GÖTEBORGS UNIVERSITET

HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Dekonstruktion och rekonstruktion av Nikolaus Bruhns Preludium i G-dur med hjälp av partimento

Johanna Detert

Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt masterprogram i orgel och relaterade klaverinstrument
Termin 4 År 2020

Självständigt arbete (examensarbete), 30 högskolepoäng

Konstnärligt masterprogram i orgel och relaterade klaverinstrument

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Termin 4 År 2020

Författare: Johanna Detert

Arbetets rubrik: Dekonstruktion och rekonstruktion av Nicolaus Bruhns Preludium i G-dur med hjälp av partimento

Arbetets titel på engelska: Deconstruction and reconstruction of the Prelude in G-major by Nicolaus Bruhns through partimento

Handledare: Joel Speerstra

Examinator: Tilman Skowroneck

SAMMANFATTNING

Nyckelord: Bruhns, partimento, dekonstruktion, rekonstruktion, preludium

Detta arbete handlar om att dekonstruera och rekonstruera ett stycke musik och sedan undersöka hur den processen påverkar min interpretation av stycket. Jag har valt att jobba med Nicolaus Bruhns Preludium i G-dur. Metoden jag valt för min dekonstruktion av stycket är partimento, som var en pedagogik som användes för att lära ut improvisation och som utvecklades i Italien under 16- och 1700-talet. Bruhns (1665-1697) tillhörde den nordtyska skolan av organister där improvisation var en självklar del av musicerandet, även om det är tveksamt om han kom i kontakt med just partimento. Jag har gjort ett partimento som teoretiskt sett hade kunnat ligga till grund för Bruhns orgelstycke. Rekonstruktionen blir därmed när jag spelar stycket igen, såsom det är skrivet, efter denna process. Jag påvisar att denna process har haft inverkan på min uppfattning av orgelstycket på flera olika plan och därmed påverkat min interpretation av stycket.

Introduktion

Säg att man skulle vilja kopiera en oljemålning eller måla av ett foto. Vilket skulle då vara det bästa sättet att gå till väga? En metod är att ta en målarduk i lämplig storlek, trycka ut några oljefärger på paletten som matchar färgerna i tavlan och med några olika penslar börja kopiera tavlan. Kanske börjar man med figurerna och detaljerna som först drar till sig ens uppmärksamhet, för att sedan jobba sig utåt och sist lägga till bakgrunden. När man är färdig upptäcker man att bilden blev lite skev, för att man inte hade klart för sig skissen som ligger till grund för bilden, proportioner och hur de olika delarna av motivet förhåller sig till varann (Bild 1).

Borde man istället börja med att skissa upp de stora dragen i blyerts eller kol, undersöka hur tavlan är komponerad och hur de olika figurerna förhåller sig till varandra? Därefter i gråskala kontrollera hur ljuset faller och vilka detaljer som konstnären ville framhäva och utifrån detta välja en lämplig färgpalett, börja med de stora dragen och allt eftersom jobba sig ner till detaljer och ljusblänk.

Detta skulle kunna gälla även för ett musikstycke.

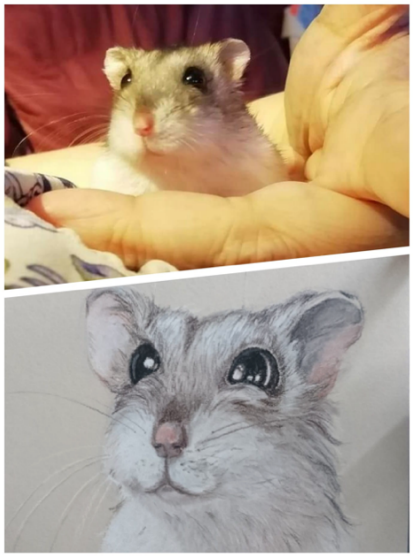


Bild 1. Y. Savchenko, foto samt målning.

När vi som organister ska lära in ett stycke är det så lätt att fascineras av detaljer, ornament i olika former, snabba löpningar både i händerna och fötterna, ekon mellan olika manualer, att man lägger den mesta, för att inte säga all, tid på detta. Men när vi kommer till slutet av kompositionen så kanske hela stycket ter sig lite skevt, proportionerna är inte de rätta, det fattas något som vi inte kan sätta fingret på. Kanske det kan vara för att vi inte har upptäckt skissen som ligger till grund för stycket, vi har missat de stora gesterna, de större harmoniska progressionerna när vi fastnat i fingersättningar i skalor, ornament och egentligen har vi ingen aning om riktningen i stycket.

I mitt arbete ville jag jobba med en metod som skulle kunna hjälpa mig att skala bort noter och hitta skelettet eller grundskissen för ett stycke musik.

Utifrån denna skiss som jag arbetar fram, ska jag analysera och sedan ”återuppbygga” stycket med de byggstenar som kompositören använt, dvs spela det igen såsom det är skrivet. Genom denna process hoppas jag kunna få en annan, djupare förståelse för hur musiken är konstruerad.

Eduardo Bellotti frågar sig i sin artikel om Adriano Banchieri[1] om vi, när vi försöker göra historisk informerade tolkningar av äldre musik, ibland eller oftast, ställer fel frågor till de historiska källor vi har tillgång till. Vi vill ha svar på hur vi ska läsa musiken, hur den ska tolkas, hur vi ska frasera, artikulera etc. Källorna svarar, enligt Bellotti, istället på hur vi ska komponera, bygga upp, improvisera och skapa ett stycke musik. Denna teori är mycket intressant och ytterligare en anledning till att det skulle vara meningsfullt att analysera hur ett stycke musik egentligen är uppbyggt, och utifrån den analysen göra en tolkning av det. Eller kanske helt enkelt göra musik av det.

Material

Jag har för det här arbetet valt att jobba med Preludium i G-dur av Nicolaus Bruhns (1665-1697). Uppsatsen är tänkt att läsas tillsammans med partituret och jag kommer att referera till Harald Vogels utgåva.[2] Har man inte tillgång Vogels utgåva, så kan noterna hittas på imslp och de finns även bifogade som appendix. I utgåvan på imslp har dock lagts till en del ornament som inte finns med i Vogels version, men annars stämmer de båda utgåvorna väl överens.

Jag valde Bruhns G-dur-preludium av flera olika anledningar. Den viktigaste kanske är att det är ett stycke som jag, redan när jag kom i kontakt med det för första gången för flera år sedan, fastnade för det och fortfarande tycker mycket om det. En annan anledning är att Bruhns preludium är uppbyggt som många preludier var under epoken då Bruhns verkade, med fria, fantasifulla partier, stylus fantasticus, som varvades med mer strukturerade, fugala delar. För att hålla ihop ett sådant stycke med så kontrasterande material krävs att man har de större dragen klara för sig, och att man är medveten om vad alla små beståndsdelar är upphängda på. Så om jag hittar skelettet för detta stycke, kommer det då att ändra min uppfattning av det och därmed mitt sätt att spela det? En tredje anledning är att jag redan hade övat in det på det sättet jag brukar, mitt ”vanliga” sätt. Hur ska jag beskriva detta, mitt vanliga sätt? Kanske mångas vanliga sätt? Jag börjar från början och spelar igenom stycket, övar in de olika delarna i tur och ordning, vissa tekniskt krångliga passager tar längre tid, jag skriver ut finger- och fotsättningar för dem, medan lättare (dvs mindre tekniskt krävande) partier passerar ganska obemärkta. Ytterligare ett skäl är att jag hade en inspelning av stycket som jag gjorde innan jag började dekonstruktions- och rekonstruktionsprocessen att jämföra slutresultatet med. Denna inspelningen gjorde jag vid den nord-tyska barockorgeln i Örgryte kyrka. Jag använde min mobiltelefon för att spela in, vilket inte ger en helt rättvisande ljudbild, då vissa frekvenser och vissa

[1] Edoardo Bellotti, “Adriano Banchieri and the theory and practice of counterpoint in the seventeenth century,” *Organ Yearbook* 47 (2018): 49.
[2] Harald Vogel, *Nicolaus Bruhns Sämtliche orgelwerke* (Leipzig: Edition Breitkopf, 2008).

stämmor framträder tydligare än vad de hade gjort med en bättre inspelningsutrustning. Jag hade tyvärr inte heller bladvändare eller registranter, och detta påverkar flödet i musiken på vissa ställen, då jag vänder blad eller registrerar om. Men de aspekter av musiken jag vill diskutera i denna uppsats kan förhoppningsvis uppfattas ändå. Den andra inspelningen, är gjord i en av mina kyrkor i Träslöv, där jag har min anställning för tillfället, vid en Tostaredsorgel på 22 stämmor. Där hade jag tillgång till bättre mikrofoner och fick även hjälp med registrering och bladvändning. Det man direkt lägger märket till när man lyssnar på inspelningarna är att orglarna har olika tonhöjd och olika temperament. Den nord-tyska barockorgeln i Örgryte är annars helt rätt instrument för att spela och interpretera musik från denna tradition som Bruhns tillhör, med sina oslagbara klangresurser och speciella temperament. Många olika aspekter av interpretation skulle kunna diskuteras utifrån registrering, men jag har medvetet valt att inte gå in på det området i detta arbete, utan fokusera på andra frågeställningar.

Nicolaus Bruhns - en kort biografi

Nicolaus Bruhns (bild 2) föddes 1665 i Schwabstädt, nära Husum i nuvarande Tyskland, in i en musikalisk familj. Nicolaus far, Paul Bruhns, som varit elev till Franz Tunder, var organist i Schwabstädt och blev hans förste musiklärare och Nicolaus fick lära sig att både spela och skriva musik. När Nicolaus var 16 år, skickades han till sin farbror Peter Bruhns i Lübeck. Hos honom fick han undervisning i violin och viola da gamba och han studerade även orgel och komposition för Dietrich Buxtehude, som då efterträtt Franz Tunder i Mariakyrkan.

Bild 2. Nicolaus Bruhns, Voorhaut (1674).

Lübeck hade länge varit ett viktigt handelscentrum. När Bruhns kom dit runt år 1680 hade Hansan i stort sett spelat ut sin roll, men staden var fortfarande att räkna med, främst p.g.a sina rederier. Många välbärgade patricier (handelsfamiljer) bidrog till ett rikt kulturellt liv och statsmusikanterna spelade en viktig roll i staden.

Nicolaus Bruhns tillbringade efter tre år i Lübeck, flera år i Köpenhamn, där han deltog i konsertlivet som kompositör och virtuos på både orgel och fiol. 1689 fick han posten som organist i Husum, där han förblev till sin död 1697. Han dog bara 31 år gammal.

Det finns inte många kompositioner av Bruhns som är bevarade till eftervärlden. De vi känner till är 12 kantater och fem orgelstycken.

Preludium som kompositionsform

Preludiet var en mycket vanlig kompositionsform för orgelstycken under 16 och 1700-talet. De var fria, fantasifulla stycken sammansatta av kontrasterande delar; man blandade fria sektioner med mer strukturerade, fugala delar. Buxtehudes preludiesamling är den största bevarade och mest komplexa samlingen från denna tidsepok och några av hans kännetecken hittar vi också i Bruhns musik, som t.ex löpningar, orgelpunkter och fugatema med upprepade toner. Vad som tydligt skiljer Bruhns från sin lärare är att Bruhns använder vissa figurer som man hittar i hans samtids violinmusik, bl.a. dubbelgrepp som flitigt utforskades och utnyttjades av den Lübeckska violinskolan där Bruhns farbror var verksam. Bruhns orgelstycken innehåller också mer av det virtuosa och är mer tekniskt krävande än Buxtehudes, speciellt pedalpartierna.

Orgelmusiken under denna period var improviserad, man studerade musikteori vid skrivbordet och genom det fick man redskap som möjliggjorde improviserad musik vid instrumentet. De utskrivna styckena från denna tiden var i första hand studiematerial, exempel för studenter att kopiera och lära av, och kanske ett sätt att visa för andra musiker hur man brukade spela när man satt vid instrumentet.

Metod

Som metod för att dekonstruera, dvs skala bort noter och hitta skelettet, i preludiet har jag valt att använda mig av partimento. Det är egentligen ingen analysmetod utan en pedagogik som utvecklades vid musikkonservatorierna i Neapel, Italien under 16 och 1700-talet och som användes för att lära ut improvisation. Partimentotraditionen växte sig stark i framför allt fyra musikkonservatorier i Neapel: Santa Maria di Loreto, Santa Maria della Pietà dei Turchini, Sant'Onofrio, och I Poveri di Gesù Cristo. Många skolor i Italien tog hand om föräldralösa barn och utbildade dem i olika hantverk så att de skulle kunna försörja sig själva, och dessa fyra skolor utbildade musiker, både för anställning i kyrkan och vid olika hov. Partimento gav studenterna grundläggande och djupgående kunskaper som de kunde använda i sin yrkesutövning. Studenterna ”hyrdes” också ut under sin studietid och genom olika uppdrag drog de in pengar till sina skolor. Genom detta blev det möjligt för institutionerna att anställa skickliga lärare och höja standarden väsentligt på sin undervisning och därmed attrahera musikaliskt begåvade studenter från olika samhällsskikt, och detta lade grunden till de musikkonservatorier vi har idag. Partimento spred sig så småningom ut i Europa, bl.a. till Paris, men försvann sedan under 1800-talet när fokus kom att flyttas från improviserad musik till komponerad sådan.

Notexempel 1. Partimento No 1, bok 1, av Fedele Fenaroli.

Pedagogiken bygger på att studenten utifrån en given basstämma, med eller utan siffror, skapar ett stycke musik direkt vid instrumentet. Partimentot fungerar därmed som en skiss på ett stycke och det är studentens uppgift att fylla i färger och detaljer (notexempel 1). Partimento utgår från samma principer som generalbas, men medan generalbas är ett ackompanjemang till ett soloinstrument eller en ensemble, är partimento är ett stycke musik i sig och ställer därmed högre krav på melodiskhet, tematik och intressanta rörelser i samtliga stämmor. Det finns heller inte en ”rätt lösning” på ett partimento, hur stycket kommer att låta beror helt och hållet på den som spelar.

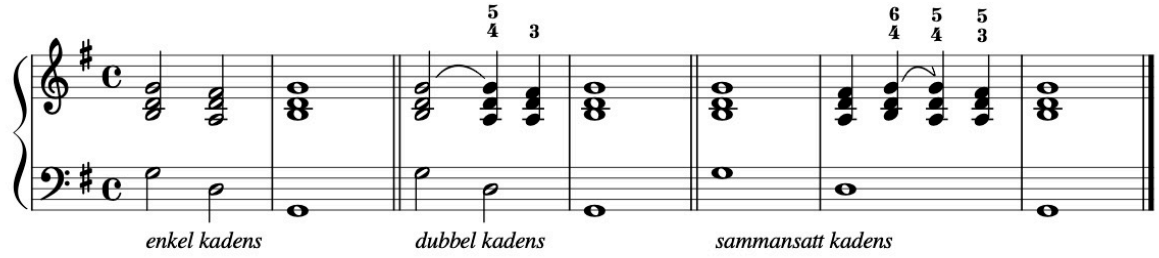
Det var långt ifrån alltid som det fanns besiffring och då låg utmaningen för studenterna i att analysera baslinjen och utifrån specifika regler för harmonisering och stämföring och genom att studera och memorera olika musikaliska exempel improvisera ett stycke musik.[3] 1775 publicerade Fedele Fenaroli (1730-1818) 117 regler som spreds och kompletterades och i mitten på 1800-talet var samlingen uppe i 134 regler. Trots detta så innehåller inte Fenarolis samling alla aspekter av traditionen utan Giorgio Sanguinetti pekar på ytterligare källor som kompletterar bilden; regelmanuskript av Carlo Contumacci, Fransesco Durante, Giovanni Furno, Giacomo Insanguine, Giovanni Paisiello, Bernardo Pasquini, Nicola Sala, Alessandro Scarlatti, Saviero Valente och tryckta samlingar av Tritto och Paisiello.[4] Samtliga var verksamma i Neapel, förutom Pasquini som var verksam i Rom.

[3] Giorgio Sanguinetti, “The Realization of Partimenti: An Introduction,” *Journal of Music Theory* 51, no. 1 (2007): 52.

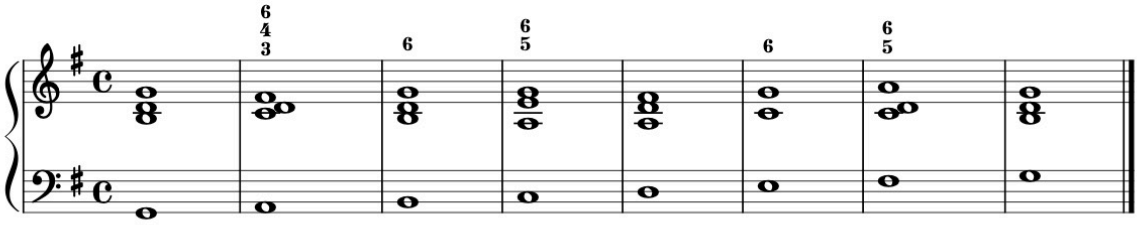
[4] Saguinetti, “Realization of Partimenti,” 55.

Reglerna kan delas upp i följande fem undergrupper:

1. Kadenser. Det fanns regler för harmonisering av kadenser, främst utifrån hur många slag man hade till sitt förfogande.



2. Oktavregeln. Denna regel var den viktigaste och mest grundläggande regeln i partimentotraditionen. Den är en modell för harmonisering av en dur respektive mollskala, både uppåtgående och nedåtgående. Regeln var användbar framför allt i partimenti som saknade besiffring. Oktavregeln fanns i flera versioner, men den som blev allmänt vedertagen var Fenarolis version. Här är hans version av en uppåtgående G-dur-skala.



3. Förhållningar. I partimentotraditionen räknades enbart förhållningar som dissonanser. Andra toner som vi idag anser vara dissonanta, t.ex. septimor, sågs som genomgångstoner. Detta blir tydligt även i oktavregeln, där flera ackord som i den neapolitanska traditionen ansågs som konsonanta, innehåller septimor. Till förhållningarna räknades 4-3, 7-6, 9-8 och 2. I den sistnänmda ligger förhållningen i basstämman, som sedan rör sig ett steg nedåt och därmed löser upp dissonansen.

4. Basrörelser. Det fanns också regler för harmonisering som baserade sig på hur basen rörde sig. T.ex gick basen upp ett tonsteg för att sedan gå tillbaka till ursprungstonen harmoniserades detta på ett sätt, vandrade basen upp ytterligare ett steg så harmoniserades detta på ett annat

sätt. Det fanns också regler baserade på mönster som upprepades i basen, som kunde se ut som dessa t.ex.

5. Tonartsförändringar. Beroende på tillfälliga förtecken i basstämman, kunde man identifiera modulationer i ett stycke och därmed harmonisera dessa på ett korrekt sätt.

Partimento lärdes ut i olika steg.

Grundnivån, steg ett, var att harmonisera en baslinje med konsonanta ackord, *con le semplici consonanze*, och studenten skulle visa att denne förstod de grundläggande reglerna för harmonisering och stämföring. Eftersom enbart förhållningar räknades som dissonanser, (se punkt 3 ovan) så kunde ackorden innehålla toner som vi idag skulle betrakta som dissonanta.

I steg två infördes förhållningarna med dess förberedelser och upplösningar.

I steg tre, som var det mest komplexa, tillkom genomgångstoner, diminuition, imitation i stämmorna och fugor.

För de två första stegen finns en hel del skriftlig information bevarad. Studenterna hade var och en sina anteckningsböcker där de noterade regler och musikaliska exempel allt eftersom de gicks igenom.

För det sista, mest komplexa steget, finns så gott som ingenting bevarat skriftligen. I resten av Europa hittar vi en hel del musikteoretiska texter, både för professionella musiker och för amatörer, men det lilla som finns bevarat från den italienska skolan är så gott som omöjligt för en amatör att tolka. Kanske var det så de italienska mästarna ville ha det, föreslår Stephanie Khoury i sin artikel om den italienska improvisationspedagogiken.[5] Enligt Khoury finns en möjlighet att de italienska musikerna inte ville att vem som helst skulle ha tillgång till materialet.

Jag ställer mig tveksam till det påståendet. En mer trolig anledning skulle kunna vara att på denna nivån blev undervisningen mer och mer individuellt anpassad, läraren och studenten hade en muntlig dialog om hur stycket skulle kunna byggas upp och arbetade utifrån det. Några små glimtar från denna tradition kan man dock hitta, Franscesco Durante och Fenaroli har i ett par av sina samlingar skrivit ut några takter av en möjlig realisation för några av sina partimenti för att ge en idé om hur de tänkt sig stycket med tematik och textur. Dessutom finns några realiserade partimenti nedskrivna från början på 1800-talet som också kan ge en aning om hur det kunde ha låtit.

[5] Stephanie Khoury, "Partimento as improvisation pedagogy: Renewing a lost art, " *Curitiba: Revista do Nùcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia* (2014): 87–101.

Frågeställning

Jag har valt att använda mig av partimento dels därför att jag har jobbat en del med att realisera partimento på mina improvisationslektioner, dels därför att det under Bruhns tid fanns en mycket stark tradition av att improvisera vid sitt instrument, preludier och koralbaserade verk likaväl som fugor. Så en pedagogik vars syfte var att lära ut improviserad kontrapunkt kunde passa väl in här.

Kunde Bruhns känt till partimento? Även om pedagogiken inte förknippas med honom eller hans samtida kollegor så var Italien under 16 och1700-talen ett viktigt europeiskt centrum för musik, och många musiker från andra delar av Europa reste till Italien för att studera. Det var även många italienska musiker som hade anställningar runt om i Europa och som påverkade de inhemska musikerna. Så Bruhns kan ha känt till den, även om de nord-tyska organisterna under Bruhns tid, hade andra sätt att notera sin musik, som t.ex tabulatur.

I det här arbetet har jag försökt göra ett partimento som teoretiskt sett hade kunnat ligga till grund för Bruhns orgelstycke.

Jag har under den processen analyserat vilka figurer Bruhns använder, letat efter typiska harmoniska förlopp, tematik etc., och sedan ”återuppbyggt” stycket som det är komponerat, dvs spelat det igen.

Jag har spelat in stycket före och efter och de frågor jag har ställt är: Kan jag höra någon skillnad på inspelningarna? Har dekonstruktionen och rekonstruktionen av musiken påverkat min interpretation av stycket? Upplever jag musiken i större sammanhang efter att jag hittat den underliggande strukturen? Orgelmusiken från denna tid var ofta improviserad, har jag fått mer av den känslan och en större frihet?

Något objektivt svar har jag inte funnit på mina frågor. Utgångspunkten har varit jag själv, mitt spel och i möjligaste mån dokumentation av slutresultatet och hela förloppet dit genom processdagbok och inspelningar.

Bruhns preludium - en första analys

Bruhns Preludium i G kan delas upp i fem delar:

Takt 1–40	fri del	40 takter
Takt 40–80	fuga 6 stämmor	40 takter
Takt 80–100	fri del	20 takter
Takt 101–157	fuga 5 stämmor	56 takter
Takt 157–167	fri del	10 takter

De fria delarna

Takt 1–40 Den första fria delen (pre-inspelning 0:00–2:50, post-inspelning 0:00–2:45).

Grund till den första fria delen är en fallande G-dur-skala och jag kan tänka mig in i hur Bruhns, vid sin orgel, fick inspiration att på olika sätt experimentera med den. Hur han ville fånga åhörarnas intresse och fascination genom den fantasifulla och kraftfulla inledningen, innan den mer intellektuella fugan tog vid. Den första delen har som flest fem stämmor. Den har inga direkta harmoniska avvikelser utan tjänar mest till att stabilisera tonarten som stycket är komponerat, i på ett festligt sätt. I de inledande takterna kombinerar han de långsammare sextackorden i de två undre stämmorna, med sextondelar i den övre stämman som skulle kunna ses som en långsam drill, som sträcker sig över hela tre takter. Sextondelarna i vänsterhandens punkterade figur ger energi till ”drillen” och driver på framåt. Därpå följer ett pedalsolo i takt 10–11, som först landar på ett G och sedan på ett D. I takt 15–17 introduceras ett ”piggt” rytmiskt motiv som återkommer ett par gånger i denna del. Här uppstår frågan om drillens vara eller icke-vara på den punkterade åttondelen. De symboler för ornament som annars är vanligt förekommande i klavermusik från den här epoken (/, //, +, x) saknas i samtliga källor som innehåller musik av Bruhns. Praxis var att organisten själv lade till ornament där det behövdes. Harald Vogel menar i kommentarerna till sin utgåva att en drill tar fokus ifrån den ursprungliga rytmiska figuren. Samtidigt är det ett ställe där det känns väldigt naturligt att lägga in en drill där de sista två 32-delarna i figuren blir drillens avslut. Jag har provat båda versionerna men ännu inte kommit fram till vilken jag föredrar. Det kan också finnas fördelar med att variera sig och inte spela likadant varje gång figuren dyker upp. Kanske kan man ha med drillen när motivet kommer enstämmigt och utelämna den när fler stämmor är involverade. I takt 17–19 använder Bruhns en rytmisk figur som ofta återfinns i bl.a. Buxtehudes orgelmusik och kombinerar åttondelar med sextondelar. Dessa ackompanjerar i detta fall en något utbroderad men ändå nedåtgående G-dur-skala. Efter tre snabba uppåtgående skalrörelser i takt 20 (som skulle kunna spelas på olika manualer för att få en

eko-effekt) återkommer figuren från takterna innan, med skillnaden att G-dur-skalan nu återfinns i den översta stämman. I takterna 26–34 återanvänder Bruhns flera av motiven som han tidigare introducerat, innan ytterligare ett pedalsolo som sträcker sig över takt 27–30 modulerar från G-dur till dominanten, D-dur. Efter ytterligare några takter av återanvänt material avslutar Bruhns denna första fria del väldigt melodiskt. Takterna 35–40 innehåller en dialog mellan sopran och alt, som upprepas i tenoren och basen, över en långsamt fallande G-dur-skala i pedalen, tills ett kvartsext-ackord över ett A leder tillbaka till G-dur i takt 40.

Notexempel II. Bruhns Preludium i G, första fria delen, notation som partimento, version 1/1.

Takt 80–100 Den andra fria delen (pre-inspelning 5:43–7.09, post-inspelning 4:57–6.06).

Den andra fria delen är hälften så lång som den första och består således av 20 takter. Det fria, fantasifulla uttrycket från första delen kommer tillbaka i takt 80 med ett fanfarliknande brutet ackord och en fallande G-dur-skala, dock med utsmyckningar för att med ett sista arpeggio i takt 82 påminna om vilken tonart vi befinner oss i. Den kraftfulla inledningen av denna del kom kanske också till för dem som hade låtit tankarna vandra iväg under den föregående fugan. Sedan följer ett längre pedalsolo i takt 83–90 ackompanjerat av några korta ackord i manualerna. Denna del innehåller en ganska varierad harmonik. Bruhns rör sig från G-dur via e-moll till h-moll, tillbaka till e-moll. Därpå följer ett mycket oväntat och effektfullt C-dur-ackord i takt 91 vars baston faller ett halvt tonsteg och via ett utsmyckat e-moll-ackord i kvintläge landar Bruhns slutligen på ett H-dur-ackord i takt 93. Här introducerar Bruhns en ny taktart, 3/2-takt, och de sista sju takterna av den här fria sektionen är skrivna på ett sätt som visar på Bruhns som violinist och som därför ibland kallas ”Imitation violistica” (Gamba-imitation).

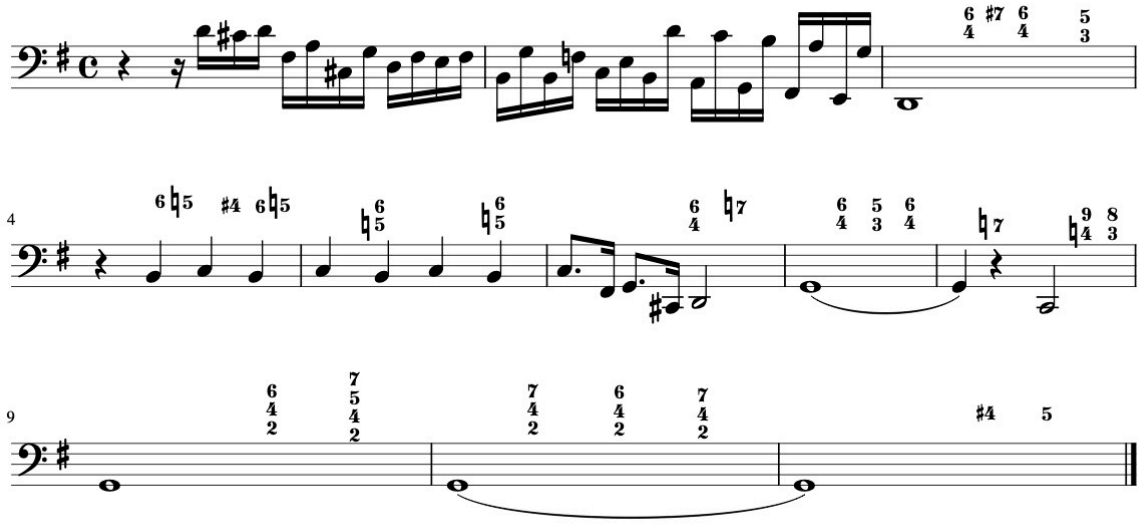
Notexempel III. Bruhns Preludium i G, andra fria delen, takt 93–95.

Bågen ovanför de första två noterna i figuren skulle på ett stränginstrument spelas med antingen ett upp- eller nedstråk. De två följande tonerna är noterade som en fjärdedel och en åttondel vilket gör att båda tonerna ljuder tillsammans under en kort stund. Det här sättet att spela med dubbelgrepp var karakteristiskt för den Lübeckska violinskolan vilken Bruhns kom i kontakt med via sin farbror. Bruhns kombinerar dessa två figurer på ett mycket sofistikerat sätt. Sektionen startar i H-dur, sedan följer sekvenser om två takter, E7 → a, D7 → G och Bruhns avslutar med C → D7 → G och vi är tillbaka i samma tonart stycket började och andra fugan tar vid.

Notexempel IV. Bruhns Preludium i G, andra fria delen, notation som partimento, version 1/1.

Takt 157–167 Den sista fria delen (pre-inspelning 10:17–11:16, post-inspelning 8:34–9:40).

Efter den andra fugan så tar tio takter av fri del vid och det blir en festlig och grandios avslutning på det runt tio minuter långa stycket. Bruhns inleder i takt 157 med ett harmoniskt sett ganska komplext pedalsolo, som börjar i D-dur, går över i C-dur för att sedan via decimor vandra nedåt och landa på ett D-dur-ackord i takt 159. I takt 160–161 så anar vi en långsam drill i pedalen, kanske en påminnelse om och återkoppling till, de första takterna i den första fria delen. Övriga stämmor har snabba, toccataliknande figurer i sextondelar och Bruhns alternerar mellan G-dur och C-dur i kvintläge. I takt 164 skruvar han upp intensiteten med trioler i sexter, och i de tre sista takterna av stycket befästs tonarten med dubbla pedaltoner och åtta stämmor i det mäktiga slutackordet.



Notexempel V. Bruhns Preludium i G, sista fria delen, notation som partimento, version 1/1.

Delkonklusion 1: Hur fungerar det att notera fria delar som partimento?

Dessa fria delar lämpar sig inte ultimat att notera som partimento. Skulle man försöka återskapa dem med enbart partimentot som grund, så skulle de med all sannolikhet hamna väldigt långt från originalet, inte harmoniskt, men figurmässigt. Dock ger partimentot en annan sorts överblick av stycket och vissa mönster framträder väldigt tydligt när man ser stycket i denna form och inte möts av hela notbilden. Framför allt blir det tydligt hur stor del av ackorden i den första fria delen som är sext-ackord (notexempel II). Bruhns ger ett antal exempel på olika sätt att använda sig av terser och sexter, framför allt rytmiskt, så att man inte upplever det som vare sig enkelt eller förutsägbart. I takt 17–19 t.ex. använder sig Bruhns av parallella sextackord. Längst ner ligger en utsmyckad men nedåtgående G-dur-skala som harmoniseras med parallella terser och sexter i en rytmisk figur. Här blir harmoniseringen väldigt tydlig i partimentonotation.

Notexempel VI. Bruhns Preludium i G, första fria delen, notation som partimento, takt 17–19.

Notexempel VII. Bruhns Preludium i G, första fria delen, takt 17-19.

Något ytterligare som blir tydligt i partimentonotation är hur Bruhns använder imitation. Basstämman introducerar ett tema och landar därefter på en lång ton. Temat imiteras då i sopranstämman och efter en kadensliknande takt upprepas temat i altstämman.

Notexempel VIII. Bruhns Preludium i G, första fria delen, notation som partimento, takt 17–19.

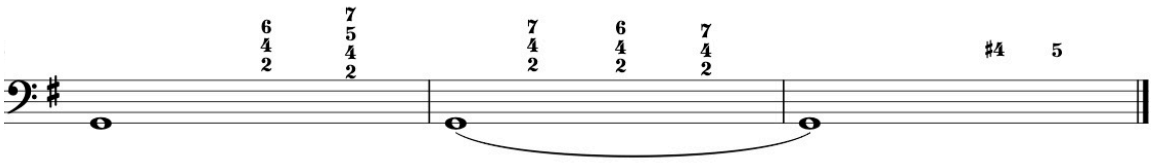
Notexempel IX. Bruhns Preludium i G, första fria delen, takt 17–19.

I de sista takterna av den första fria delen använder Bruhns en utsmyckad variant av ett exempel som finns med i Sanguinettis artikel om realisation av partimenti med förhållningen 7–6 på varje skalton.[6] Bruhns låter sopranen och altens melodiska dialog upprepas i tenoren och basen över den nedåtgående G-dur-skalan.

Notexempel X. Bruhns Preludium i G, första fria delen, notation som partimento, takt 34–40.

Notexempel XI: Bruhns Preludium i G, första fria delen, takt 34-40.

Det blir också tydligt att partimento inte är en bra metod när ett stycke innehåller orgelpunkter. Oftast pågår något i de övre stämmorna som inte är direkt relaterat till basstämman, vilket blir tydligt här. De tre sista takterna av den sista fria delen får sifferkombinationer som man inte skulle hitta i ett partimento från 1700-talet.



Notexempel XII: Bruhns Preludium i G, sista fria delen, takt 165–167.

[6] Saguinetti, "Realization of Partimenti," 63

Partimento fungerar heller inte för de många enstämmiga solopartierna, som får skrivas ut exakt som de står. Längre ackordsekvenser, som t.ex. de i takt 93–99 i den andra fria delen, förändras inte heller uppfattningen eller förståelsen av, genom att man besiffrar bastonerna.

Notexempel XIII. Bruhns Preludium i G, andra fria delen, notation som partimento, takt 34–40.

Notexempel XIV: Bruhns Preludium i G, andra fria delen, takt 34-40.

Här skulle man behöva en annan metod för att hitta de underliggande harmoniska progressionerna i alla brutna ackord, sekvenser och imitationer.

Partimentofugor

Som grund för denna undersökning har jag utgått från Sanguinettis bok, *The Art of Partimento*.[7] Fugan var en viktig kompositionsform i 1700-talets Neapel, vilket märks inte minst genom antalet fugor som finns bevarade. Ingen annan tradition har så många fugor som den neapolitanska.

Det finns dock inte så gott om instruktioner till hur man realiserade partimentofugor. De instruktioner som finns bevarade till eftervärlden återfinns i form av kortfattade, skissartade anteckningar (sannolikt minnesanteckningar gjorda av studenter under lektionerna) snarare än som strukturerade teoridokument. Vem eller vilka som har skrivit texterna är också osäkert, och de som nämns som författare hade i några fall varit döda i 50 år, när boken eller häftet daterades. Men idéerna, teknikerna och principerna är dock de samma som har lärts ut i generationer.

***** Fugorna (som alla andra partimenti) är alltid skrivna på endast ett notsystem. Man strävade efter att undvika hjälplinjer och för att göra det möjligt att notera temainsatserna i de olika stämmorna bytte man helt enkelt ut klaverna. Historiska klaver som sopran-, alt- och tenorklav är mycket vanligt förekommande.

***** Det finns olika sätt att notera temainsatser. I en fuga av Leonardo Leo finns samtliga temainsatser utskrivna och även den lägsta stämman, i de fall där inte fugatemat ligger underst.[8] Detta innebär att partimentot på vissa ställen blir två-stämmigt. Detta var dock inte den vanligaste formen, oftast var insatserna markerade med enbart en bokstav, som indikerade vilken stämma som skulle ta upp temat, C, A eller T, eller så fanns inga markeringar alls. Det var upp till den som spelade att läsa av basstämman och avgöra var och i vilken stämma en temainsats skulle komma in. Ofta kunde dock valet av klav ge en aning om vad som förväntades.

***** Ofta kom temainsatserna i följande ordning: sopran, alt, tenor och bas vilket underlättade för den som spelar. Han eller hon behöver då ”bara” skapa ett ackompanjemang i höger hand, åtminstone i början av stycket. Ofta ser man i partimentofugor att ”svaret” är utskrivet, dvs den andra insatsen får en ackompanjerande stämma. Detta är med all sannolikhet för att den som spelar ska ha en modell eller idé att utgå ifrån i resten av stycket.

[7] Giorgio Sanguinetti, *The art of Partimento: History, Theory and Practice* (New York: Oxford University Press, 2012).

[8] Sanguinetti, *The art of Partimento: History, Theory and Practice,* 320.

* Sanguinetti skriver också att antalet stämmor kan vara ganska flexibelt i partimentofugor och inte är beroende av hur många fugainsatser ett stycke har. I kadenser kan man behöva fyra stämmor men i imitativa delar så kan två eller tre stämmor räcka för att få lätthet och transparens i musiken.

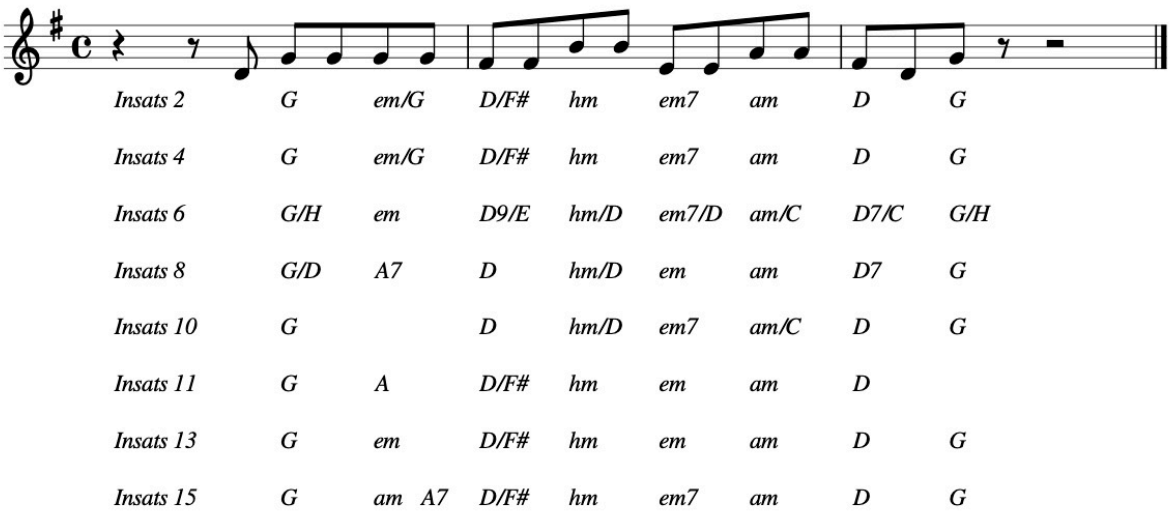
Takt 40–57 Den första fugan (pre-inspelning 2:53–5:41, post-inspelning 2:47–4:55).

I takt 40 börjar den första fugan i Bruhns G-dur-preludium och temat ser ut som följer:

Temat består av 16 toner och det är 16 insatser, vilket kan vara något av ett sammanträffande, det är annars inget som är genomgående i Bruhns orgelmusik. De upprepande tonerna i fugatemat är sannolikt inspirerade av Buxtehude, i vilkens musik detta är ett återkommande inslag. Fugan är skriven för dubbelpedal. Dubbelpedal förekommer i orgelstycken från denna tid, men består då ofta av längre notvärden och är inte så tekniskt krävande som de pedalstämmorna som Bruhns skriver här i takt 58–63 och 70–73. Bruhns var känd som virtuos på både violin och orgel och det finns nedtecknat hur han spelade fiol och kompade sig själv med fötterna på orgeln så att det lät som om flera musiker spelade. Bruhns fuga har sex stämmor, dock inte genomgående, utan han varierar texturen ganska mycket, och låter de olika stämmorna pausa ibland. T.ex. i takt 61 använder han alla sex stämmorna och i 73 reducerar han antalet till endast två.

För att få en snabb överblick över harmoniken i temainsatserna och för att få en ingång, har jag i det första skedet av min analys använt moderna ackordbeteckningar, vilket ger mig en lättare läsning än besiffrad bas. Så här harmoniserar Bruhns de åtta insatserna som startar på grundtonen. Den första är av naturliga skäl inte harmoniserad eftersom temat börjar enstämmigt.

När temat upprepas med start på skalans femte ton, ser harmoniken ut som följer:

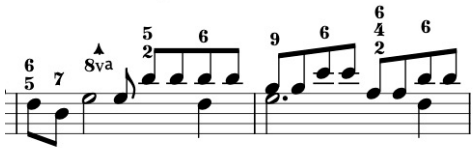


Med denna uppställning blir det tydligt hur Bruhns harmoniserar temainsatserna och han använder i stort sett samma ackord varje gång. Lite förvånande först, men eftersom detta inte är en skrivbordsprodukt utan ett stycke som kunde ha skapats direkt vid instrumentet som en improvisation är det ganska logiskt att inte komplicera harmoniken mer än så här.

Noteras kan också att både den tionde och elfte insatsen startar på skalans femte ton, i takt 57 respektive takt 60. Det är alltså inte genomgående varannan insats på första respektive femte skalsteget. Dock finns en variant på temat i den lägsta basstämman i takt 58 som skulle kunna ses som en insats.

Jag har valt att göra två olika versioner av partimento för denna fuga.

Det första partimentot jag gjort för den första fugan är en version med samtliga temainsatser utskrivna och med ”moderna” klaver, dvs G-klav och F-klav (notexempel XVII). Svårigheten är här att notera de stora avstånden som uppstår när t.ex när pedalen ackompanjerar en sopraninsats, som i takt 66-67 i den första fugan. 8-va-markering jag fått lägga in, är inte tidstypisk utan bara en nödlösning.



Notexempel XV. Nicolaus Bruhns Preludium i G, första fugan, notation som partimento, takt 66-67.

En annan svårighet är att Bruhns använder sex stämmor och en partimentofuga hade aldrig mer än fyra. Det blir svårt att markera tydligt vilken av stämmorna som har temat.

Temainsaterna kommer i exakt den ordning som var typisk för partimentofugor och jag har tagit med fugans ”svar” till den andra temainsatsen.

Notexempel XVI. Bruhns Preludium i G, första fugan, notation som partimento, takt 41-44.

Som kontrast till tematsåttondelar med kvart- och kvintsprång väljer Bruhns att låta de ackompanjerande stämmorna kontrastera med längre noter; fjärdedelar och halvnoter och många stegvisa rörelser och förhållningar.

Bruhns varierar hela tiden antalet stämmor, vilket var typiskt för partimentofugor. Detta resulterar i att den upprepade harmoniken ändå blir mycket varierande att lyssna till.

Det första partimentot för denna fuga gjorde jag vid skrivbordet. Det är relativt enkelt att läsa ut vilka siffror som ska stå ovanför baslinjen. Under arbetets gång har jag upptäckt att ackordsanalysen jag gjorde i början inte är riktigt relevant. Vad som är intressant är nu hur stämmorna rör sig i förhållande till varandra och till basstämman, och att läsa musiken mer horisontellt. Från början var siffrorna inte heller tänkta som ackordsbeteckningar, det vertikala sättet att analysera musik som är det dominerande nu för tiden fanns inte då partimentotraditionen utvecklades.

Notexempel XVII: Bruhns Preludium i G, första fugan, notation som partimento, version 1/2.

Ett försök till realisering av mitt eget partimento

Detta försök tillhör egentligen inte min första frågeställning, men med ovanstående partimento framför mig kan jag inte låta bli att prova att göra en egen fuga efter skissen jag fått fram. Jag bestämmer mig dock för att inte använda fler stämmor än fyra åt gången. Under mina improvisationslektioner har jag arbetat med att realisera partimento men då ”bara” tre-stämmigt och aldrig med fugor, så även om Bruhns här har skrivit en fuga med sex stämmor på vissa ställen, nöjer jag mig med fyra. Jag har också bestämt i förväg i vilken stämma insatserna ska komma. Här har jag fått kompromissa lite, men det har gått ganska lätt att reducera antalet stämmor från sex till fyra. I inledningen av Bruhns fuga finns fem insatser, sopran, alt, tenor, baryton och bas, men genom att pausa en av de övre stämmorna fungerar det att bara ha fyra stämmor genomgående. Antal stämmor varierar, ibland kräver besiffringen fyra stämmor, som i nedanstående exempel:

Notexempel XVIII: Bruhns Preludium i G, första fugan, notation som partimento, takt 20-22.

Ibland kan lätta upp med bara två eller tre stämmor.

Att realisera en fuga så här var för det första mycket svårare än jag trott att det skulle vara. Bruhns harmoniserar varje insats ungefär på samma sätt, vilket jag antog skulle göra det enklare, men istället blev det mycket svårare att få variation på de stämmor som ackompanjerar insatserna. Jag upptäckte hur jag flera gånger hamnar i samma mönster och upprepade mig. Bruhns arbetar mycket med förhållningar i de ackompanjerande stämmorna som t.ex. i takt 43–44 och 60, och han använder även olika rytmiseringar (som i takt 48 och 53) för att få variation, vilket gör att den återkommande harmoniken aldrig blir ointressant.

Jag upptäckte också att det finns färre lösningar på en partimentofuga än vad det gör för de lite mer fria kompositionerna. På vissa ställen försökte jag hitta en annan lösning än Bruhns egen, men fick då paralleller.

I takt 52–53, där temat ligger i tenorläge, tänkte jag lägga de två övre stämmorna lite högre än vad Bruhns har gjort för att frigöra mig från Bruhns komposition. Men i takt 54, där temat kommer in i sopranen, insåg jag att temainsatsen inte alls fick samma effekt, då jag precis innan rört mig i den oktaven med de ackompanjerande stämmorna.

Notexempel XIX. Bruhns Preludium i G, första fugan, takt 52–55.

Jag började inse hur ofantligt svårt detta var och hur många aspekter man måste ta hänsyn till för att få en logisk, lättflytande komposition med smidiga övergångar, förberedda dissonanser och temainsatser som låter naturliga. Jag började också ana något av hur man förmodligen tänkte, och vilket otroligt hantverk som ligger bakom denna form av improvisation. Dessutom, trots att det var mycket svårare än jag trott, med mycket övning, är det fullt möjligt att spela en fuga på detta sätt.

I min andra version av partimento för den första fugan har jag tagit bort de utskrivna temainsatserna, (om inte temat ligger i den lägsta stämman förstås) och jag har enbart använt bokstäver som indikerar temainsatserna (notexempel XX). Jag har dock behållit de moderna klaverna, vilket har gjort att det blir något lättare för mig att läsa notbilden, då jag är ovan vid de historiska klaverna. Här blir det mycket svårare att göra någon form av realisation (om man inte är en student i Neapel på 1700-talet eller har jobbat extremt mycket med partimento) och man måste dessutom kunna avgöra på vilken ton temainsatsen ska komma. Denna form av partimento skulle dock kunna vara till stor hjälp för att memorera fugan. Då kan den fungera som ett stöd för minnet och man kanske till och med kan överbrygga en tillfällig minneslucka med hjälp av partimentot.

Notexempel XX: Bruhns Preludium i G, första fugan, notation som partimento, version 2/2.

Takt100–157 Andra fugan (pre-inspelning 7:11–10:16, post-inspelning 6:08–8:33).

Den andra fugan har som flest fem stämmor. Temat är baserat på samma melodiska material som den första fugan med upprepade toner och kvart och kvintintervall, men denna fuga är skriven i 6/4-takt, samma taktart som sarabanden.

Sarabanden var en populär dansform under Bruhns tid och återfinns som kompositionsform hos många av Bruhns samtida kollegor. Fugan har 11 fullständiga temainsatser och Bruhns använder även kortare fragment av temat för imitationer. I takt 120–124, som fungerar som en mellandel, finner vi den nedåtgående G-dur-skalan. Lite utsmyckad och med upprepade toner är den kanske tänkt som en liten återkoppling till den första fria delen.

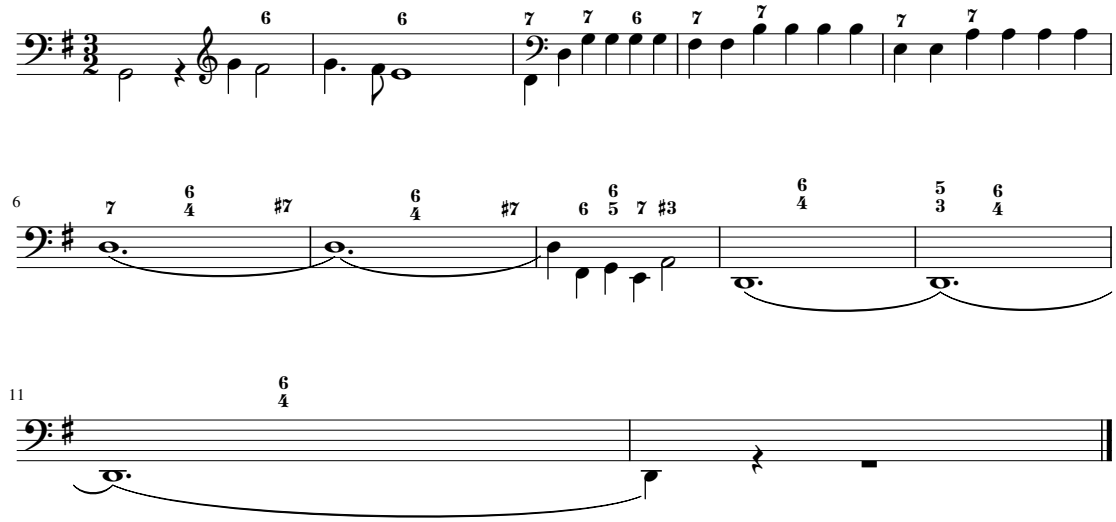
Då temat i denna fuga har längre notvärden än den första, kompenserar Bruhns detta med en något mer varierad harmonik. Denna gång har jag tänkt hoppa över steget med att skriva ut ackordsanalys för samtliga insatser. Det hjälpte till en viss grad för att komma igång med den första fugan. När jag arbetade med att göra själva partimentot och när jag försökte göra en egen version av fugan utifrån partimentot, var jag mycket mer hjälpt av siffrorna än vad jag var av att tänka i modern ackordsanalys. Denna gång var jag tvungen att sitta vid instrumentet för att kunna avgöra vilka siffror jag har att göra med, då musiken innehåller många överbundna toner och förhållningar. Snabbt upptäckte jag mervärdet av att lyssna till klangerna samtidigt som jag gjorde besiffringen. Jag insåg att jag skulle behöva gå tillbaka till första fugan och göra ett ny partimento, denna gång vid instrumentet. Partimento var en metod som framför skulle användas praktiskt, direkt vid instrumentet.

I den förra fugan valde jag att göra två versioner av partimento. Även för den andra fugan tänkte jag göra två versioner, en med bokstäver som indikerar temainsatserna (notexempel XXI) och en med enbart lägsta stämman utskriven (notexempel XXII), dvs ingen med samtliga temainsatser utskrivna. Om man, i den neapolitanska skolan, var duktig på att realisera partimentofugor, kunde man se på de ackompanjerande stämmorna var det skulle komma en temainsats. Man fick då avgöra på vilken ton insatsen skulle börja och vilken stämma som var lämpligast.

Temainsatserna i Bruhns andra fuga kommer dock inte i den vanliga ordningen, sopran, alt, tenor och bas, som de gör i den första fugan, utan tenoren inleder i takt 101 och följs av basen i takt 105, sedan kommer sopranen i 109, alten i 113 och slutligen den lägsta basstämman i pedalen i takt nummer 117. Dock följs en högre stämma av en lägre, först TB, sedan SAB så följdordningen håller, åtminstone delvis. Även här

använder Bruhns långa notvärden i de ackompanjerande stämmorna, dock förekommer lite större språng än i den första fugan.

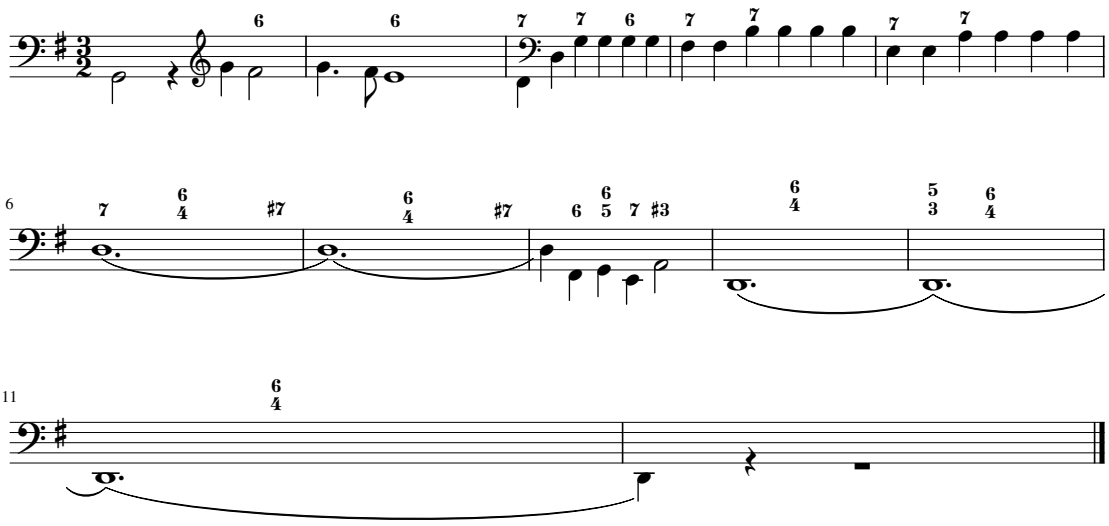
Bruhns varierar antalet stämmor, men inte så mycket som i den första fugan, efter den femte insatsen i takt 117 skriver han nästan genomgående fyra eller fem stämmor. Det är bara i takt 125 och 146 som han en kort stund går över till två stämmor, för att sedan låta stämmorna komma in igen, en efter en. Liksom i den första fugan avslutar Bruhns med att använda kortare fragment av fugatemat för att få en strettoliknande effekt innan den avslutande fria delen tar vid.



Notexempel XXI: Bruhns Preludium i G, andra fugan, notation som partimento, version 1/2.

Den andra versionen har inga bokstäver som indikerar temainsatserna. I den första versionen ser man att ofta när den lägsta stämman ligger på en lång ton, så kommer en temainsats i någon av de andra stämmorna. Ett undantag är altinsatsen i takt 13 i ovanstående exempel, men där kommer istället de långa tonerna i sopranen, som ett eko av basen fast i ett högre register.

För denna fuga har jag inte försökt göra en egen version.



Notexempel XXII: Bruhns Preludium i G, andra fugan, notation i partimento, version 2/2.

Delkonklusion 2. Hur fungerar det att notera fugorna som partimento?

Partimentonotation fungerar bra för fugorna även om Bruhns i just detta stycke använder sig av fler stämmor än vad som normalt var förekommande i partimentofugor. Det skulle vara fullt möjligt att spela fugor som liknande Bruhns efter de partimenti som jag fått fram, då så pass mycket av det musikaliska materialet finns i partimentot; temat, svaret samt harmoniken.

Att göra besiffringen till fugorna var inte så komplicerat när man väl hade vant sig vid tankesättet. Det är ett ganska befriande sätt att analysera musik, eftersom partimento inte är baserad på ackordens funktioner eller förhållande till varandra, utan enbart på hur självständiga stämmor förhåller sig till den lägsta tonen och till varandra. Ofta blir det ackordföljder vi är vana vid, men inte alltid, vilket i sig inte utgör något problem. Jag upptäckte, när jag gjorde ackordsanalysen för de olika insatserna i den första fugan hur det dök upp toner som inte direkt passade in i ackordet, och som jag hade stora problem att avgöra vad jag skulle göra med. Ofta valde jag att helt enkelt utelämna dem. Hur avgörande det var att göra detta vid instrumentet var också en viktig insikt. Att bara titta på noterna och översätta det jag såg i siffror fungerade inte helt. Vissa toner som låg övernbundna missade jag att ta med, och ibland var det lättare att lyssna fram vilka siffror som skulle stå, än att räkna på hur många steg de övre stämmornas toner befann sig från bastonen.

Slutsats

Efter att ha dekonstruerat och rekonstruerat Bruhns Preludium i G-dur på det här sättet har jag upptäckt hur mycket mitt sätt att analysera och därmed förstå hans musik har fördjupats. Det känns nu som om jag kommit Bruhns ett steg närmare och att jag förstår lite mer av, hur han byggt upp stycket. Jag hade redan innan en analys av stycket, som nu tedde sig tämligen platt och intetsägande. Kvar blev bara det, som vem som helst vid första anblicken av notbilden kunnat berätta.

Genom mina partimenti har vissa mönster framträtt mycket tydligare än vad de gör när man har hela notbilden framför sig.

Andra partier, framför allt i fugorna, som inte varit så tekniskt utmanande, har tidigare passerat relativt obemärkta. Nu, när jag skulle göra en besiffring, var jag tvungen att analysera dem mycket noggrannare och därmed har min medvetenhet ökat för vad som faktiskt händer i musiken. Jag lyssnar nu på ett annat sätt när jag spelar och tycker det kan höras när man jämför de olika inspelningarna. Så även om jag naturligtvis i fortsättningen måste ägna mer tid åt tekniskt svårare ställen, så har det i alla fall blivit en bättre balans mellan enklare och svårare passager och att en sorts skevhet som jag tidigare ibland upplevt har jämnats ut. När jag försökte att göra en egen fuga till det första partimentot, fick jag också en väldigt bra inblick i hur fugorna är uppbyggda och hur många aspekter man måste ta hänsyn till för att få en logisk, lättflytande komposition. De olika temainsatserna ska komma in i rätt stämma på rätt ton och låta naturliga, dissonanser måste förberedas och upplösas på rätt sätt. Jag har även blivit mer medveten om texturen i Bruhns preludium, och kan uppskatta variationen i antalet stämmor på ett annat sätt.

Jag har under den processen analyserat vilka figurer Bruhns använder, och när jag nu spelar den första fria delen, som kanske ändå lämpar sig minst illa att göra partimento av, av de tre fria delarna i Bruhns G-dur-preludium, så gör vetskapen om att jag har koll på vilka figurer, harmonik och intervall Bruhns använder, att jag inte behöver lägga så mycket mental energi på att läsa noterna. I vissa passager hittar fingrarna mer eller mindre automatisk intervallen eftersom jag nu är helt säker på vilka ackord, eller intervall, som Bruhns har skrivit. Jag försöker tänka att jag själv improviserar fram tonerna, så som Bruhns gjorde, hur han valde den fallande G-dur-skalan och lekte med den på olika sätt. Några takter för varje idé och det skulle fånga åhörarnas intresse. På min första inspelning så tycker jag inte riktigt att jag får till den känslan, jag har ett mycket friare sätt att förhålla mig till musiken i den nya inspelningen. Jag vågar ”ta ut svängarna”, dvs ha en större flexibilitet, tempomässigt sett, jag vågar vila i pauserna och låta vissa sektioner klinga ut innan nästa tar vid, utan att musiken stannar upp. Jag tror att om man har klart för sig de stora dragen i ett stycke musik, så kan man kanske också känna en större frihet i de mindre, dvs man kan göra en personligare tolkning av stycket utan att helheten påverkas negativt. Känner man en osäkerhet i vad det är man egentligen spelar, så är det svårt att göra något eget av det. Ett nästa steg vore att spela denna del utantill, eller från mitt partimento, för att få den riktigt fria känslan i spelet. Det är så lätt att notbilden binder upp

och låser, snarare än ger en vägledning till vad det är man ska spela. I de övriga två fria delarna upplever jag att mina partimenti varit till mindre hjälp på ett sätt, men jag har ändå fått en större frihet och trygghet när jag spelar dessa delar efter att ha analyserat dem, och jag vågar mer göra dem till mina egna. Jag lyssnar mer på det jag gör, och jag tycker det gör stor skillnad när man lyssnar till de olika inspelningarna.

På det stora hela tycker jag att jag har fått ut väldigt mycket av att gå igenom den här processen av dekonstruktion och rekonstruktion. Jag har lärt känna Bruhns Preludium i G-dur på djupet och även fått början till en inblick i hur musiken är konstruerad vilket jag tycker hörs tydligt i den andra inspelningen. Jag har dessutom fått många nya idéer för när jag realiserar andra partimenti och hur man kan ”lösa” olika sifferkombinationer.

Frågeställningar att i framtiden fördjupa sig i:

Det skulle vara intressant att göra partimenti för fler av Bruhns orgelstycken, framför allt fugorna och se om vissa sifferkombinationer är mer återkommande än andra. Det skulle också vara intressant att göra partimenti för verk av Bruhns samtida kollegor och jämföra dessa med Bruhns verk. Finns det likheter och skillnader som framträder tydligare när man ser skelettet med enbart siffrorna?

Lite är känt om hur man realiserande partimentofugor, mycket beroende på att undervisningen till stor del byggde på en muntlig dialog mellan lärare och student när de kommit till det stadiet i utbildningen. Kan en sådan här process, att ta en ”färdig” fuga och ”reducera” den till ett partimento, göra att man får nya insikter om hur man kan realisera en partimentofuga?

Utifrån de regler som finns för partimento enligt den neapolitanska traditionen, kan man fråga sig om Bruhns (och hans samtida i Nordtyskland) har följt dessa regler eller om det finns ”egna”, lokala regler för hur musiken ser ut? Man skulle kunna jämföra partimentotraditionens regler med Sweelincks kompositions-regler och se om man hittar likheter och/eller skillnader.

Skulle partimento kunna vara en hjälp för organister och andra keyboardister idag för att memorera musik? Att spela utantill tycker jag ger mig en otrolig frihet i det jag gör, och jag lyssnar till det jag spelar på ett helt annat sätt än när jag har noterna framför mig. Kanske skulle jag, via partimento, kunna memorera fler stycken och få dem så levande som jag skulle önska att de var?

Bibliografi

Avhandlingar

Raedke, Barbara Ann. “The organ works of Nicolaus Bruhns: A study of form, style and performance”. D.M.A, University of Rochester, Eastman school of music,1983.

Artiklar

Sanguinetti, Giorgio. “The realization of Partimenti - an introduction.” *Journal of Music Theory* 51, Nr 1 (2007): 51–83.

Van Tour, Peter. “Learning counterpoint through partimenti and disposition.” *Organ Yearbook* 47 (2018): 79–98.

Bellotti, Edoardo. “Adriano Banchieri and the theory and practice of counterpoint and basso continuo in the seventeenth century.” *Organ Yearbook* 47 (2018): 49–78.

Khoury, Stephanie. “Partimento as improvisation pedagogy: Renewing a lost art.” *Revista do Nùcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia. Curitiba* 6 (2014): 87–101.

Serebrennikov, Maxim. “From partimento fugue to thoroughbass fugue: New perspectives.” *Journal of the Riemenschneider Bach institute*, XL, Nr 2 (2009): 22–44.

Böcker

Sanguinetto, Giorgio. *The art of partimento: History, theory and practice.* Oxford University Press, 2012.

Van Tour, Peter. *Methods of teaching composition in the late Eighteenth-century Naples.* Uppsala Universitet, 2015.

Snyder, Kerala. T*he organ as a mirror of its time*. New York: Oxford University Press, 2002.

Noter

Bruhns, Nicolaus. *Complete organ works.* Utgiven av Harald Vogel. Leipzig: Edition Breitkopf Urtext, 2008.

Notexempel 1. Fenaroli Partimento Nr 1, bok 1, av Fedele Fenaroli, Gj1301

https://en.wikipedia.org/wiki/Partimento

åtkomstdatum 21sept 2020

Bilagor

Nicolaus Bruhns. *Preludium*. Utgiven av Les Éditions Outremontaises, 2011

https://imslp.org/wiki/Category:Bruhns,_Nicolaus åtkomstdatum 21 sept 2020

Bilder

Bild 1. Foto samt målad bild, av Yana Savchenko.

https://www.facebook.com/groups/251359351998044/permalink/891988291268477

Åtkomstdatum 21 sept 2020

Bild 2. Nicolaus Bruhns Målad av Johannes Voorhout (1674)
https://images.app.goo.gl/38JkxpKtdKrqhpQ8

Åtkomstdatum 21 sept 2020