, Torstein og Henning Laugerud. Oslo: Spartacus Forlag AS.
- Marx, Hans Joachim (1990): "Zur Echtheit des Oboenkonzertes HWV 287 von Georg Friedrich Händel". I: *Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, s. 33-40. Red: von Reinmar, Emans og Matthias Wendt. Bonn.

- Mattheson, Johann [1739] (1999): *Der vollkommene Capellmeister*. Red: Ramm, Friederike. Kassel: Bärenreiter.
- Maunder, Richard (2004): *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Neumann, Frederick (1983): "Mattheson on performance practise". I: *New Mattheson Studies*, s. 257-268. Red: Buelow, George J. og Hans Joachim Marx. Cambridge: Cambridge University Press.
- Norlind, Tobias og Emil Trobäck (1926): *Kungl. Hovkapellets historia 1526-1926*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Quantz, Johann Joachim [1752] (1985): *On playing the Flute*. Red: Edward R. Reilly (oversettelse med kommentarer og introduksjon). London: Faber & Faber.
- Rasmussen, Mary (1962): "The Manuscript Kat. Wenster Litt. I/1-17b (Universitetsbiblioteket, Lund). A contribution to the History of the baroque Horn Concerto". I: *Brass Quarterly* s. 135-154.
- Reilly, Edward R. (1985): "Introduction" I: Quantz, *On playing the Flute*. London: Faber & Faber.
- Scharnberg W. M. (1977): *A Comprehensive Performance Project in Horn Literature with an Essay Including Performance Editions of Four Works for Horn Selected from the Manuscript Katalog Wenster Litteratur I/1-17b*. PhD-avhandling. Universitetet i Iowa.
- Scheibe, Johann Adolf [1745] (1970): *Der Critische Musikus*. Faksimile-utgave. Hildesheim: Olms Verlag.
- Schering, Arnold (1908): "Die Lehre von den musikalischen Figuren". I: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, s. 106-144.
- Sheldon, David A. (1983): "Verwechslung, Vorausnehmung, and Verzögerung: Important Mattheson contributions to eighteenth-century music theory". I: *New Mattheson Studies*, s. 443-457. Red: Buelow, George J. og Hans Joachim Marx. Cambridge: Cambridge University Press.
- Talbot, Michael (1999): "A New Vivaldi Violin Sonata and Other Recent Finds". I: *Informazioni e studi vivaldiani*, vol 20, s. 111-133.
- Talbot, Michael (2005): "The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries". I: *Concerto*, s.35-52. Red: Keefe, Simon P. Cambridge: Cambridge University Press.

Türk, Daniel Gottlob [1789] (1982): *School of Clavier Playing*. Red: Haggh, Raymond H. University of Nebraska Press: Lincoln & London.

Unger, Hans-Heinrich [1941] (1992): *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.- 18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Viladesau, Richard (2000): *Theology and the arts: encountering God through music, art, and rhetoric*. New York: Paulist Press.

Wagner, Undine (2003): "Zum Italienischen Einfluss im Konzertschaffen von Johann Friedrich Fasch und Christoph Förster". I: *Johann Friedrich Fasch und der italienische Stil Dessau*, s 107-127.

Walther, Johann Gottfried [1732] (2001): *Musicalisches Lexicon oder Musicalisches Bibliothec*. Red: Ramm, Friederike. Kassel: Bärenreiter.

Weber, William (1999): "The History of Musical Canon". I: *Rethinking Music*, s. 336-355. Red: Cook, Nicholas og Mark Everist. Oxford: Oxford University Press.

Yearsley, David (2005): "The concerto in northern Europe to c. 1770". I: *Concerto*, s. 53-69. Red: Keefe, Simon P. Cambridge: Cambridge University Press.

Oversikt over appendikser

Appendiks A Partiturer og utdrag fra kilder

Partiturer

- A1 D-mollkonserten: Partitur av første sats.
- A2 D-mollkonserten: Partitur av takt 1-28 fra tredje sats.
- A3 E-mollkonserten: Partitur av første sats
- A4 Ess-durkonserten: Partitur av første sats

Utdrag fra kilder

- A5 D-mollkonsertens andre sats
- A6 E-mollkonsertens andre sats og begynnelsen av tredje sats
- A7 Ess-durkonsertens andre sats

Appendiks B Liste over samtlige manuskripter som ligger til grunn for doktorgradsarbeidet

- B1 Manuskripter fra *Statens Musiksamlingar* (S-skma)
- B2 Manuskripter fra Uppsala Universitetsbibliotek (S-Uu)
- B3 Manuskripter fra Lunds Universitetsbibliotek (S-L)

Appendiks C Liste over konsertframførelser av obokonserter i forbindelse med doktorgradsarbeidet

Appendiks D Innhold på vedlagte CD

Appendiks A1

Concerto a 6 Parte

Obokonsert i d-moll

da Foerster
s-skma Ob-R"De glemte konsertene"
PhD-prosjekt 2007
Ruth Solveig Steinsland

Oboe Solo

Violino Obligato

Violino Primo

Violino Secundo

Viola

Basso

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

10

Oboe

VI Obl.

Solo.

VI 1

piano.

VI 2

piano.

Viola

Basso

15

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

20

Oboe

20

VI Obl. *forte.*

20

VI 1

VI 2

Viola

Basso

25

Oboe

25

VI Obl.

25

VI 1

VI 2

Viola

Basso

30

Oboe

Solo.

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

35

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

40

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

3 3 3 3

Detailed description: This system of musical notation covers measures 40 to 43. The Oboe part (top staff) features a melodic line with eighth-note patterns and trills, with triplets of eighth notes indicated by '3' in measures 41 and 43. The VI Obl. (VI Oboe) part (second staff) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in measures 40-41, then rests. VI 1 and VI 2 (VI 1 and VI 2) parts (third and fourth staves) play a similar rhythmic accompaniment in measures 40-41, then rest. The Viola part (fifth staff) is silent throughout. The Basso part (bottom staff) provides a bass line with eighth notes and rests.

45

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

3 3 3 3 3 3

tr

Detailed description: This system of musical notation covers measures 45 to 48. The Oboe part (top staff) has a melodic line with eighth-note patterns and trills, with triplets of eighth notes indicated by '3' in measures 45 and 47. The VI Obl. part (second staff) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in measures 45-47, then rests. VI 1 and VI 2 parts (third and fourth staves) are silent throughout. The Viola part (fifth staff) is silent throughout. The Basso part (bottom staff) provides a bass line with eighth notes and rests.

Musical score for measures 50-54. The score includes parts for Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 50 starts with a rest for the Oboe. The VI Obl. part begins with a sixteenth-note pattern. The VI 1 and VI 2 parts play a similar sixteenth-note pattern. The Viola and Basso parts play a steady eighth-note accompaniment. The word "piano." is written below the VI Obl. staff in measure 54.

Musical score for measures 55-60. The score includes parts for Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 55 starts with a rest for the Oboe. The VI Obl. part begins with a sixteenth-note pattern. The VI 1 and VI 2 parts play a similar sixteenth-note pattern. The Viola and Basso parts play a steady eighth-note accompaniment. Trills (tr) are marked above the Oboe staff in measures 55, 56, 57, and 58.

Musical score for measures 61-65. The score is in B-flat major and 4/4 time. The instruments are Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. Measure 61 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Oboe part features trills (tr) on the first four measures. The VI Obl. part has a rhythmic pattern of eighth notes. VI 1 and VI 2 play a steady eighth-note accompaniment. The Viola and Basso parts provide a bass line with eighth notes.

Musical score for measures 66-70. The score is in B-flat major and 4/4 time. The instruments are Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. Measure 66 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Oboe part has a melodic line with a long note in measure 67. The VI Obl. part has a rhythmic pattern of eighth notes. VI 1 and VI 2 are silent. The Viola and Basso parts provide a bass line with eighth notes.

Musical score for measures 71-75. The score is for Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 71 starts with a treble clef and a B-flat key signature. The Oboe part has a melodic line with a slur over measures 71-72. The VI Obl. part has a rhythmic pattern of eighth notes. VI 1 and VI 2 are silent. The Viola part is silent. The Basso part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 76-80. The score is for Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 76 starts with a treble clef and a B-flat key signature. The Oboe part has a melodic line with a slur over measures 76-77. The VI Obl. part has a rhythmic pattern of eighth notes. VI 1 and VI 2 have a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Basso part has a rhythmic pattern of eighth notes.

81

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

81

81

81

81

81

81

86

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

86

86

86

86

86

86

Musical score for measures 91-95. The score is for Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 91 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Oboe part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The VI Obl., VI 1, and VI 2 parts have rests. The Viola part has a simple rhythmic pattern. The Basso part has a long note in the first measure followed by a series of eighth notes.

Musical score for measures 96-100. The score is for Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 96 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Oboe part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The VI Obl., VI 1, and VI 2 parts have rests. The Viola part has a simple rhythmic pattern. The Basso part has a series of eighth notes.

101

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

106

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Musical score for measures 111-115. The score is for Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 111 is marked with a first ending bracket. The Oboe part begins in measure 113 with a melodic line. The VI Obl. and VI 1 parts are marked *piano.* in measure 113. The Viola and Basso parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

Musical score for measures 116-120. The score is for Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 116 is marked with a first ending bracket. The Oboe part has a melodic line with eighth notes. The VI Obl. part has a melodic line with quarter notes. The VI 1 and VI 2 parts have rhythmic patterns. The Viola and Basso parts provide harmonic support.

Musical score for measures 121-125. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features five staves: Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, and Basso. Measure 121 is marked with a first ending bracket. The VI 1 and VI 2 parts are marked *forte*. The Oboe part has a first ending bracket over measures 121-122. The VI Obl. part has a first ending bracket over measures 121-122. The Basso part has a first ending bracket over measures 121-122. The VI 1 and VI 2 parts have a first ending bracket over measures 121-122. The Oboe part has a first ending bracket over measures 121-122. The VI Obl. part has a first ending bracket over measures 121-122. The Basso part has a first ending bracket over measures 121-122.

Musical score for measures 126-130. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features five staves: Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, and Basso. Measure 126 is marked with a first ending bracket. The Oboe part has a first ending bracket over measures 126-127. The VI Obl. part has a first ending bracket over measures 126-127. The VI 1 part has a first ending bracket over measures 126-127. The VI 2 part has a first ending bracket over measures 126-127. The Basso part has a first ending bracket over measures 126-127.

130

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

135

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

forte.

141

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

147

Oboe

VI Obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Musical score for measures 153-158. The score is for Oboe, VI Oboe, VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 153 starts with a trill (tr) on the Oboe. The VI Oboe, VI 1, and VI 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Basso parts play a similar rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 159-164. The score is for Oboe, VI Oboe, VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 159 starts with a trill (tr) on the Oboe. The VI Oboe, VI 1, and VI 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Basso parts play a similar rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Da Capo d'al Segno ♩

Musical score for Oboe, VI Obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso, starting at measure 164. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Oboe part features a melodic line with eighth-note patterns and some accidentals. The VI Obl., VI 1, and VI 2 parts are mostly rests. The Viola part has rests. The Basso part has a bass line with some notes and a slur.

164

Oboe

164

VI Obl.

164

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Appendiks A2 Takt 1-28 fra D-mollkonsertens tredje sats

Allegro

Musical score for measures 1-5 of the third movement of the D minor Concerto. The score is in 3/8 time and D minor. It features six staves: Oboe Solo, Violino Obligato, Violino Primo, Violino Secundo, Viola, and Basso. The Oboe Solo part has a melodic line with slurs and accents. The Violino Obligato, Violino Primo, and Viola parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violino Secundo part plays a similar rhythmic accompaniment. The Basso part provides a bass line with some chromatic movement.

Musical score for measures 6-9 of the third movement of the D minor Concerto. The score is in 3/8 time and D minor. It features six staves: Oboe, VI obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. Measures 6-8 are marked with a '6' above the staff. The Oboe, VI obl., and VI 1 parts have a melodic line with slurs and accents. The VI 2 part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Basso parts provide a bass line with some chromatic movement.

11

Oboe

VI obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

16

Oboe

VI obl.

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Musical score for measures 21-25. The score is for Oboe, VI obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Oboe part has a 'Solo' marking starting in measure 25. The VI 1 part has a 'piano.' marking starting in measure 25. The Viola and Basso parts are in bass clef. The VI 2 part is in treble clef.

Musical score for measures 26-29. The score is for Oboe, VI obl., VI 1, VI 2, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B-flat). Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Oboe part has a melodic line with a sharp sign in measure 27. The VI obl., VI 1, and VI 2 parts have similar melodic lines. The Viola and Basso parts are in bass clef and have rests in measures 26-28, followed by a melodic line in measure 29.

Appendiks A3

Concerto a 6

obokonsert i e-moll

"De glemte konsertene"
PhD-prosjekt
Ruth Solveig Steinland 2007

Allegro ma poco

Förster
Wenster D: 24

Oboe

Violino Primo

Violino Secundo

Viola

Basso

6 6 # 6

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

5+ # 6 6 6 6

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 # 5 3 6 7 5 3 6 7 # 6 #

11

Oboe

VI 1

[piano] forte

VI 2

piano forte

Viola

piano forte

Basso

6 6

14

Oboe

Solo

VI 1

piano

VI 2

p:

Viola

p:

Basso

6 6 6

18

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It features five staves: Oboe, Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola, and Bass. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system (measures 11-13) shows the Oboe playing a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. Dynamics range from piano to forte. The second system (measures 14-17) includes a 'Solo' section for the Oboe and features triplets in the string parts. The third system (measures 18-20) continues the string accompaniment. Measure numbers 11, 14, and 18 are indicated at the start of their respective systems.

21

Oboe

VI1

VI2

Viola

Basso

24

Oboe

VI1

VI2

Viola

Basso

pianissimo

pianissimo

[pianissimo]

27

Oboe

VI1

VI2

Viola

Basso

6

6

30

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 4 7 5 6 6

33

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

5 6 6 6

36

Oboe

Solo

VI 1

piano

VI 2

p:

Viola

[p:]

Basso

6

39

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Detailed description: This system of music covers measures 39, 40, and 41. The Oboe part features a melodic line with grace notes and slurs, and includes several triplet markings. The Violin I (VI 1) and Violin II (VI 2) parts play rhythmic patterns, with VI 1 also containing triplet markings. The Viola and Bassoon (Basso) parts are mostly silent, indicated by a horizontal line with a dash.

42

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Detailed description: This system covers measures 42, 43, and 44. The Oboe part has a melodic line with slurs and a triplet marking. The Violin I (VI 1) part has a rhythmic pattern with slurs and a triplet marking. The Violin II (VI 2) part has a rhythmic pattern with slurs. The Viola and Bassoon (Basso) parts are mostly silent, indicated by a horizontal line with a dash.

45

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Detailed description: This system covers measures 45, 46, and 47. The Oboe part features a complex melodic line with many slurs and triplet markings. The Violin I (VI 1) part has a rhythmic pattern with slurs. The Violin II (VI 2) part has a rhythmic pattern with slurs. The Viola and Bassoon (Basso) parts are mostly silent, indicated by a horizontal line with a dash.

48

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

51

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

54

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

tutti

[forte]

[forte]

forte

57

Oboe

VI1

VI2

Viola

Basso

60

Oboe

VI1

VI2

Viola

Basso

[piano]

piano

[piano]

62

Oboe

VI1

VI2

Viola

Basso

6 6 6 6

65

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 6 6 6

68

Oboe

[Solo]

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Violoncello

Cembalo

6 # 6 # 6 #

71

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 # 4/2 4/2

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It contains three systems of music, numbered 65, 68, and 71. Each system includes staves for Oboe, Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola, Bass, Violoncello, and Cembalo. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. In the first system (measures 65-67), the Oboe is silent, while the strings play rhythmic patterns. In the second system (measures 68-70), the Oboe has a solo section, and the strings continue with their patterns. In the third system (measures 71-74), the Oboe plays a melodic line, while the strings provide accompaniment. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, and dynamic markings.

75

Oboe

VI 1
piano

VI 2
piano

Viola
p:

Basso

79

Oboe
3 3 tutti

VI 1
forte

VI 2
for:

Viola
Vlc. Cemb. forte

Basso
4/2

82

Oboe
3 3 3 3

VI 1
3 3 3 3

VI 2
3 3 3 3

Viola

Basso
6 6 5 5 6 6 4 5 #

85

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

piano

[piano]

[piano]

Detailed description: This system covers measures 85 and 86. The Oboe part is mostly silent, with a single note in measure 86. The Violin I (VI 1) part features a continuous sixteenth-note pattern, starting piano in measure 85 and continuing in measure 86. The Violin II (VI 2) part plays a steady eighth-note accompaniment, marked [piano] in measure 85. The Viola part also plays a steady eighth-note accompaniment, marked [piano] in measure 85. The Bassoon (Basso) part is silent in measure 85 and has a single note in measure 86.

87

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Solo

[forte]

[piano]

forte

piano

forte

p:

6 # 6 6 #

Detailed description: This system covers measures 87, 88, and 89. In measure 87, the Oboe has a melodic line, VI 1 is marked [forte], VI 2 is marked forte, and Viola is marked forte. In measure 88, the Oboe has a 'Solo' section with a triplet of eighth notes, VI 1 is marked [piano], VI 2 is marked piano, and Viola is marked p:. In measure 89, the Oboe continues its melodic line, VI 1 is marked forte, VI 2 is marked forte, and Viola is marked forte. The Bassoon part has a triplet of eighth notes in measure 87 and is silent in measures 88 and 89.

90

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Detailed description: This system covers measures 90, 91, and 92. The Oboe part has a melodic line with some rests. The Violin I (VI 1) part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violin II (VI 2) part plays a steady eighth-note accompaniment. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Bassoon (Basso) part is silent in all three measures.

93

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

96

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Cemb.

99

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 6 # 6 6

102

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 5 # 6 4 5

105

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 7 8 6 6

108

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 6 6 5 4 #

Vlc. Cemb.

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments: Oboe, Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola, and Bassoon (Basso). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (102, 105, and 108). The key signature is one sharp (F#). The Oboe part features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The Violin parts have simpler, more melodic lines. The Viola and Bassoon parts provide harmonic support with steady rhythms. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. In the third system, the Bassoon part includes the instruction 'Vlc. Cemb.' (Violoncello e Contrabbasso). The page number 230 is at the bottom left.

111

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 5

Cemb.

6 # 6

6

Vic. Cemb.

114

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 6 6

tutti

piano

forte

[p:]

[forte]

116

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

6 6

[p:]

[forte]

Detailed description of the musical score: The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. The first system (measures 111-113) features a melodic line in the Oboe and a rhythmic accompaniment in the strings. The Cembalo/Vic. Cemb. part has a steady eighth-note pattern. The second system (measures 114-115) is marked 'tutti' and shows a more active string accompaniment. The third system (measures 116-117) includes dynamic markings: 'piano' for the strings and 'forte' for the woodwinds. The Cembalo/Vic. Cemb. part continues with its rhythmic pattern.

Musical score for measures 119-122, featuring Oboe, VI1, VI2, Viola, and Basso. The score is in G major and 3/4 time. Measure 119 is marked with a first ending bracket. Measures 120 and 121 contain triplets in the Oboe, VI1, and Basso parts. Measure 122 concludes with a double bar line.

119

Oboe

VI1

VI2

Viola

Basso

6 6 6 3

Appendiks A4

Concerto a 5

Förster / Hendel

Obokonsert i Ess-dur

Kraus 228

"De glemte konsertene"
PhD-prosjekt 2007
Ruth Solveig Steinland

Allegro

Oboe

Violino Primo

Violino Secondo

Alto Viola

Basso

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Musical score for Oboe, VI 1, VI 2, Viola, and Basso, measures 9-15. The score is in 3/4 time and B-flat major. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (9, 12, and 15). The Oboe part has a *Solo* marking above measure 15. The Viola and Basso parts have rests in measures 14 and 15.

9
Oboe
VI 1
VI 2
Viola
Basso

12
Oboe
VI 1
VI 2
Viola
Basso

15
Oboe *Solo*
VI 1
VI 2
Viola
Basso

18

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

21

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

24

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

27

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

31

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

34

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

37

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Fin

40

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

43

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

46

Oboe

46

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Piano

49

Oboe

49

VI 1

VI 2

Viola

Basso

52

Oboe

52

VI 1

VI 2

Viola

Basso

56

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

59

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

62

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

65

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

67

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

71

Oboe

VI 1

VI 2

Viola

Basso

Da Capo all Segno ♩

Appendiks A5

D-mollkonsertens andre sats, partitur fra manuskript

12.

Oboe

Viol. II

Violoncello

Adagio Soli

Appendiks A6 E-mollkonsertens andre sats, og begynnelsen av tredje sats. Obostemme fra manuskript.

The image displays a page of handwritten musical notation for the Oboe part of a symphony. The score is divided into two sections. The first section, labeled "Largo", consists of 12 staves of music in a slow tempo. The second section, labeled "Allegro", begins on the 13th staff and continues to the bottom of the page. This section is marked with a 4/4 time signature and includes dynamic markings such as "p", "f", "cresc.", "dim.", "tutti", and "sola". The notation is dense and features many slurs and ornaments, characteristic of a detailed manuscript.

Appendiks A7

Ess-durkonsertens andre sats, stemmer fra manuskript

Obostemme:

Handwritten musical score for Oboe part, marked *Adagio*. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo marking *Adagio* is written above the first staff. The music features a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

1. fiolinstemme:

Handwritten musical score for Violin I part, marked *Adagio*. The score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo marking *Adagio* is written above the first staff. The music features a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note. The marking *Da Capo all'legro* is written below the final staff.

2. fiolinstemme:

Handwritten musical score for the second violin part, marked *Adagio*. The score consists of five staves of music. The first staff has a tempo marking *Adagio* written above it. The piece concludes with a double bar line and the instruction *Da Capo* written below the staff.

Bratsjstemme:

Handwritten musical score for the viola part, marked *Adagio*. The score consists of five staves of music. The first staff has a tempo marking *Adagio* written above it. The piece concludes with a double bar line and the instruction *Da Capo* written below the staff.

Bass-stemme:

Handwritten musical score for the bass part, marked *Adagio*. The score consists of two staves of music. The first staff has a tempo marking *Adagio* written above it. The piece concludes with a double bar line and the instruction *Da Capo* written below the staff.

Appendiks B

Liste over samtlige kilder som ligger til grunn for doktorgradsarbeidet.

B1 Obokonsert i manuskript i Statens Musiksamlinger (S Skma)

Komponist	Soloinstrument	Toneart	Biblioteks kode	Registrering (x) og kommentar
Anonymous	obodamore	A-dur	S Skma FdO-R	x
Anonymous	Obo	c-moll	FdO-R	x
Förster	obo/violin	B-dur	Ob-R	x
Förster	obo	d-moll	Ob-R	x
Förster	obo	Ess-dur	FdO-R	x
Förster	obo/violin	Ess-dur	Ob-R	x
Graf F. H(artmann)	obo/fagott	B-dur	Z	X Obostemmen mangler!
Graun Joh. Gott.	Obodamore	D-dur	FdO-R	x
Graun	obodamore	D-dur	FdO-R	x
Graun	obo	B-dur	FdO-R	x
Händel	obo	A-dur	Od-R	X Nr 11
Händel	obo	A-dur	Ob-R	X Nr 25
Händel	obo	A-dur	O-R	X Nr 111
Händel	obo	A-dur	Ob-R	X Nr 119 Disse fire Händel-manuskriptene er til sammen to ouverturer (langsom-hurtig). Nr 25,111 og 119 er identiske.

B2 Obokonsert i manuskript i Uppsala Universitetsbibliotek (S-Uu)

Komponist	Soloinstrument	Toneart	Biblioteks kode	Registrering (x) og kommentar
anonymous	obodamore	g-moll	Instr mus i hs (IMHS) 63:8	X For to obodamore, to viola damore, bratsj og continuo. Ser kjempefin ut!
anonymous	Obo	B-dur	63:5	X Siste sats ser litt vivaldiaktig ut

anonymous	Obo	F-dur	63:23	X
Fasch	Obo	a-moll	15:3a	X
Gajarek Sigismund	Obo	Ess-dur	18:1a	X Her var det en del merkelig. Spørs om Garajek får bli med til neste runde...
Handel	Obo	c-moll	19:29	X Det står ex 2 på tittelbladet. Ser kjempefin ut
Handel	Obo	B-dur	53:7	X Söt liten konsert. Minner om Handels sonater i formoppbygningen
Handel	Obo	c-moll	19:28	X Svært nøye kopiert, stor konsert for obo
Handel	Violin/strings/wo odwinds	Lord is my light	62:9	X Dette er en konsert for to oboer, to fioliner og basso
Vivaldi	obo	C-dur	61:6b	RV 452

B3 Obokonsserter i manuskript i Lunds Universitetsbibliotek

Komponist	Soloinstrument	Toneart	Biblioteks kode	Registrering (x) og kommentar
Agrell	Obo	B-dur	E 509	X
Anonymous	Obo	g-moll	E 468	X Ingen bratsj
anonymous	Obo	g-moll	E 121	X Obo, tre fioliner +bass
anonymous	Obo	g-moll	W L:10	X
anonymous	Obo	B-dur	K 4	X Hvorfor har jeg bestilt denne? Her er det ingen obo.
anonymous	Obo	A-dur	K 149	X Hautbois de grand
anonymous	2 obodamore	A-dur	E 105	X vedlagt brev fra Eric Nikander: Komponist J. G. Hoffmann 2 obo d'amore, 2 viola d'amore i stuccatura, viola, bass. To partitursider på slutten av manuskriptet
anonymous	winds	F-dur	E 415	X Oboband: 2 oboer, 2 horn og 2 fagotter
anonymous	Obo/blokkfløyte/ horn	F-dur	E 419	X „I.Taliano“ Oboband
anonymous	2obo/horn	F-dur	E 436	X Konsert for 2 oboer, 2 horn og 2 „bassonger“
anonymous	Obo	c-moll	E 134	X Fin siste sats; spennende tema, med tematikk i alle stemmer
anonymous	Obo	c-moll	K 59	X Dobbeltkonsert obo/fiolin “Handel” på tittelbladet.

anonymous	Obodamore	E-dur	W J:1-17	X Partitur, cor.conc, obodamore, bass
anonymous	Obo	C-dur	E 430	X
anonymous	2obodamore/2viol ladamore	B-dur	Kraus 147	X Bare en obodamore. 5 satser.
Weiss	Obo	d-moll	E 249	X
Anonym	Obo	F-dur	E 369	X Anonym, (RV 458), se nedenfor
Vivaldi	Obo	F-dur	K 146	X Vivaldi (RV 458) 2. sats ornamentert. Samme som E369.
Vivaldi	Obo/violin	c-moll	E 370	X Telemann? (RV Anhang 17)
Vivaldi	Obo	a-moll	E 133	X (RV 462)
Vivaldi	Obo	C-dur	E 238	X (RV 446)
Vinci Leonardo	obodamore		K 203	X To satser; andante/allegro en av Hasse og en av Vinci
Valentine Robert	Obo	C-dur	E 184	X Ingen bratsj. 4 satser
Trehl	Obo	Ess-dur	E 185	X Obo, tre fioliner, ingen bratsj.
Trehl	2obo/violins	D-dur	E 398	X „Thiel“ ser grei ut
Stölzel G.H.	obodamore	G-dur	K 229	X står Graun på tittelbladet
Stölzel G.H.	obodamore	G-dur	K 148	X Ser bra ut
Schultz	Obodamore/2viol ins	A-dur	W L:33	
Schultz	Violins2/obodam ore	A-dur	W L:33	X Scordatura i fiolinene, med mye akkorder. Kun en obodamore
Scherer, Johann	obo	F-dur	Eng 276	X
Scheer	Obo2/stings	B-dur	K 204	X To oboer to bassi. Oboband
Roman	Strings/timpani/ winds	D-dur	K 154	X Dette er en symfoni. Til og med timpani
Quantz	Obo/cor/strings	Ess-dur	WJ:1-17	X Egentlig en hornkonsert med obo i orkesteret. Partitur
Prowo Pierre	2 obo, corni...	F-dur	E 433	X ”Browos” 2 obo, 2 horn, 2 fagott: oboband!
Prowo Pierre		g-moll	E 499	X Oboband-musikk! 3 oboer, 2 fagotter og 2 fioliner
Pepusch	Obo/violin/fagot (trio)		E 230	X Triosonate. To separate kopier
Meyer	obo	B-dur	E 267	X

Meyer	obodamore	A-dur	E 123	X
Meyer	obodamore	D-dur	E 132	X
Meck	obo	F-dur	E 396	X Tre basstemmer
Kunzen Adolph Carl	obodamore	D-dur	K 201	X Det står Foerster på tittelbladet!
Heinichen	obodamore	A.dur	E 107	X Heinichen, Lotti, anonymous?
Heinichen	Violin/strings/ Woodwinds	F-dur	E 507	X „Anonym“ Dette er mer som en symfoni...
Heinichen	obo	G-dur	E 189	X
Heinichen	obodamore		K 83	X Stölzelli?
Hasse	obo		K 15	X To oboer
Hasse	obo		K 203	
Handel	violin/obo	G-dur	E 500	X Ouverture (L-H) Ser spennende ut. Dynamikk innskrevet
Handel	Cantata obo/sopran		K 126	X Kantate, utydelig
Handel	obo	g-moll	E 399	X To oboer. Ouverture L-H + to satser til. Oboer gjennomgående unison med fiolinene
Handel	obo	B-dur	E 246	X „Linecke“
Graun	2obo/fag/tr	Ess-dur	W D:10	X Konsert for to oboer, trompet og fagot. ”Grauen”
Graun	obodamore	A-dur	E 691	X Ingen bratsj
Graun	obodamore	A-dur	W L:23	X Ingen bratsj. Bassen står de andre stemmene ligger. To av hver fiolinstemme.
Graun	obodamore	D-dur	E 408	X Ingen bratsj. ”Graue”
Graun	obodamore	D-dur	W D:4	X „Grau“. Ingen bratsj. Besifret bass. Obostemmen ligger, de andre står
Graun	obodamore	D-dur	K 54	X Ingen bratsj
Graun	Cor/obodamore	D-dur	WJ:1-17	X Partitur. Corno, obodamore, basso. Her ligger også W8; trio for fiolin, corno og bass.
Förster	obo	B-dur	K 70	X Obostemmen ser virtuos ut. Tre fiolinstemmer
Förster	obo	B-dur	W D:16	X Ingen bratsj. Obostemmen stående, de andre liggende
Förster	obo	e-moll	W D 24	X Ok. Rikt besifret
Förster	obodamore	g-moll	W D 21	X
Förster	obo	B-dur	W L:12	X Ok

Förster	obo	F-dur	W D:18	X Ok
Förster	obo	Ess-dur	K 228	X Står Handel på tittelbladet. Fin konsert!
Förster	obo	Ess-dur	W D:26	X "Graun" på tittelbladet. Samme som Försterkonsert fra skma. Fin!
Fasch	obo	d-moll	E 508	X Står anonym på tittelbladet. Partitur + stemmer. Stemmene er til dels veldig utydelige
Berwald	obo	Ess-dur	W:D 22	X Barokkobo-omfang. Er denne kjent?
				Schultz og Hasse mangler

Appendiks C

Liste over konsertframførelser av obokonsserter i forbindelse med doktorgradsarbeidet

Konsertframførelser 2001

Konsert i Greverud kirke 27. april 2001. Konserter av Vivaldi i F-dur (Eng 369 og Kraus 146) og i a-moll (Eng 133)

Konsert i Ullensaker kirke, søndag 23. september: Konserter av Vivaldi i F-dur (Eng 369 og Kraus 146) og i a-moll (Eng 133)

Konserter i Træna, Vega, Mosjøen, Alstadhaug kirke i Nordland, sommeren 2001. Konserter av Vivaldi i F-dur (Eng 369 og Kraus 146) og i a-moll (Eng 133)

Konsertframførelse 2002

Konsert i Oslo Ladegård, onsdag 24. april: konsert av Vivaldi i C-dur (Eng 238)

Framførelse i 2003

Konsert i Levinsalen ved Norges Musikkhøgskole, onsdag 12. februar 2003: Konsert av Händel i c-moll (IMHS 19:28)

Konsert i Mariakirken i Bergen, søndag 30. mars: Konsert av Förster i e-moll (Wenster D:24)

Konsert i Østre Fredrikstad kirke, tirsdag 15. juli: Konsert av Händel i c-moll (IMHS 19:29) og konsert av Förster i Ess-dur (Kraus 228)

Konsert i Drøbak kirke 19. juli: Konsert av anonym opprinnelse i c-moll (Kraus 59)

Framførelser i 2007

Konsert i Levinsalen, mandag 19. mars: Konsert av Förster i e-moll (Wenster D:24)

Konsert i Lindemansalen, fredag 30. mars: Konsert av Vivaldi i C-dur (Eng 238)

Konsert Greverud kirke, søndag 29. april: Konserter av Förster i d-moll (Ob-R) og Ess-dur (Kraus 228)

Konsert i Lindemansalen, onsdag 2. mai: Konserter av Förster i d-moll (Ob-R) og Ess-dur (Kraus 228)

Konsert i Mariakirken i Bergen, tirsdag 28. august: Konserter av Förster i d-moll (Ob-R) og Ess-dur (Kraus 228)

Konsert i Lindemansalen onsdag 26. september: Konserter av Förster i e-moll (Wenster D:24) og d-moll (Ob-R)

Appendiks D

Vedlagte CDs innhold:

Spor 1-3: D-mollkonserten:

1. sats: Uten tittel
2. sats: Adagio Soli
3. sats: Allegro

Besetning:

Obo, fire 1. fioliner, tre 2. fioliner, to bratsjer, cello, kontrabass og cembalo¹

Spor 4-6: E-mollkonserten:

1. sats: Allegro ma poco
2. sats: Largo
3. sats: Allegro

Besetning:

Obo, fire 1. fioliner, tre 2. fioliner, to bratsjer, cello, fagott, kontrabass og cembalo

Spor 7-9: Ess-durkonserten (versjon 1):

1. sats: Allegro
2. sats: Adagio
3. sats: Allegro

Besetning:

Solo obo, 1. fiolin, 1. obo, 2. fiolin, 2. obo, bratsj, cello, cembalo

Spor 10-12: Ess-durkonserten (versjon 2):

1. sats: Allegro
2. sats: Adagio
3. sats: Allegro

Besetning:

Obo, tre 1. fioliner, tre 2. fioliner, to bratsjer, cello, kontrabass, orgel.

¹ For navn på medvirkende musikere, se undertekst under bilder fra den musikalske prosessen i kapittel 8.

