

Konferens Musikkens Virkning, Bergen 2012

”Preludiering på melodi-instrument.”

Maria Bania

Innehåll:

1. Inledning.....	5
1.1 Metod.....	6
1.2 Material.....	6
1.3 Tidigare forskning.....	6
2. Historisk översikt.....	7
2.1 1600-talet.....	7
2.2 Franska källor från första hälften av 1700-talet.....	8
2.2.1 Även sångare preludierade.....	14
2.3 1700-talets England.....	15
2.4 Tyskspråkiga 1700-tals källor.....	15
2.5 Franska källor från det sena 1700-talet.....	17
2.6 1800-talet.....	20
2.7 Preludiering i ensemble och orkester.....	25
2.7.1 Att stämma medan orgeln preludierade.....	26
2.8 Diskussion.....	27
2.8.1 Preludieexempel som teknikövningar.....	27
2.8.2 Tonartskaraktäristik.....	27
2.8.3 Improviserades i stunden eller memorerades?.....	27
2.8.4 Varför preludierade man?.....	28
3. Min konstnärliga process.....	28
3.1 Inlärningsarbete.....	29
3.1.1 Stil.....	29
3.1.2 Modulera.....	31
3.1.3 Fler inlärnings tekniker.....	31
3.1.4 Att memorera eller improvisera?.....	32
3.1.5 Framsteg.....	32
3.2 Preludiering på öppet seminarium.....	33
3.2.1 Tankar efteråt.....	34
3.3 Konsert i Hagakyrkan, Göteborg.....	34
3.3.1 Tankar efteråt.....	35
3.4 Preludiering vid konferens ”Musikkens Virkning”.....	35

3.5 Slutsatser.....	36
4. Workshops med högskolestudenter.....	36
4.1 Tankar efteråt.....	38
5. Att gå vidare.....	38
Litteratur.....	40

1. Inledning

Improvisation i olika former var en integrerad del av musikutövandet bland såväl instrumentalister som sångare åtminstone fram till och med det tidiga 1800-talet. Instrumentalister kunde improvisera preludier, kadenser, kadensliknande utsmyckningar och s.k. *Eingänge*, variationer över en melodi, variationer över en basgång eller ackordföljd samt fria fantasior/improvisationer. Idag är däremot improvisation lite använd av klassiska melodi-instrumentalister och inom klassisk musikundervisning på högskolenivå utanför kurser och program inom historiskt informerade framföranden. Preludier improviseras idag på orgel och ibland på andra ackordinstrument, och preluderande lärs ut inom kurser i uppförandep Praxis och erfordras ibland på tävlingar inom historiskt informerade framföranden, men det finns stora outforskade möjligheter att forma och förnya konsertprogram där interpretation av 1700- och 1800-talsrepertoar blandas med improviserade preludier och interludier. Som Sten Sandell skriver; "i den brytningstid vi nu lever i sker alltför många korsbefruktningar mellan noterad och improviserad musik, nya musikskapare uppvisar de mest skilda

bakgrunder och erfarenheter där allt blandas. Noterat och improviserat möts och bildar nya, mindre hierarkiska grupperingar.”¹

I detta projekt undersöker jag hur och varför melodi-instrumentalister improviserade preludier, och hur preludierande kan användas idag som ett nyskapande element i konserter. Syftet med den konstnärliga delen är alltså inte att utbilda mig till improvisationsmusiker, vilket skulle behöva oändligt mycket mer tid. Däremot undersöker jag om och hur preludiering kan användas för att utveckla melodi-instrumentalistens kreativitet, instrumentbehärskning, stilmedvetenhet, musikaliska frihet samt förmåga att applicera musikteoretiska kunskaper på det egna instrumentet. Syftet är att undersöka och vidareutveckla preludiering som ett verktyg för utövare på melodiinstrument för såväl konserter och andra framförandesituationer som egen kompetensutveckling.

Perioden 1600-till tidigt 1800-tal valdes för den historiska studien eftersom jag visste att preludiering användes under åtminstone delar av denna period, jag hade tillgång till en stor del av det nödvändiga källmaterialet, jag kunde preludiera själv på relevanta instrumenttyper och inte minst kunde jag integrera preludierandet med framföranden av repertoar från perioden. Projektet fokuserar på melodi-instrument (sång behandlas i liten utsträckning i den historiska översikten) för att jag själv är melodi-instrumentalist och för att preludiering på ackordinstrument är relativt väl undersökt, och på orgel fortfarande praktiserat.² Preludiet är en mindre pretentiös improvisations-form än exempelvis solokadensen, och kan användas på vilken teknisk och konstnärlig nivå som helst. När pianisten Carl Czerny listar former som improviserades efter deras svårighetsgrad börjar han med preludiet, följt av kadensen.³ Att preludiet utfördes av en ensam musiker och ofta i övnings- eller i mindre, privata sammankomster gör att det lämpar sig väl som verktyg för musikerns kompetensutveckling.

Detta projekt är konstnärlig forskningsprojekt genom att det för att producera ny kunskap använder egen konstnärlig produktion och aktivt deltagande som såväl undersökande metod, forskningsobjekt, argumentering samt del av presentation och resultat. Projektet problematiserar och utmanar den traditionella konsertformen och utövarens roll gentemot komponerade verk och mot publiken. Projektet problematiserar även skillnaden mellan utövaren som improvisatör och som interpret.

Termen uppförandep Praxis har ofta associerats med realisering av musikalisk notation. Detta projekt utgår från en vidare innebörd där musikaliska praktiker, noterade eller icke noterade, ses som en del av Praxis och vårt kulturarv.

Som traversflöjtist specialiserad på historiskt informerade framföranden hade jag före detta projekt spelat många framimproviserade och nedskrivna diminutioner, variationer och ornament och jag var van att ornamentera (improvisera ornament) i olika stilar. Jag hade gjort och memorerat egna kadenser, kadensliknande utsmyckningar och förspel för konserter och CD-inspelningar och ibland arbetat fram olika varianter som jag i konsertsituationen valde mellan.

¹ Sten Sandell *På insidan av tystnaden - en undersökning*. Göteborg: Art Monitor 2013.

² Se exempelvis Shane Aurel Levesque "Functions, forms, and pedagogical approaches of the improvised nineteenth-century piano prelude." Diss. Doctor of Musical Art, Cornell University, 2009.

³ Levesque, s. 16.

1.1 Metod

Källstudierna har fokuserat på att få fram nödvändig kunskap för att kunna improvisera preludier i enlighet med de anvisningar som ges snarare än en full analys av materialet. Spel av preludieexempel och preludierande har använts som metod för den historiska delen; slutsatser och antaganden växte fram genom spelande och improviserande i samverkan med en kritisk läsning av källorna.

För att undersöka hur preludiering kan användas som ett nyskapande element i framföranden lärde jag mig preludiera för att därefter utarbeta, genomföra och utvärdera konsert och andra framföranden. Jag använde konstnärlig reflektion baserad på konstnärlig erfarenhet i utarbetandet av konserten och i evalueringen av mina improvisationer. Genom att lära mig preludiera enligt de anvisningar och exempel som finns kunde jag även utvärdera om detta ökade min kreativitet, instrumentbehärsknig, stilmedvetenhet, musikaliska frihet samt förmåga att applicera musikteoretiska kunskaper på det egna instrumentet. I den högskolepedagogiska delen användes workshops med studenter med bla progressiva övningar i stilimprovisation. Arbetet inkluderade utarbetande, förberedelse, genomförande och utvärdering av dessa workshops.

1.2 Material

Anvisningar om hur ett preludium kan utformas på melodiinstrument samt ett antal exempel på preludier finns i läroböcker från 1700-talet, bl.a. i Jean Jacques Hotteterre *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hautbois* från 1719.⁴ Bland det stora antal bevarade exempel med titeln "preludium" finns många som är som små stycken,⁵ några är mer lika etyder. Denna studie har fokuserat på de exempel som liknar improviserade preludier.

1.3 Tidigare forskning

Improvisation är överlag ofta lite behandlad i litteraturen om uppförandep Praxis, exempelvis i Clive Browns omfattande och välinformerade *Classical and Romantic performing Practise 1750-1900*.⁶ I jämförelse med andra områden inom 1600-1800-talens uppförandep Praxis har preludiering i allmänhet och preludiering på melodiinstrument i synnerhet inte tilldragit sig mycket uppmärksamhet. Bland melodiinstrumentalister är det i första hand traditionen att improvisera solokadenser inom repertoar från 1700- och 1800-talen som är undersökt och återupplivad, möjligen därför att dess sammanhang är konsertscenen medan melodi-instrumentalistens preludierande främst hör till den privata eller semi-privata sfären.

⁴ Hotteterre *L'Art de Preluder*. Paris: 1719.

http://imslp.org/wiki/L%27art_de_pr%C3%A9luder,_Op.7_%28Hotteterre,_Jacques%29
9 Hämtad 2012-10-19.

⁵ Exempelvis i en samling tillskriven Tacet. Mather/Lasocki, s. 26-27.

⁶ New York: Oxford University press, 1999.

Peter Reidemeister diskuterar preludierande i artikeln "...der höchste praktische Gipfel in der Musik,"⁷ och ett antal källor omkring preludiering på melodi-instrument under 1700-talet har undersökts och diskuterats av Karen A. Peters i "The Improvised melodic prelude in the Eighteenth Century: Evidence from Woodwind, string, and Vocal Tutors 1700-c. 1800."⁸ Både Reidemeister och Peters tycks emellertid använda källornas utskrivna preludie-exempel istället för att improvisera egna utifrån dessa exempel. Betty Bang Mather och David Lasockis *The Art of preluding 1700-1830* diskuterar källmaterialet och inkluderar ett större urval av preludie-exempel samt en guide i att lära sig improvisera preludier utifrån källornas anvisningar.⁹ Bruce Haynes korta artikel "Die Kunst des Präludierens auf Holzblasinstrumenten im 18. Jahrhundert" diskuterar i stort samma material som Mather/Lasocki.¹⁰ Shane Levesque's *Functions, forms, and pedagogical approaches of the improvised nineteenth-century piano prelude* behandlar preludiering på piano under 1800-talet, inklusive dess funktion och hur denna praxis kan användas idag.¹¹ Även Martin Edin diskuterar pianisters preludierande under 1800-talet i "Pianoimprovisation enligt Czerny och Liszt."¹² Pianisterna Levesque och Edin redogör för sitt eget preludierande, endast Levesque beskriver undervisning av studenter i preludierande och endast Edin inkluderar inspelning av eget preludierande/improvisation.¹³

I denna rapport har de olika delarna olika karaktär: den historiska översikten är själva resultatet av den delundersökningen, medan delarna "Min konstnärliga process" och "Workshops med högskolestudenter" snarare är rapporteringar och reflektioner över dessa delar.

2. Historisk översikt

Jag har valt att behålla längre engelska citat liksom citat från andra språk översatta till engelska på engelska istället för att översätta dem till svenska. För biografiska uppgifter om författarna till källorna hänvisas till min avhandling "'Sweetenings' and 'Babylonish Gabble' - Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries."¹⁴ samt till Karen A. Peters, "The Improvised Melodic Prelude in the 18th century." Master Thesis. University of California Santa Cruz, 1992.

2.1 1600-talet

Att musiker preludierade tycks ha varit välkänt under 1600-talet. Det omnämns i förbifarten i exempelvis John Dryden's pjäs *Limberham: Or, The Kind Keeper* (1680), där

⁷ *Alte Musik und Musikpädagogik* Band 1. Wien: Böhlau Verlag, 1997.

⁸ Master thesis. University of California, 1992.

⁹ New York: McGinnis & Marx Music Publishers 1984.

¹⁰ Tibia, 2002. 27(2), s. 91-93.

¹¹ Cornell University, 2009.

¹² D-uppsats. Musikhögskolan, Örebro universitet, 2008.

¹³ Levesque, s. 84.

¹⁴ Art monitor, University of Gothenburg, 2008.

en idé liknas vid "hur en bra musiker alltid preludierar före en melodi"¹⁵ och av Thomas Hobbes i hans *Art of Rhetoric* (utgåva från 1681), där Hobbes liknar ett *Proeme* vid "preludierande musiker som först spelar vad de har lust till, och därefter den melodi som de tänkt."¹⁶ Organisten Friedrich Erhard Niedt (1674-1708) skriver i *The Musical Guide* att "vem som helst kan spela ett preludium på sitt instrument, vilket det än är. Även med *tafelmusik* spelar instrumentalisterna vanligtvis ett litet preludium innan stycket börjar."¹⁷ Dessa citat tolkar jag som att även melodi-instrumentalister omfattades av praktiken att preludiera.

Jag har inte funnit några exempel på nedskrivna preludier från 1600-talet för melodi-instrument. Det finns dock gott om fram-improviserad musik bevarad såsom ricercarer av Aurelio Virgiliano och Giovanni Bassano samt utskrivna diminutioner av bl.a. Richardo Rogniono, Girolamo Dalla Casa, Bassano och Virgiliano som kan användas som övnings- material.

2.2 Franska källor från första hälften av 1700-talet

Ett antal läroböcker från 1700-talet diskuterar preludiering för melodiinstrumentalister och/eller ger exempel på preludier. Vanligtvis diskuteras preludiering i samband med beskrivning av de olika tonarterna. De flesta beskrivningarna finner vi i läroböcker från det tidigare 1700-talet, med början i oboisten J.-P. Freillon-Poncein's *La Veritable Manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-Bois, de la Flute et du Flageolet* från 1700. Freillon-Poncein skriver

I believe I should explain what preludes are. They are nothing else but an inclination to take up the steps of the mode in which one wishes to play. This is ordinarily done by following the force of the performer's imaginations at the very moment that they start to play, without having written anything down beforehand.

There is no particular rule for the tempo or for the length of preludes; they are done variously according to fantasy, such as tender, brusque, long, or short, and in broken metric schemes [*à mesure interrompue*]. One may even pass through all sorts of keys, provided that they are entered and

¹⁵ "as a good musician always preludes before a tune." John Dryden "Limberham: Or, The Kind Keeper". *The Works of John Dryden*. EBook #16456.

http://www.gutenberg.org/files/16456/16456-h/16456-h.htm#page_001 s. 020. Hämtad 2012-10-18.

¹⁶ "the Prelude of Musicians, who first play what they list, and afterwards the Tune they intended." Thomas Hobbes *Brief of The Art of Rhetorick*.

<http://www.classicpersuasion.org/pw/hobbes/hobbes03.htm> Chapt. XIII. Hämtad 2012-04.

¹⁷ "anyone can play a prelude on his instrument, whatever it may be. With dinner music as well, the instrumentalists usually play a little Prelude before the main piece begins." Citerad i Peters *Improvised Melodic Prelude* Master Thesis. University of California Santa Cruz, 1992, s.15.

left appropriately, that is, in a manner to which the ear does not object. It is necessary, however, that each prelude begin on one of the three principal degrees of the key in which one wishes to play, and that it finish on one or another of the these three degrees, although it is always better to stop on the final [first degree].¹⁸

I *La Veritable Manière* följer sedan 15 sidor med exempel på preludier, organiserade i preludier för oboe, preludier för blockflöjt och preludier för nybörjare. Freillon-Poncein påpekar att med hjälp av transponering lämpar de sig för alla instrument. Han skriver att exemplen är där eftersom inte alla har förmågan att improvisera preludier, men de utgör också övningsmaterial för instrumentalt teknik och innehåller övervägande stora och ovanliga språng för att göra dem mer tekniskt krävande. Variationen i längd på dessa exempel är inte så stor som Freillon-Poncein's beskrivning indikerar; de är mellan 30 sekunder och en minut långa när jag spelar dem. Endast några av dem modulerar till en annan tonart.

La Veritable Manière riktar sig till amatörmusiker,¹⁹ och när Freillon-Poncein skriver om att etablera tonarten tolkar jag det som att det är minst lika mycket för musikerns skull som för publikens. För en amatör eller nybörjare är det till stor hjälp att identifiera och känna på ett styckes eller sats tonart både taktilt och auditivt innan man börjar spela stycket.

Freillon-Ponceins rekommendation att börja och sluta preludiet på en av tonikans treklangstoner (och att helst avsluta på grundtonen) följs i alla exempel på preludier som jag har studerat,²⁰ och upprepas av Jean Jaques Hotteterre.

Hotteterre's *L'Art de Preludier* från 1719 behandlar huvudsakligen preludiering på diskantinstrument och innehåller instruktioner om preludiering samt musikteori användbar för preludiering som dur- och moll-tonarter, transponering, ledtoner, modulering och kadenser. I förordet förklarar Hotteterre skillnaden mellan komponerade satser med beteckningen preludium (som exempelvis i hans egna sviter för diskantinstrument) och improviserade preludier:

in musical terms, one can consider two different types of Preludes, one is the composed Prelude, which is usually the first movement in what is known as a Suite or Sonata, and which in reality is a normal piece of music: this type also includes the Preludes which one finds in Operas and Cantatas, and which precede, and sometimes announce what is to be sung. The other type is the improvised Prelude [le Prélude de caprice], which is the true Prelude, and which is treated in this work.²¹

¹⁸ Översatt i *On Playing Oboe, Recorder, & Flageolet*. Indiana University Press, 1992, s. 40.

¹⁹ Catherine Parsons Smith "Translator's Introduction" i Freillon-Poncein *On Playing Oboe, Recorder, & Flageolet*.

²⁰ Se Appendix 1.

²¹ Översatt i Jean Jaques Hotteterre *L'Art de Preluder*. Paris: Zurfluh, 1966. "Preface"

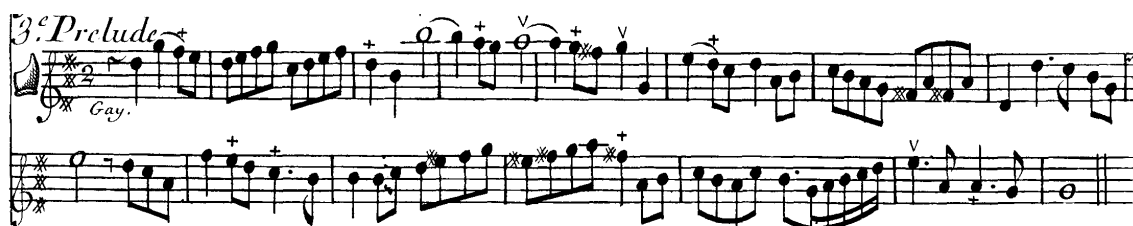
Liksom Freillon-Poncein skriver sedan Hotteterre att preludier skall improviseras spontant.²² Hotteterre visar hur man kan modulera till subdominanten genom att använda den lilla septimen, och hur man modulerar från en dur-tonart till dess dominant med hjälp av dominantens ledton, som tas ovanifrån.²³ Hotteterre skriver att i en molltonart kan man kadensera på den tredje tonen (dvs till dur-parallellen), den femte, fjärde och ibland den sjunde tonen, och i en durtonart på den femte, sjätte, andra och fjärde tonen. Att kadensera på den tredje tonen i en dur-tonart är enligt honom mycket sällsynt.²⁴

L'Art de Preludier innehåller även 56 preludier för traversflöjt och 45 för blockflöjt organiserade i olika tonarter att användas som modeller.²⁵ Dessa exempel är av hög musikalisk kvalitet och mycket varierade. De är rika på ornament, artikulation och harmonik typisk för den franska musiken under tidigt 1700-tal och är mellan 10 och 45 sekunder långa när jag spelar dem. De kan kategoriseras i tre tempokategorier: långsamma (ofta markerade *Gravement*, *Tendrement* eller *Affecteusement*), medelsnabba (markerade exempelvis *Modéré*, *Gracieusement*) och snabba (markerade exempelvis *Gay* eller *Animé*). De långsamma preludierna innehåller i stort sett inte några sekvenser; i de snabba förekommer kortare sekvenser ibland. Ungefär hälften modulerar till och kadenserar i en annan tonart. Av dessa modulerar exemplen i dur oftast till dominanten, se exempelvis det andra preludiet i F-dur, *Un peu animé*.



Bildtext: Ur Hotteterre *L'Art de Preluder*, s. 10. Observera att klaven är fransk g-klav.

Preludieexemplen i moll modulerar ofta till parallelltonarten, exempelvis det tredje preludiet i h-moll, *Gay*,



Bildtext: Ur Hotteterre *L'Art de Preluder*, s. 10. Observera att klaven är fransk g-klav.

²² Hotteterre *L'Art de Preluder*, s. 1.

²³ Hotteterre *L'Art de Preluder*, s. 45-46.

²⁴ Hotteterre *L'Art de Preluder*, s. 38.

²⁵ Hotteterre *L'Art de Preluder*, s. 5.

Modulation från en durtonart till parallelltonarten i moll och från molltonart till molldominant förekommer också. I slutet av boken finns två långa preludier som modulerar till "alla oktavens toner".

Hotteterre's lärobok för musette från 1738 saknar instruktion för preludiering men innehåller 10 exempel på preludier.²⁶ Dessa är ungefär 20 sekunder långa när jag spelar dem och några av dem modulerar och kadenserar i en annan tonart (i regel dominanten) innan de går tillbaka till tonika.

Michel Corrette författade läroböcker för en mängd olika instrument, men endast hans flöjtskola från cirka 1739/40 innehåller anvisningar om preludierande. Corrette skriver,

On the Art of Preluding

The prelude is a type of caprice which is ordinarily composed on the spot before playing a piece; one can even play a few measures from the beginning of the piece. To prelude well, one must note if the mode of the music which one is going to play is major or minor and prelude in the same key. When one plays alone without accompaniment, one can compose a long prelude. As long as one stay within the proposed key, [one can] play fast or slow passages, [play passages in] conjunct or disjunct motion, according to that which presents itself to the imagination. The following 15 preludes can serve as models. And as a song cannot be varied enough if it never goes out of the same key, it is permissible to pass into another key; this passage [into another key] is accomplished through the leading tone. The leading tone is always the halfstep below the tonic [whether the mode is] major or minor.²⁷

Därefter följer 16 enkla och 13 mer sammansatta preludieexempel. Dessa är alla mindre än 20 sekunder långa när jag spelar dem och ingen av dem modulerar till en annan

²⁶ Jean Jaques Hotteterre *Traité de la Musette*. Paris: Ballard 1737. Faksimil Geneve: Minkoff, 1977, s. 30-32.

²⁷"De L'Art de Préluder

Le Prélude est un èspece de Caprice qui se compose ordinairement sur le champ avant que de jouër une piece: on peut même exprimer quelques mesures du commencement de la piece. Pour bien préluder, il faut observer si le Mode de la Musique que l' on va faire est Majeur ou Mineur, et préluder du même ton. Quand on joüe seul sans accompagnement, on peut composer un grand Prélude. Pour lors on peut moduler sur tel ton que l' on voudra, faire des passages vite ou lents, par degrez conjoints ou disjoints, selon que cela se présente a l' imagination. Les 15 Préludes suivans peuvent servir de modeles. Et comme un chant ne seroit pas assez varié s' il ne sortoit jamais du même ton, il est permis de passer dans un autre mode; ce passage se fait par le moyen de la note sensible. Et la note sensible est toujours le demi-ton au dessous de la note du ton majeur ou mineur." Michel Corrette *Méthode pour apprendre aisément à joüer de la Flute traversiere*. Paris: Boivin, [1739/40]. Faksimil Hildersheim: Georg Olms Verlag 1975. Översättning från Peters, s. 62, korrigerad av författaren.

tonart. Fyra preludier är som små duetter för två flöjter. I utgåvan från 1773 är preludieexemplen något förändrade och duo-preludierna ersatta med preludier för en flöjt i en musikalisk stil som motsvarar det senare årtalet.

I Correttes övriga läroböcker finner vi inga anvisningar omkring preludiering men i flera av dem exempel på preludier: i *Methode pour apprendre facilement à jouer du Par-dessus de Viole à 5 et à 6 Cordes* för viola da gamba²⁸ finns 8 preludie-exempel, av vilka några modulerar. I läroboken för vevlira från 1780 finns två preludie-exempel,²⁹ i *L'art de se perfectionner dans le violon* från 1782 finns 16 preludieexempel liksom kommentaren att över en orgelpunkt liksom i ett preludium är man inte bunden till pulsen.³⁰ Preludie-exemplen i *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon* från 1738 är alla tekniskt mycket enkla men varierar från mycket korta till längre, mer musikaliskt intressanta preludier. Några av dem modulerar, som preludium i F-dur som modulerar till och kadenserar i dominanten för att modulera tillbaka till tonikan. **Lyssna till ljudexempel 1.**

Följande preludium modulerar till såväl durparallellen som till moll-dominanten:



Bildtext: *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon* s. 16. (Bokstäverna under noterna är stråkangivelser.)

I sin flöjtskola, troligen från 1755, upprepar Toussaint Bordet Hotteterres ord att det finns två sorters preludier: ett som är komponerat och som man hittar i operor och kantater, och så det riktiga preludiet, som improviseras på stället. Det improviserade

²⁸ Peters, s. 80.

²⁹ Peters, s. 90.

³⁰ Peters, s. 87.

preludiet använder den skicklige musikern för att visa upp sin instrumentala färdighet [*briller son genie sur l'instrument*] genom att konstfärdigt passera genom olika tonarterna i såväl dur som moll, och avsluta efter eget gottfinnande i den ursprungliga tonarten, nästan utan att märka att han varit utom den. Bordet fortsätter:

These types of preludes are ordinarily improvised for amusement or when one is going to play a piece of music: in the latter case, one must observe the key and mode in which the piece is written, in order to make one's prelude in the same key; this prelude then serves as preparation and introduction to that piece of music and can only create a good effect when it is constructed according to these rules. One is the master in making the prelude as long or as short as one wants; but when one is playing with an accompanist, shortest is best so as not to bore him completely by making him wait.³¹

Bordet ger ett fyra takter långt typ-preludium som kan transponeras till alla tonarter:

Bildtext: Bordet *Méthode* s. 16.

³¹ "Ces sortes des Préludes se sont pour l'ordinaire pour s'amuser, ou lors qu'on va exécuter quelque morceau de Musique: Dans ce dernier cas, l'on doit observer sur quel Ton & Mode ce Morceau est composé, afin de former son Prélude sur ce ton, lequel Prélude, pour lors, sert de préparation & d'introduction à cette piece de Musique, & cela ne peut faire qu'on bon effet lorsque le Prélude, est fait dans les règles. On est la maitre de le faire si long & si court que l'on veut; mais lorsqu'on est accompagné de quelqu'un, le plus court est le meilleur, afin de ne point faire attendre après foy & de ne point ennuyer." Bordet *Méthode raisonnée Pour apprendre la musique*, s. 15.

Bordet skriver att när man väl behärskar dessa regler så kan man variera preludiet och göra det så långt som uppfinningsförmågan tillåter, men en vacker melodi är alltid att föredra för att tillfredsställa såväl lyssnarna [*Auditeurs*] som sig själv.³² Det är värt att notera att ett preludium enligt Bordet inte alltid följs av ett stycke, och att det kan utföras enbart för musikerns eget nöjes skull.

Ch. Delusses flöjtskola från 1759/60 innehåller 20 preludie-exempel i olika tonarter, men inga instruktioner om preludierande. Inget av preludie-exemplen modulerar med kadens i annan tonart.³³

2.2.1 Även sångare preludierade

Michel Pignolet de Montéclair ger råd till sångare i läroboken *Nouvelle Methode pour Apprendre la musique* från 1709:

In order to firmly establish oneself in a key, before singing a piece [of music] it is necessary to determine exactly its tonic, its mode, and its range: after having paid attention to these things it is necessary to prelude [by] passing principally through the notes of the tonic [chord], with which one must fill one's imagination, because it is with these essential notes (which nearly always prevail throughout the extent of the piece and on which are formed cadences) that one reestablishes the key when one gets lost; this prelude will be made somewhat after the following manner:³⁴



Bildtext: Ur Montéclair *Nouvelle Methode pour Apprendre la musique*, citerat i Peters s. 92.

Montéclair skriver om preludiering för sångare även i *Principes de musique* från 1736, där han förklarar att eftersom tonikans treklangstoner ofta upprepas i en sång så är det nödvändigt att sjunga ett litet preludium före sången för att placera rösten och upprepa dessa toner samt "fylla örat" med dem.³⁵ J. J. Rousseau nämner också han korta

³² Bordet, s. 15.

³³ Delusse, Ch. *L'Art de la flûte traversière*. Paris [c. 1760]. Faksimil Buren: Frits Knuf, 1980, s. 25-26.

³⁴ Montéclair *Nouvelle Methode pour Apprendre la Musique*. Paris: Foucault; Chez l' Auteur c. 1709. Citerad i Peters, s. 91.

³⁵ Montéclair *Principes de Musique*, s. 45-46. Citerad i Peters, s. 93-94.

improviserade preludier för sångare.³⁶ Denna praxis var för sångarens egen skull kanske mer än för publikens; en sångare valde själv tonarten för sången i enlighet med sitt röstomfång, och en anledning att preludiera var att kontrollera om den valda tonarten passade.³⁷ Montéclair's råd ovan är speciellt värdefulla då man sjunger en sång a vista eller något man inte sjungit mycket. Dessa läroböcker är skrivna för en välbärgad klass av amatörmusiker som framträdde främst i mer eller mindre privata sammanhang. En annan möjlig anledning som dock inte nämns i någon för mig känd källa för i synnerhet en sångare att preludiera är att tonhöjden kunde variera betydligt mellan olika platser och instrument. Att preludiera kunde då hjälpa en sångares gehör att vänja sig vid inte bara den aktuella tonarten utan också tonhöjden.

2.3 1700-talets England

Den i London publicerade *The Delightful Pocket Companion for the German Flute* från 1750 innehåller exempel på preludier, men ingen beskrivning av någon preludieringspraxis.³⁸ I den första utgåvan av *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute* från 1766 skriver Lewis Christian August Granom endast "Preludia, signifies a flourish, or an iregular Air."³⁹ Den tredje utgåvan från 1771⁴⁰ och den fjärde innehåller däremot hela fem sidor med instruktioner om preludiering. Granom skriver

Before he [the Pupil] to play a piece of music, he should run over a few Notes in the Mode, or Tone, in which such Music is composed, (in order to prepare the Ear for that which is to follow) called Preludes, and are irregular pieces of Music, depending on the fancy of the Performer; and, though they are deemed irregular, they must be methodical, according to the laws of that science, we are now speaking of.⁴¹

Granom förklarar de olika tonarterna och skriver att ett preludium är genomgående i en tonart, emellertid, "a skilful performer may disgres from the above rule, by going out of Tone into another, (which is called Modulation) provided he ends in the Mode, he first began with."⁴² Avsnittet avslutas med 36 preludieexempel, vissa korta, vissa längre. Åtminstone ett av dem modulerar till och kadenserar i dominanten.⁴³

³⁶ David Ledbetter "Prelude" in New Grove online, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

³⁷ Montéclair *Principes de Musique*, s. 46. Citerad i Peters, s. 94.

³⁸ Betty Bang Mather & David Lasocki. *The Art of preluding 1700-1830*. New York: McGinnis & Marx Music Publishers, 1984, s. 23.

³⁹ Peters, s. 105.

⁴⁰ Peters, s. 105.

⁴¹ Lewis Christian Austin Granom, *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute*. 4th ed. London: T. Bennet, n.d., s. 17.

⁴² Granom, s. 21.

⁴³ Peters, s. 108.

2.4 Tyskspråkiga 1700-tals källor

Johann Joachim Quantz nämner inte den slags preludiering som Freillon-Poncein, Hotteterre och Corrette beskriver, trots att han omsorgsfullt beskriver en framförandesituation.⁴⁴ Den enda improvisationsgenre som Quantz beskriver är solokadensen. Preludier improviserades dock åtminstone av klaverspelare runt Quantz; Carl Philipp Emanuel Bach skriver

There are occasions when an accompanist must extemporize before the beginning of a piece. Because such an improvisation is to be regarded as a prelude which prepares the listener for the content of the piece that follows, it is more restricted than the fantasia, from which nothing more is required than a display of the keyboardist's skill. The construction of the former is determined by the nature of the piece which it prefaces; and the content or affect of this piece becomes the material out of which the prelude is fashioned. But in a fantasia the performer is completely free, there being no attendant restrictions.⁴⁵

Det är värt att notera att Bach talar om att preludiet skall förbereda publiken på det kommande stycket, och att preludiet skall anpassas stycket och vara i samma affekt som detta.

År 1783 besökte den då 13-årige flöjtisten Friedrich Ludwig Dülon C. Ph. E. Bach i Hamburg. Dülon gjorde en informell audition hos mästaren, och i sin självbiografi skriver Dülon "When I presented myself to him for this purpose [a personal audition] on the following morning, and had finished the first prelude, he immediately said these three words: 'a charming tone'; and they were already enough to instill courage in me. /.../ I played for Father Bach a solo of his own composition."⁴⁶ Detta besök har diskuterats i flera artiklar, bland andra av Leta E. Miller i "C. P. E. Bach and Friedrich Ludwig Dülon."⁴⁷ Det "solo" som Dülon nämner var högst sannolikt Bach's solosonat i a-moll för flöjt. Miller påpekar att Dülon skriver om preludiering som något helt naturligt i sammanhanget och föreslår att Dülon improviserade ett preludium före varje sats i

⁴⁴ e.g. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*. Berlin: 1752. Faksimil Neubrandenburg: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983: 165-174.

⁴⁵ Carl Philipp Emanuel Bach, "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.", översatt som *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. London: Eulenburg 1974. s. 431.

⁴⁶ "Als ich mich nun am folgenden Morgen in dieser Absicht bey ihm einfand, und das erste Präludium geendigt hatte, sagte er sogleich diese drey Worte: ein scharmanter Ton; und sie waren schon hinlänglich mir Muth einzuflößen./.../Ich spielte dem Vater Bach ein Solo von seiner eignen Composition vor." Leta E. Miller "C. P. E. Bach and Friedrich Ludwig Dülon" i *Early Music* Vol. 23 (1995), s. 66.

Citerad ur "Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet" (Zürich, 1807-8), s. 151-2.

⁴⁷ *Early Music* Vol. 23 (1995), 65-80.

sonaten.⁴⁸ Alla tre satser i Bachs sonat går dock i samma tonart, vilket gör preludier före de två sista satserna överflödiga. Ett preludium var dessutom som Bordet påpekar inte nödvändigtvis knutet till en sats eller stycke. Dülon kan ha spelat ett antal preludier exempelvis för att demonstrera sin instrumentala färdighet och musikaliska uppfinningsförmåga. Bach gav senare Dülon instruktioner i komposition,⁴⁹ och Dülon, liksom de flesta musiker under 1700-talet och det tidiga 1800-talet, komponerade också för sitt instrument.⁵⁰

Dülon improviserade också i konserter; den 26:e maj 1791 improviserade han en solo-fantasia på över 15 minuter och även variationer över ett tema från publiken.⁵¹ Karl Ditters von Dittersdorff skriver efter att ha besökt det som troligen var denna konsert:

How angry I was, when I saw a certain Dülon come before us with his flute a few years ago and heard him perform his fantasies in which he tootled various flourishes and whirligigs (to speak like my bow-legged servant), and ended with variations - note well - without any accompaniment! Meanwhile, just as we, Koezeluch and I, were mutually expressing our indignation, His Excellency Count N. N. Very graciously cut us short with these words: 'Messieurs! You are both dictators in music; must you not confirm that music has now climbed to the highest summit? That someone like Mozart can sit down and fantasize at a harmonically rich fortepiano, that is no art; but that a flautist with his sterile instrument can achieve the same effect as Mozart (oho! I thought), is that not astounding? What do you say, messieurs? 'Oh yes, very astounding,' I said, laughing rather loudly.⁵²

Uppenbarligen var det inte lika vanligt bland flöjtister som bland klaverspelare att framföra sina egna improviserade fantasior och variationer på konsert.

2.5 Franska källor från det sena 1700-talet

Den andra utgåvan av François Deviennes *Nouvelle Méthode* från 1796 avslutas med sex sonater för två flöjter, där samtliga satser är försedda med ett preludium.⁵³ Dessutom finns fyra extra preludier, i allt 22 preludieexempel. Dessa preludier är omkring 30 sekunder långa när jag spelar dem, och alla börjar på tonikans första ton. Inget av dem

⁴⁸ s. 67.

⁴⁹ Miller, s. 73.

⁵⁰, John. A. Rice, "The Blind Dülon and his Magic Flute." *Music and Letters* 1990, 71, s. 34-41.

⁵¹ Mary Sue Morrow *Concert life in Haydn's Vienna*. Pendragon press, New York: 1989, s. 275-276.

⁵² Karl Ditters von Dittersdorf, "Lebensbeschreibung seinem Sohne in die feder diktiert" (R/Regensburg 1940), citerad i Miller, s. 80.

⁵³ François Devienne *Nouvelle Méthode*. Paris: Imbault, [c. 1792]. Faksimil Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1984.

modulerar till och kadenserar i en annan tonart. De följer karaktären på den efterkommande satsen på så sätt att en långsam sats preludieras med fler mindre intervaller och långsammare notvärden och en snabb med fler stora språng och snabbare notvärden. Det musikaliska materialet är i klassicistisk stil med skalförändringar, brutna ackord, måttligt långa kromatiska passager och stora språng.



Bildtext: Ur *Deviennes Nouvelle Méthode* s. 42

Före varje preludium finns ett kort-preludium av en bruten treklang, ledton och grundton.

Amand Vanderhagen skriver i *Nouvelle Méthode de flûte* från cirka 1799

To prelude is to run through several scales and modulations with skill, initially taking as a basis a key [from] which one [can] modulate anywhere according to one's genius, but to which it is always necessary to return in order to end the prelude. The prelude also serves to announce the key in which one will play.⁵⁴

Att Vanderhagen skriver om modulationer behöver inte nödvändigtvis innefatta kadens i en annan tonart. De senaste preludie-exempel som kadenserar i annan tonart som jag har sett är av Corrette. Vanderhagen ger 16 preludieexempel i olika tonarter som liksom Deviennes föregås av ett kort-preludium av ackordtoner. Liksom Deviennes preludier börjar de på den första tonen i skalan. De är när jag spelar dem mindre än 20 sekunder långa och tekniskt och till utformningen enklare än Deviennes.

Lyssna till ljudexempel 2. Preludium i D-dur av Vanderhagen.

Vanderhagen skriver:

The following examples are not so much preludes as *canevas* on which to construct them. Besides, as the student is again assumed to be somewhat of a beginner, it has been necessary to compose the preludes accordingly. For that matter, a simple

⁵⁴ "Préluder c' est par courir avec art plusieurs échelles et modulations, en prenant d'abord pour base un ton quelconque qu' on module selon son génie, mais auquel il faut toujours revenir pour terminer le prélude. le prélude sert aussi à annoncer le ton dans le qu' el on veut jouer." Amand Vanderhagen, *Nouvelle Méthode de flûte*. Paris: [1799] Faksimil Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1984, s. 66. Översättning Peters, s. 111.

tonic chord or scale [can be] played in place of prelude when one does not know anything about [constructing preludes].⁵⁵

En erfaren musiker kunde alltså preludiera längre än dessa exempel, mer avancerat och med modulationer, medan en nybörjare kunde nöja sig med en enkel skala eller brutet ackord.

I M. Perauts *Méthode pour la flute*, troligen publicerad mellan 1800 och 1803, finner vi både korta och mer avancerade preludieexempel. Peraut skriver:

Since there are many ways of grasping the key and establishing the mode before beginning a piece of music, I will vary these before these *petit airs*, as well as before each duo and each sonata, so that the student begins to furnish his memory and become accustomed to conceive of all the formulas that he can use to establish the key and the mode in which he is going to play.⁵⁶

Perauts *petit airs* föregås av korta preludie-exempel, endast något längre än Devienne's kort-preludier. Dessa *petit airs* följs av sex tvåsatsiga duetter, där varje sats föregås av ett något längre preludium. Därefter följer tresatsiga sex sonater för flöjt med basstämma där varje sats föregås av ett preludie-exempel som i de flesta fall är längre än Devienne's preludier. Dessa är när jag spelar dem ungefär 40 sekunder långa, och ett flertal, men inte alla, börjar på tonikans första ton. De är i en senare musikalisk stil än Deviennes; de innehåller längre kromatiska och diatoniska passager, fler stora språng och de är också mer tekniskt krävande. Liksom Deviennes preludier följer de karaktären på den efterföljande satsen. Varken Perauts eller Deviennes preludier innehåller dock något musikaliskt material från den kommande satsen; jag har inte sett något exempel på eller beskrivning av detta för melodiinstrument.

⁵⁵ "Les exemples suivants sont moins des préludes que des cannevas pour en faire d' ailleurs l' écolier est encor considéré ici comme à peu près au berceau il falu faire les préludes en consequence. d' ailleur un simple accord parfait ou la gamme tient lieu de prélude quant on n' en sait pas davantage." Vanderhagen, s. 66, översättning Peters, s. 111.

⁵⁶ [Mathieu] Peraut. *Méthode pour la Flûte*. Paris n.d. Faksimil Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1987, s. 32. Översättning Miller, s. 78.



Bildtext: Ur Peraut *Méthode pour la flute* s. 84.

För Peraut var preludiering uppenbarligen normal praxis. Miller föreslår att Deviennes och Perauts preludie-exempel demonstrerar en praxis att preludiera mellan satser.⁵⁷ Det är dock mycket osäkert; både Deviennes och Perauts sonater har mer karaktär av övningsmaterial än verk för konsertframföranden, och det för tiden mycket ovanliga faktum att de byter tonart för varje sats kan vara för att ge en anledning till att infoga ett så stort antal preludier som möjligt.

2.6 1800-talet

Jag har inte funnit någon beskrivning av eller instruktioner för improvisation av preludier för melodiinstrument senare än Peraut's. Däremot finns det ett stort antal exempel på preludier i läroböcker: J. Wragg's oboeskola från 1792 innehåller 21 preludier, Wragg's flöjtskola från samma år 28 preludier,⁵⁸ Vanderhagens *Nouvelle méthode de clarinette* från cirka 1800 innehåller 30 preludier,⁵⁹ och Garniers oboeskola, också från cirka 1800, 12 preludier.⁶⁰ V. Michels klarinettskola från cirka 1801 har 7 preludier och hans flöjtskola från runt 1802 12 preludier.⁶¹ François Rybickis

⁵⁷ Miller, s. 67.

⁵⁸ Mather&Lasocki, s. 29.

⁵⁹ Mather&Lasocki, s. 34.

⁶⁰ Peter Reidemeister. "... der höchste practische Gipfel in der Musik': Die Kunst des Praeludierens." *Alte Musik und Musikpädagogik*. Ed. Hartmut Krones. Böhlau, Wien: 1997, s. 114.

⁶¹ Mather&Lasocki, s. 39.

klarinettskola från cirka 1805 innehåller 24 preludier.⁶² Edward Millers *The New Flute instructor* från 1799 innehåller kort-preludier (brutna ackord i två oktaver) och 16 korta preludier⁶³ och James Alexanders *Improved Preceptor for the German Flute*, troligen från 1821⁶⁴ innehåller 21.⁶⁵

⁶² Mather&Lasocki, s. 41.

⁶³ Edward Miller. *The New Flute instructor*. London: Broderip & Wilkenson, n.d., s. 31-32.

⁶⁴ Årtal från Ardal Powell *Flute Methods Bibliography*.

<http://www.flutehistory.com/Resources/Lists/Flute.methods.php3> och A. Fairley *Flutes, Flautists & Makers*. London: Pan Educational Music, 1982. s. 2.

⁶⁵ James Alexander *Improved Preceptor for the German Flute*. London: J. Alexander, n.d.



Bildtext: Ur Alexander *Improved Preceptor for the German Flute*, s. 35.

George Washington Bown inkluderar 12 "Preludes or Cadences in the most useful major and minor keys" i sin *The Flauto Instructive Companion* från c. 1825.⁶⁶

⁶⁶ Georg Washington Bown. *The Flauto Instructive Companion or Preceptor for the Flute*. London: The Author, n.d. Årtal och Bowns förnamn från Powell *Bibliography* och Rachel Brown *The Early Flute: A Practical Guide*. Cambridge: University Press, 2002, s. 180.

G. Maggiore.

Nº 1.

G. Minore.

Nº 2.

D. Maggiore.

Nº 3.

B. Minore.

Nº 4.

A. Maggiore.

Nº 5.

rallent.

A. Minore.

Nº 6.

C. Maggiore.

rallent.

Nº 7.

C. Minore.

Nº 8.

F. Maggiore.

Nº 9.

Bb. Maggiore.

Nº 10.

D. Minore.

Nº 11.

Eb. Maggiore.

Nº 12.

Bildtext: Ur Bown *The Flauto Instructive Companion*, s. 17.

Antagligen fortsatte traditionen med att improvisera preludier, men dessa exempel användes även som tekniska övningar. Bown skriver om sina exempel "The pupil should practise the following Cadenze until he can play them without the Music, it will greatly

advance him in his execution, and familiarize him with the Major & Minor Keys,"⁶⁷ och Charles Nicholson skriver i *Nicholson's Complete Preceptor*

The following set of Preludes, which are written perfectly ad libitum, comprehend 20 of the most useful major and Minor Keys, and will be found to embrace almost every kind of Passage that a Pupil may expect to meet with in the course of Practice: and as it may frequently happen, that by a sudden transition from major to a Minor Key in the midst of a musical piece or composition, the Scholar might be taken by surprise from his not being sufficiently acquainted with their distinctions. I would strongly recommend him to preserve in the practice of each Prelude until he is so far master of them as to be enabled to play them without the Book.⁶⁸

Exemplen användes alltså för att öva passager och figurer i olika tonarter, för att bygga upp en "repertoar" av treklanger, skalor och andra figurer.

De 22 preludierna i John Beales *A Complete Guide to the Art of Playing the German Flute* från cirka 1815 går under beteckningen "cadenzas" på titelbladet.⁶⁹ En stor del av preludieexemplen från denna period skulle också kunna användas som exempel på enklare solokadenser. Det är värt att notera att dessa läroböcker inte innehåller exempel på solokadenser som uteslutande betecknas som sådana.

Joh. Wilhelm Gabrielskys preludier i *Ninety Three Progressive Preludes for the Flute* från c. 1825 har liksom Louis Drouëts i *18 Preludes and 6 cadences in the Most familiar Keys Composed for the Flute* från 1829 ett mer romantiskt tonspråk än de ovan diskuterade exemplen.⁷⁰ **Lyssna till ljudexempel 3. Drouët: Preludium i g-moll.**

Även artikulationen är i en senare stil med längre bågar och hos Drouët med utskrivna expressiva accenter och dynamik typisk för det tidiga 1800-talet.



⁶⁷ Bown, s. 17.

⁶⁸ Charles Nicholson, *Nicholson's Complete Preceptor for the German Flute*. London: Preston, [1816].

⁶⁹ John Beale, *A Complete Guide to the Art of Playing the German Flute*. London: Goulding, D'Almaine, Potter & co., n.d.

⁷⁰ Mather&Lasocki, s. 50-54.

Bildtext: Drouët: Preludium i a-moll. Ur Betty Bang Mather & David Lasocki *The Art of preluding 1700-1830*, s. 52.

Det är stilistiska skillnader mellan preludierna och solokadenserna i Drouëts bok, där kadenserna är mer virtuosa och något längre och preludierna ofta i mer drömmande karaktär med mer romantiskt tonspråk.

Bland pianister var preludieringspraxisen ytterst levande under hela 1800-talet,⁷¹ möjligen i något mindre utsträckning under senare delen av århundradet,⁷² medan åtminstone en anonym recensent i *Quarterly Musical Magazine and Review* från 1818 fann tanken på en preluderande sångare löjeväckande:

We have often enquired why a Piano Forte player should be indulged or should indulge himself with the liberty of running over the instrument before his regular performance commences/.../Were a singer to go up and down the scale, or flit through a dozen volatas, it would be thought mighty ridiculous, and yet the same motive must be common to both, namely, a desire to bring the organs into exercise before the real onset. In point of fact, such preparation is most necessary to the singer, though the union of sense with the sound of the human voice forbids it. [But] custom is overall powerful, and pianists must prelude.⁷³

2.7 Preludiering i ensemble och orkester

I Henry Purcells *Dioclesian* från 1690 sjunger kören vid ett tillfälle "Sound all your instruments," och därefter finns i partituret en anvisning "Florish with all instruments in C-fa-ut- key". En liknande anvisning ("Recorders flourish") finns i Nathaniel Lees teaterstycke *Theodosius* från 1680.⁷⁴ Vid dessa tillfällen användes improvisation för att åstadkomma en effekt som illustrerade texten i stycket, men preludiering användes även fritt av musiker: i Brossards *Dictionnaire de musique* från 1703 läser vi "Often all the instruments of an orchestra prelude to give the key,"⁷⁵ och Martin Heinrich Fuhrmann nämner också denna praxis i *Musicalischer-Trichter* från 1706.⁷⁶ Roger North skriver i *An essay of Musickall Ayre* (c 1715-1720) "[before a "consort"] a prelude may be performed in severall manners by any number of instruments, with peculiar variety of

⁷¹Levesque, s. 3.

⁷² Martin Edin. "Pianoimprovisation enligt Czerny och Liszt: 1800-talets preludierings- och pianoimprovisationspraxis i analys och exempel." D-uppsats, Musikvetenskap med konstnärlig inriktning, Musikhögskolan, Örebro universitet, 2008, s. 14.

⁷³ citerat i Valerie Woodring Goertzen "By Way of Introduction: Preluding by Eighteen- and Early Nineteenth-Century Pianists" *The Journal of Musicology* 14, no. 3, s. 306, citerad i Levesque, s. 25.

⁷⁴ med musik som vanligtvis anses vara av Purcell. Mather&Lasocki, s. 6. Termen "flourish" användes för preluderande under både 1600- och 1700-talet.

⁷⁵ Mather& Lasocki, s. 7.

⁷⁶ Ledbetter, "Prelude".

fancey in each, and no one much regard what another doth; and in all that disorder upon the key the sound will be rich and amazing.”⁷⁷

Martin Fuhrmann skriver 1706 att *Praeludium* kan vara ”when the instrumentalists at the beginning of a dinner music make a praeludium among themselves on their viols, which happens at princely courts, and sounds quite good if the instrumentalists undertand one another well.”⁷⁸ För denna positiva effekt preludierade musikerna troligen i samma tonart, antagligen i tonarten för det kommande stycket.

Senare under 1700-talet är vittnesmålen inte längre positiva, möjligen ansågs det inte i enlighet med 1700-talets ökande orkesterdisciplin; Quantz skriver

if the leader [of the orchestra, violinist] wishes to maintain correct intonation in the performance of a musical composition, he must first tune his own instrument truly with the keyboard, and then have each individual instrumentalist tune with him. That the instruments may not be put out of tune again if the performance does not begin immediately, he must not allow anyone to play preludes or other fancies as he please; they are very unpleasant to listen to, and often cause the players to alter the tuning of their instruments, and finally deviate from the common tuning.⁷⁹

Vanderhagen är av samma uppfattning och skriver efter att ha beskrivit solo-preludierande ”But this [practice] is good only when one [plays] alone, for a very bad effect is produced when several people prelude together, and, unfortunately, this is what one hears fairly often in some orchestras where the leader is not strict enough to forbid this practice.”⁸⁰

2.7.1 Att stämma medan orgeln preludierade

I kyrkan var det vanligt att organisten preludierade för att låta musikerna diskret stämma instrumenten till orgeln; Friedrich Erhardt Niedt skriver

The organist plays something on the organ while the other instruments are tuning so that the instrumentalists can tune properly and the singers can check their pitch without annoying the audience. Such a prelude can be as long as the organist wishes, or until the instrumentalists have tuned and given him a sign to stop. This prelude is played with full organ or otherwise with strong [registration].⁸¹

Fuhrmann beskriver samma praxis, att *Praeludium* är ”either an organist composes a Sinfonia ex tempore on his keyboard, during which the instrumentalists tune their

⁷⁷ Peters, s. 12.

⁷⁸ Fuhrmann ”Musicalisher Trichter” s. 86, citerad i Kerala Snyder *Dietrich Buxtehude: Organist in Lübeck*. Rochester: University of Rochester press, 2007, s. 249-250.

⁷⁹ Quantz, s. 209-210.

⁸⁰ Vanderhagen, s. 66.

⁸¹ ”The Musical Guide” del 1 (1700/10), 2 (1721) och 3 (1717), citerad i Peters, s. 113.

violins, etc.;"⁸² Enligt J. S. Bachs noteringar i partituret till kantaten *Nun komm der Heiden Heiland* spelade orgeln ett preludium före kantaten i samma tonart som inledningssatsen samtidigt som instrumenten stämde.⁸³ Denna praxis upprätthölls fortfarande i Leipzigs kyrkor år 1852 då Lowell Mason beskriver att efter textläsningen "the organ bursted ut in a loud minor voluntary, which continued three or four minutes, during which time the violins, violoncellos, double basses, and wind instruments tuned. Yet so carefully this was done, that it was hardly perceptible, for the organ was giving out its full progressive chords, so as to nullify the tuning process, at least upon the ears of the people."⁸⁴

2.8 Diskussion

2.8.1 Preludieexempel som teknikövningar

Som Freillon-Poncein skriver kan läroböckernas preludieexempel användas också som tekniskt övningsmaterial. Av de många preludieexempel som finns från andra hälften av 1700-talet och framåt liknar många korta småstycken, andra är mer lika etyder. Under 1800-talet rekommenderar fler författare att öva preludieexemplen för teknikens skull.

2.8.2 Tonartskaraktäristik

Under 1700- och det tidigare 1800-talet var en tonart associerad med en viss affekt.⁸⁵ Eftersom en huvuduppgift för preludierandet var att etablera tonarten kunde affekten som associerades med tonarten utgöra en god inspiration. Bland de bevarade preludieexemplen reflekterar exempelvis Hotteterres preludier i D-dur⁸⁶ och Perauts preludium i B dur⁸⁷ och D dur⁸⁸ samtidigt uppfattning om just den tonartens affekt.⁸⁹

2.8.3 Improviserades i stunden eller memorerades?

Freillon-Poncein, Hotteterre, Corrette och Bordet skriver alla att preludierna improviserade i stunden utan att ha skrivit ned något på förhand. Vanderhagen,

⁸² Fuhrmann "Musicalisher Trichter" s. 86, citerad i Snyder, s. 249.

⁸³ Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: Norton &co., 2000, s. 256.

⁸⁴ Hans T. David and Arthur Mendel, eds. "The new Bach reader: A Life of Johann Sebastian Bach in letters and Documents." New York 1998. No. 2, s. 523, citerad i Wolff, s. 493.

⁸⁵ Se e.g. Rita Steblin *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester: University of Rochester Press, 2002.

⁸⁶ Hotteterre *L'Art de Preluder*, s. 14 och Steblin, s. 32-39.

⁸⁷ Peraut, s. 76 och Steblin s. 116, 123 och 125.

⁸⁸ s. 82 och 86, Steblin s. 118, 121, 122.

⁸⁹ Se även Levesque, s. 61.

Devienne och Peraut ger exempel på enklare preludier för nybörjare, och Vanderhagen skriver att om man inte förmår konstruera ett preludium kan man nöja sig med ett enkelt tonika-ackord eller en skala. Jag har inte funnit någon rekommendation för melodi-instrumentalister att använda nedtecknade preludier eller memorera preludier, som exempelvis Françoise Couperin rekommenderar för cembalo-elever⁹⁰ och återfinns i anvisningar för klaverspelare av Matthesson⁹¹ och Czerny.⁹² Praktiken att preludiera var på många sätt för melodi-instrumentalisten egen skull, lika mycket som för publikens, därför fanns det inte någon anledning att spela ett memorerat eller nedtecknat preludium för publiken. Medan det finns ett antal solokadenser eller skisser till solokadenser nedtecknade i partitur och stämmaterial från perioden så har jag inte hittat ett enda nedtecknat preludium vid sidan av läroböckernas exempel. Allt detta pekar på att melodiinstrumentalister under 1600- och 1700-talen improviserade preludierna i stunden.

2.8.4 Varför preludierade man?

Melodiinstrumentalister preludierade för att etablera tonarten för sig själv (både auditivt och taktill) och för publiken. Att etablera tonarten för sig själv innan stycket är mycket funktionellt, i synnerhet om man spelar a vista eller med endast några få genomspelningar, och för amatörer och elever. En sångare preludierade även för att kontrollera om den valda tonarten passade röstläget. Preludiet förbereder publiken på det kommande stycket, dess tonart och karaktär. Man kunde även preludiera endast för sitt nöjes skull, eller för att känna sig för på instrumentet, för att utveckla och/eller demonstera sin musikaliska idérikedom, uppfinningsförmåga och harmoniska kunnande, vilka var nödvändiga färdigheter och kunskaper även för improvisation av solokadenser, för ornamentering och för komponerande. Man preludierade även för att utveckla sin instrumentalkonst och för att bli hemmastadd på sitt instrument. Det är också möjligt att man preludierade för att känna på akustiken i ett rum. Emellertid preludierade man främst i mindre konserter och mer privata sammankomster och då är detta behov inte så stort. Preluderingen ingick snarare i den musikaliska sammankomsten, och kunde exempelvis annonsera början på den musikaliska underhållningen.

3. Min konstnärliga process

⁹⁰ Françoise Couperin, *L'Art de toucher le Clavecin*. Paris: 1717. Leipzig: Edition Breitkopf, 1933, s. 33.

⁹¹ Svein Erik Tandberg, *Imagination, Form, Movement and Sound*. Art Monitor, Göteborgs universitet, 2008, s. 61.

⁹² Czerny "Complete Theoretical and Practical Pianoforte School", s. 119, citerad i Levesque, s. 76. Se också Edin, s. 17.

3.1 Inlärningsarbete

Syftet med min inlärningsprocess var att lära mig improvisera preludier i olika musikaliska stilar som jag kan framföra musik från, dvs 1600-tal tom tidigare 1800-tal för att sedan kunna improvisera sådana för publik i konsertsituation. Mitt inlärningsarbete började med att jag studerade anvisningarna i de källor som refereras till i den historiska översikten i denna rapport. Jag arbetade sedan parallellt med eget improviserande och källstudierna. Jag började med att försöka improvisera utifrån Jean Jacques Hotteterres skelett i *L'Art de preludier*.⁹³ Mather&Lasockis anvisningar i att lära sig improvisera preludier använde jag i mycket liten utsträckning. Störst behållning gav det att arbeta med de många preludieexemplen i *L'Art de preludier*. Jag spelade dem, transponerade delar och sedan hela preludier, och arbetade med att memorera dem. Jag kunde förkorta dem, förlänga dem, kombinera ihop idéer och figurer från olika preludier och förhålla mig fritt till rytmiken och pulsen. Jag spelade dem också (både i fragment och hela) med koncentration på deras "skelett". I synnerhet koncentrerade jag mig då på deras harmoniska förlopp och att mentalt notera vilken ackordton och vilket ackord jag spelade. Jag började sedan förhålla mig fritt till den utskrivna ornamentiken eller utfyllnaderna och spelade andra toner men behöll "skelettet" i exemplet. Min tanke var att genom att reducera exemplen till skelett skulle de skalas av från stil, och dessa skelett skulle kunna användas i andra stilar.

Jag gjorde detta med Hotteterres långsammare preludier, som innehåller mycket få sekvenser och kan uppfattas som uppbyggda av toner med utsmyckningar mellan. Jag använde sedan detta sätt att tänka i improvisationen; att gå från en ton till en annan som fungerade i harmoniken med melodiska figurer eller ornament mellan.

3.1.1 Stil

I början försökte jag hålla mig så strikt jag kunde inom den franska barockstilen som Hotteterres exempel representerar. Jag märkte att i synnerhet i molltonarter (som jag också uppfattade som svårare och krävde större fokus på modulationerna) blev min stil alltför folkloristisk skandinavisk om jag inte koncentrerade mig på att hålla mig till den franska barockstilen, som jag ändå är mycket bekant med. Jag arbetade med att improvisera kortare preludier i G-dur och använde ofta början av ett av Hotteterres preludier som start på ett improviserat preludium, det hjälpte mig att få en ingång till stilen. Jag använde inte Freillon-Ponceins exempel då jag fann dem musikaliskt ointressanta och de saknar de typiska franska melodiska och rytmiska figurerna och ornamenten som jag ville ha med för att lära mig preludiera i den franska tidiga 1700-talsstilen. Jag använde inte heller komponerade preludier som modeller för mitt improviserande som Reidemeister rekommenderar (s. 116) eftersom Hotteterre tydligt skiljer mellan dessa och de "riktiga" improviserade preludierna.⁹⁴ Ibland stod noterna på Hotteterres exempel framme på notstället då jag improviserade ett preludium och jag kunde då kasta ett öga på exemplet under tiden för att få en idé om t.ex. en rytmisk eller annan figur som jag kunde använda. När jag jämförde mina egna improviserade

⁹³ 1719, s. 3-4.

⁹⁴ Hotteterre *L'Art de Preluder*, s. 1.

preludier med Hotteterres fann jag de senare mer intressanta och varierade och försökte då utöka min egen repertoar av idéer genom att lära in hans.

Jag arbetade med att preludiera till satser i suiteer av Hotteterre och noterade att i snabbt tempo blir det tråkigt om preludiet är alltför likt satsen. Det fungerade inte heller så bra att preludiera i ett långsammare tempo än den kommande satsen, det blev då svårare att börja satsen i ett bra tempo. Det var också lättare att börja satsen bra om energinivån i preludiet (eller åtminstone slutet av preludiet) var likt satsen.

Så försökte jag improvisera i mer tysk barockstil, både utifrån skeletten i Hotteterres preludier och med inspiration från flöjtrepertoar i högbarock stil. Michel Correttes preludie-exempel använde jag också som inspiration, då de är mer italienska i stilen än Hotteterres. Jag preludierade till en sats av exempelvis J. S. Bach eller G. F. Händel med noterna till satsen framför mig som inspiration. Om jag använde för mycket material ur satsen och preludierade alltför likt satsen så blev det tråkigt och alltför likt (exempelvis med ett preludium i trioler inför en Gigue). Det blev bäst då jag bara använde någon rytmisk figur ur satsen. För att utsmycka skeletten i "Händelstil" snarare än i fransk stil upptäckte jag att det var effektivt att börja med fylld etta till skillnad från de typiska franska tomma ettorna och ständiga upptakter.

För att lära mig preludiera i klassisk stil spelade jag Deviennes, Vanderhagen och Perauts preludie-exempel mycket. Jag fann dem inspirerande och materialet i dem användbart. Jag transponerade även dessa och kunde exempelvis börja en egen improvisation med början av ett preludium av Devienne, Peraut eller Vanderhagen.

Lyssna till ljudexempel 4. Eget improviserat preludium i g-moll inspirerat av Peraut.

Jag använde Deviennes preludier som jämförelsematerial för mina egna preludier i klassisk stil, och fann då att Deviennes var bättre, mer varierade osv, vilket fick mig att arbeta vidare. Bland annat märkte jag när jag lyssnade på mina inspelade improvisationer att jag använde för lite legato i jämförelse med Devienne, Vanderhagen och Peraut, vilket gjorde att mina lät tungfotade och klumpiga. Jag improviserade preludier i klassisk stil på en traversflöjt i Grenser-modell, från c. 1790-talet. Jag provade att göra det även på en tidigare modell från 1750-talet och fann då att den klassiska flöjten triggade min stilkänsla, det var lättare för mig att hålla mig till stilen med den.

För 1600-talsmusik fanns inga preludie-exempel att tillgå, så där övade jag på diminutioner av Richardo Rogniono och Girolamo Dalla Casa samt Frescobaldis Toccator för att arbeta in stilen och melodiska figurer. Jag använde en kopia av en Mersenne-flöjt (en modell från 1660-talet). Jag försökte göra dessa preludier längre än Hotteterres, och därigenom träna på att få ett flyt i de musikaliska figurerna genom att inte ändra figur för ofta men ändå variera melodiska och rytmiska figurer. Med inspiration från taktartsbytena i stycket improviserade jag en första del i jämn taktart och sedan ett avsnitt i tretakt i något snabbare tempo för att sedan gå tillbaka till jämn taktart.

Jag arbetade också med Louis Drouëts preludieexempel i romantisk stil som jag spelade på en kopia av en flöjt av W. Liebel från 1820-talet. Jag improviserade egna i stilen och för att kunna göra även mer tekniskt krävande preludier memorerade jag dem. Jag spelade in såväl Drouëts exempel som mina egna memorerade och senare även preludier som jag improviserade på stället. En observation var att klassiska figurer var

lättare för mig, och de är också mer representerade i många nedskrivna preludier, exempelvis i Charles Nicholsons och hans efterföljares.

3.1.2 Modulera

En stor del av processen bestod av träning i att modulera. Jag analyserade de av Hotteterres och Michel Correttes preludier som modulerar med avseende på vart de modulerade och hur de gjorde det. När jag spelade dessa transponerade till andra tonarter var jag särskilt uppmärksam på och försökte medvetandegöra modulationerna innan jag spelade dem. Jag började med att improvisera kortare preludier i G-dur och övade mig i att modulera till dominanten genom att använda ledtonen som Hotteterre beskriver, kadensera i dominanten och sedan gå tillbaka till och avsluta med kadens i tonika. Tillbakagången görs med hjälp av sänkt ledton. Jag övade på detta i olika tonarter. I molltonarter var det dock lättare för mig att modulera till parallelltonarten och tillbaka än till dominanten; detta görs också i ett antal av Hotteterres preludie-exempel.⁹⁵ Det tog mig relativt lång tid att upptäcka att modulation till parallelltonarten i dur underlättades betydligt om jag fokuserade på den 7:e tonen i skalan (låg, inte höjd) som kvint i parallelltonarten. För att gå tillbaka till moll-tonarten används en höjd ledton till molltonarten. Jag improviserade ett preludium i g-moll i Hotteterre-stil, och modulerade till molldominant via 3, 1, 6, 4#.⁹⁶ Detta fungerar även i dur. Jag konstaterade också åter att mina improviserade preludier inte var lika varierade och intressanta som Hotteterres exempel.

Eftersom Frescobaldis Toccator inte är tonala så modulerade jag inte när jag preludierade i den stilen. Där fokuserade jag på att hålla mig inom det tonala materialet i stycket.

Jag övade också på att modulera i klassisk stil som Vanderhagen beskriver,⁹⁷ men i mindre utsträckning eftersom preludie-exemplen i denna stil inte modulerar.

3.1.3 Fler inlärningstekniker

Efter en kort tid kunde jag även improvisera fram preludier tyst i huvudet, alltså utan den taktila delen och utan att fysiskt höra resultatet. En fördel med detta var att jag kunde göra det utan flöjt och "när som helst". På samma sätt som i egentligt spelande bestämde jag en tonart, ett tempo och en stil innan samt om jag ämnade modulera och i så fall till vilken tonart. Vissa saker upplevde jag som lättare på detta sätt, man fastnar inte i en tekniskt krävande passage, eller fastnar på att det inte låter bra intonations- eller tonbildningsmässigt och fantasin kan ibland vara friare utan det taktila. Det var dock svårare att hålla koncentrationen genom ett helt preludium utan att spela. Ofta använde jag det taktila minnet av grepp på flöjten som stöd, i synnerhet i en modulation. Detta tillämpade jag i främst fransk och tysk barockstil med och utan modulationer men även i "Chaconne-övningen".⁹⁸ Jag gjorde även detta med rösten.

⁹⁵ Hotteterre *L'Art de Preluder*, s. 7, 8, 10, 12, 13, 14, 17, 28, 29 (i två preludier), 31, 32, 33, 34 (i två preludier), 35, 36, (i två preludier), 37.

⁹⁶ Siffrorna syftar på tonernas plats i skalan, kan även uttryckas *mi, do, la, fa#*.

⁹⁷ Vanderhagen, s. 66, citerat ovan.

⁹⁸ Beskriven nedan under "Workshops med högskolestudenter".

Jag använde mig mycket av "Chaconne-övningen" som jag utförde ensam utan basgången och tränade mig att disciplinerat upprepa den sekvens jag valt, att hitta på så många olika sekvenser som möjligt och få övningen varierad och tekniskt utmanande utan att bryta övningen. Jag gjorde "Chaconne-övningen" i a-moll och även i g-moll.

Vi har idag en föreställning om improvisation som något flytande, "improvisatoriskt" och förknippar det inte med på stället komponerade små stycken med taktstreck och form. Även i källorna framställs preludier som en fri form.⁹⁹ Detta förbryllade mig en tid, då många exempel på preludier är noterade med taktstreck och tämligen "rytmiskt" noterade. Men då jag började improvisera danssatser som Gigue och Gavottes noterade jag att ett preludium trots allt är friare än en improviserad Gavotte, där man strävar efter en fast form. Ett preludium vandrar från en ton till en annan och kan närsomhelst byta figur, rytm, takt eller tempo utan tanke på form.

Jag spelade även in mina improviserade preludier för att evaluera dem och jag spelade också in preludieexempel av Hotteterre, Vanderhagen, Peraut och Drouët omväxlande med mina egna i samma stil och jämförde dem.

3.1.4 Att memorera eller improvisera?

När jag lyssnade på mina inspelade preludier i romantisk stil fann jag att de improviserade lät mer övertygande än de memoriserade. De senare lät alltför "uttänkta".

***Lyssna till ljudexempel 5. Memoriserat preludium i E-dur i romantisk stil,
ljudexempel 6: Preludium i G-dur, improviserat á la Gabrielsky och
ljudexempel 7: Preludium i c-moll, improviserat i romantisk stil!***

På inspelningarna av de improviserade preludierna lät några misstag med fingrarna inte som misstag utan bra. I nedskrivna preludieexempel kan inkonsekvenser antagligen mycket väl vara nedskrivna improvisationer. Mina slutsatser från källstudierna att preludier var improviserade tillsammans med mina erfarenheter från dessa inspelade exempel med 1800-talspreludier ledde mig till att öva för att stärka improvisationen, dvs att försöka spela annorlunda varje gång när jag övade snarare än att behålla något som jag tyckte hade fungerat bra. Hur man övar påverkar kommande improvisationer. Detta hjälpte mig att i de senare framförandena för publik kunna improvisera snarare än att vara tvungen att hålla mig till ett inlärt mönster eller koncept.

3.1.5 Framsteg

I början ha uppfattade jag improvisationen som mer krävande än den övningen på nedtecknade musikstycken som jag var van vid. Men efter en tid började jag med stigande självförtroende hitta spelglädjen i improviserandet. Det finns en lustfylld spänning och en ökad koncentration i att börja spela något där bara ramarna är bestämda. En stolthet och en känsla av trygghet som kommer när muskelminnet och örat har lärt sig de enklare tonarterna, deras relationer och tillräckliga stilkunskaper för att röra sig bekvämare i en viss stil och där skapa någonting själv. Efter en tid fann jag

⁹⁹ Exempelvis av Freillon-Poncein och Granom, se ovan.

att jag hade förbättrat min förmåga att improvisera ett preludium i Hotteterre-stil; mina preludier var mer varierade och mer sammanhållna i stil än tidigare.

När jag övade på långsamma satser i kompositioner märkte jag att mitt arbete med preludierande förbättrat min förmåga till ornamentering. En större vana att tänka i harmonier, övning i musikalisk frihet och i att realisera musikaliska idéer hade hjälpt även min ornamentering. Jag hade även blivit mer bekväm och friare i att improvisera kadensliknande utsmyckningar i slutet av (oftast den första) satser i 1700-tals sonater. Jag kunde alludera till närliggande tonarter utan att modulera och utan att "tappa fotfästet" i den tonart jag improviserade i. Mitt lyssnande påverkades också av preludieringen, jag lade märke till modulationer på ett mer medvetet sätt än tidigare och hur melodier kan uppfattas som uppbyggda av skelett med utsmyckningar eller utfyllningar.

3.2 Preludiering på öppet seminarium

En bit in i processen preludierade jag för publik för första gången vid ett öppet seminarium där jag berättade om preludiering, spelade ett antal preludie-exempel och preludierade före ett antal öppningar av satser.¹⁰⁰ Preludierna var improviserade men blev i flera fall semi-memorerade då jag hade övat på att preludiera till just dessa satser och för att jag inte var fullt bekväm med improvisation inför publik. Preludiet i romantisk stil hade jag medvetet memorerat pga den tekniska svårighetsgraden, jag litade helt enkelt inte på min förmåga att improvisera ett så pass virtuost preludium på en 9-klaffad romantisk flöjt. Som medmusiker på seminariet hade jag cembalisten Tilman Skowronek. Jag inledde med att preludiera före Girolamo Frescobaldis *Canzona V i G-dur* från 1628, vilket vi spelade i sin helhet. Däremot fick de följande styckena endast fick ett preludium samt några inledande takter:

J. J. Hotteterre	"Allemande la Royale" ur <i>Premiere suite</i>
J. J. Hotteterre	"Prelude Lentement" ur <i>Quatrieme Suite</i>
J. J. Hotteterre	"Gavotte en Rondeau" ur <i>Deuxieme suite</i>
J. S. Bach	"Andante" ur <i>Sonat i h-moll</i>
J. S. Bach	"Largo e dolce" ur <i>Sonat i h-moll</i>
C. Ph. E. Bach	"Poco Adagio" ur <i>Sonat i a-moll</i>
C. Ph. E. Bach	"Allegretto" ur <i>Hamburger Sonate</i>
F. Schubert	"Variation VII: Allegro" ur <i>Variationen über 'Trockne Blumen'</i>

¹⁰⁰ Seminariet finns tillgängligt i Högskolan för scen och musiks mediearkiv, www.hsm.gu.se/aktuellt/Evenemang/mediearkiv. Sök på "Seminarium: preludier, preludier."

Seminariet hade titeln "preludier, preludier" och finns i sin helhet i Högskolan för scen och musiks mediearkiv, <http://www.hsm.gu.se/aktuellt/Evenemang/mediearkiv/>

3.2.1 Tankar efteråt

Det första preludiet började jag inte vid notstället utan en bit ifrån, vilket fick effekten att publiken och filmaren var osäkra på om seminariet hade börjat, vilket vi kan se på filmen från seminariet. Att preludiera var under 1700- och 1800-talet ett sätt att påkalla uppmärksamheten från rummet, och den effekten fick det även här. När jag tittade på filmen efter seminariet tyckte jag att mina preludier före satserna av Hotteterre fångade satsernas karaktärer sämre än jag väntat mig. Detta var uppenbarligen något att öva vidare på, och svårare än jag trott! En kort tid efter seminariet märkte jag att jag lättare kunde improvisera eget; övningen och den delvisa memoreringen hade gjort att jag blivit friare och kunde använda mer musikaliskt material.

3.3 Konsert i Hagakyrkan, Göteborg

Vid en kortare konsert i Hagakyrkan i Göteborg tillsammans med cembalisten Andreas Edlund infogade vi så mycket som fem preludier/interludier på tre sonater.¹⁰¹ Preludierna var improviserade med vissa på förhand bestämda utgångspunkter och inslag. Före det första stycket som var en sonat av Franz Benda i e-moll improviserade jag ett preludium gåendes från en skymd plats och fram till notstället. Jag hade bestämt att preludiet skulle modulera från e-moll till G-dur och tillbaka och att jag skulle använda mig av lombardisk rytm som finns i den första satsen för att efterlikna satsens karaktär. När jag övade hade jag annars svårt att inte få preludiet att låta alltför franskt i stilen, troligtvis för att jag studerat och spelat Hotteterres preludier mycket. Mellan Bendas sonat och Leclairs sonat i G-dur improviserade Andreas på cembalon med början i e-moll i Benda-stil samtidigt som jag berättade kort om Benda i mikrofon. Andreas gick sedan över i fransk stil och modulerade till G-dur då jag började berätta om Leclairs sonat. Mellan sats två och tre i Leclair-sonaten gjorde jag ett interludium då den andra satsen går i G-dur och den tredje satsen börjar i e-moll. Jag hade bestämt att det skulle börja med en figur från den andra satsen för att senare använda mig av den två fjärdedels-upptakt som är typisk för en Gavotte och modulera till e-moll. Före J. S. Bachs A-dursonat för flöjt och obligat cembalo gjorde vi ett duo-preludium med inspiration från J. J. Quantz's beskrivning av en dubbelkadens.¹⁰² Mellan den första satsen i A-dur och andra satsen i denna sonat som går i a-moll gjorde jag ett interludium som började med en rytmisk figur från den första satsen och modulerade direkt till D-dur för att därifrån röra mig till a-moll med lugna melodiska figurer och lugnt tempo som i den andra satsen.

När vi repeterade fann jag att energinivån i preludiet före första satsen i Bendas sonat inte fick vara för låg när det slutade, då var det svårt att börja satsen i rätt

¹⁰¹ En inspelning av konserten i sin helhet finns hos författaren.

¹⁰² J. J. Quantz, s.157-162.

tempo. Däremot kunde preludiet före andra satsen i Bach's A-dur-sonat sluta hur poetiskt långsamt och mjukt skogigt som helst.

3.3.1 Tankar efteråt

Tanken var att inte förbereda publiken på att konserten även var ett experimenterande omkring preludiering. Efteråt fick vi flera positiva spontana reaktioner av medlemmar ur publiken, men inga som rörde preludierna/interludierna. Detta stod i skarp kontrast till reaktionerna efter seminariet då jag hade berättat om preludiering och jag fick många frågor kring det. Min slutsats är att det fungerar utan problem att preludiera ofta i en kammarkonsert; vi musiker uppfattade det inte heller som konstigt eller speciellt udda även med så många preludier. Men om man vill att publiken skall förstå vad det är vi gör behövs en hel del muntligt förklaring. Det var ett intressant experiment att arbeta mot en oförberedd publik, men nästa gång har jag lust att även berätta om preludiering och tankarna kring varför vi gör detta i samband med konserten.

Det ökade mitt självförtroende att kunna improvisera inför publik, och jag kände mig mer bekväm med att spela de musikstycken jag valt än om jag inte hade preluderat.

Efter att ha lyssnat på inspelningen av konserten tyckte jag att det första preludiet fortfarande känns alltför franskt för Benda, mer som Leclair-stil än Benda-stil). Det borde ha mer av den lite skruvade harmoniken i Benda och mer av dess energinivå. I det andra preludiet hade vi lite svårigheter med att Andreas inte hörde texten, det hade kunnat bli mer spännande om han hade haft möjlighet till det och kunnat plocka upp ord och improvisera efter. Stilimprovisera i realtid efter en text är något jag har lust att gå vidare med. Det tredje preludiet mellan den andra och tredje satsen i Leclairs sonat slutade snabbare än vi brukade spela Gavotten. Vi började ändå Gavotten i det tempo vi brukade spela den, vilket var synd; det hade blivit bättre om vi tagit upp det snabbare tempot från preludiet.

3.4 Preludiering vid konferens "Musikkens Virkning"

Jag öppnade endagskonferensen "Musikkens Virkning" i Bergen den 3 december med ett preludium före inledningstalet. Jag valde att göra ett preludium i Hotteterre-stil i G-dur. Tonarten valde jag inte bara för att är lätt att preludiera i utan också för att jag uppfattar den som varm (till skillnad från D-dur som är mer triumferande) och glad. Salen var inte tyst då jag började men tystnade så snart jag började preludiera. Min tanke var att börja i lite högre läge än jag brukar börja preludiera för att signalera "Välkomna" i *forte*-nyans, och fortsätta med en mellandel i mollparallellen som skulle vara mer eftertänksam och i mjukare nyans, för att sedan sluta välkomnande igen. Min undertext där skulle kunna uttryckas "det kommer också att bli tid för eftertanke och funderingar under dagen, och sammanfattningsvis en riktigt trevlig och fin konferensdag!"). Jag märkte efteråt att jag inte varit nervös alls när jag började, men att jag blev nervös under preludiets gång. Jag modulerade både till mollparallellen och till dominanten, tror jag. Jag tänkte efteråt att jag inte spelade åttondelsnoterna *inégaies* som Hotteterre skriver att man skall i hans preludier (det är en ganska effektiv stilmarkör). Senare under konferensen hade jag ett föredrag om preludiering där jag även improviserade några preludier. Efteråt kände jag

mig stolt och tyckte att jag hade fått ökat självförtroende av att som melodi-instrumentalist improvisera med dessa ambitioner inför publik.

3.5 Slutsatser

Jag konstaterade att preludiering kan förbättra melodi-instrumentalistens harmoniska kunnande på sitt instrument, musikaliska uppfinningsrikedom och förmåga att realisera musikaliska idéer på sitt instrument, spelglädje, lyssnande och självförtroende. Det kan också överraska en publik och användas för att kommunicera med publiken och göra ett framträdande mer personligt och oförutsägbart. Preludiering kan användas för att förnya, vitalisera och problematisera konserter och andra musikaliska framträdanden.

4. Workshops med högskolestudenter

En ambition för arbetet med workshops med högskolestudenter var att utveckla tekniker och metoder för att på relativt kort tid förmedla grunderna i och praktisk erfarenhet av harmonisk improvisation på melodiinstrument. Jag ville dessutom ta reda på om studenterna kunde klara att modulera mellan tonika och dominant och tillbaka på ett melodiinstrument efter endast ett workshop-pass, om de kunde och vågade improvisera överhuvudtaget inom en given stil och om de skulle uppfatta övningar i harmonisk improvisation som användbara för den egna utvecklingen som musiker.

Jag hade workshops med studenter i violin och viola (kandidat-nivå), slagverk (blandat kandidat- och master-nivå), tidig-musik-studenter (masternivå), samt cello-studenter (kandidat-nivå). Jag inledde samtliga workshops med en kort beskrivning av melodiinstrumentalistens preludiering under 1700- och 1800-talet, att dessa preludier var improviserade, i vilka sammanhang musikerna preludierade och varför. Min förförståelse var att kunskaperna om improvisationspraxis i denna stil bland melodiinstrumentalister var så pass begränsad att en generell introduktion var på sin plats. Därefter gjorde studenterna en övning som jag konstruerat för att träna harmonisk stilimprovisation. Den är mer en övning i harmoniskt tänkande på det egna instrumentet och i ensemblespel än i improvisation. Övningen kallar jag "Chaconnen" eftersom den är inspirerad av denna dansform. Med Ernst Ferands terminologi är den ett exempel på "fixed improvisations" ("*Rahmenimprovisation*"), tillsammans med exempelvis improvisation över en basgång eller ackordsekvens.¹⁰³ En student (i grupper med blandat instrumentarium en student med bas- eller alt-instrument) spelar en basgång A-G-F-E där varje ton är en hel takt om tre fjärdedelsslag. En student spelar ett improviserat motiv som är en takt långt och som börjar på en av tonikans (a-moll) treklangstoner. I de följande tre takterna upprepas detta motiv en sekund lägre för att på den fjärde takten spelas i dominanten. Därefter tar nästa student vid med ett annat motiv, och så vidare runt hela gruppen. En utmaning var för mig att förklara att

¹⁰³ Tandberg, s. 20.

meningen är att de skall upprepa motivet strikt utan att variera det och att meningen med övningen är att man skall hålla sig innanför den tonala harmoniken. I de fall då vi lyckades göra övningen i ett längre sammanhängande pass runt i gruppen blev det en behaglig nästan kontemplativ övning där deltagarna kunde samspela med varandras idéer. Övningens syfte är att träna harmonisk medvetenhet och kontroll på det egna instrumentet, att realisera en musikalisk idé innanför givna ramar i realtid och att realisera den på instrumentet i sekvenser. Därefter spelade studenterna Touissants Bordets kort-preludium i valfri tonart, en tonart per student.¹⁰⁴ Detta gjorde vi i både dur och moll. Förutom att demonstrera hur enkelt och kort ett preludium kan vara är detta en övning i tonalt gehörsspel.

Så delade jag ut preludieexempel av Michel Corrette, både ett som inte modulerade och några som modulerar till och kadenserar i annan tonart. Exempelen var i både dur och moll. Jag valde Correttes exempel för att de är enkla men inte alltför tråkiga och för att de inte är i så utpräglad franska i stilen som Hotteterres preludieexempel. Jag hade skrivit om exemplen i klaver som studenterna var vana att läsa. Jag bad en av studenterna spela ett preludium i dur som inte modulerade



Notex. Ur Corrette *L' école d' Orphée* s. 15.

Så bad jag en annan student att improvisera ett preludium som inte modulerade i vald dur-tonart. Jag förklarade att uppgiften med ett preludium är att etablera tonarten, därför börjar man på en av tonikans treklangstoner och fortsätter eventuellt med en annan treklangston, precis som Bordet gör i sitt korta exempel. Alla studenter improviserade så ett varsitt preludium i dur, sedan i moll. Därefter spelade en student ett av Correttes preludium i a-moll som modulerar först till parallelltonarten C-dur och sedan till moll-dominanten e-moll.¹⁰⁵ Vi analyserade modulationerna och jag förklarade hur man modulerar till dominanten genom ledtonen och tillbaka till tonikan genom att använda sänkt sjunde ton. Så fick en student improvisera ett preludium i dur som skulle modulerar till och kadensera i dominanten och sedan modulerar tillbaka till tonikan och kadensera. Jag förklarade att många preludier i moll modulerar till dur-parallellen och tillbaka, och alla studenter improviserade ett preludium i moll som modulerade till och kadenserade i dur-parallellen för att därefter modulerar tillbaka till och kadensera i tonikan. Jag förklarade hur man kan tänka på det sätt som jag uppfattar att Hotteterres långsamma preludier är konstruerade: att gå från en ton inom den valda tonarten till en annan med en melodisk figur eller utsmyckning emellan. I de grupper där vi hade tid fick

¹⁰⁴ Återgivet ovan, s. 13.

¹⁰⁵ Återgivet på s. 12.

så alla studenter improvisera ett preludium i vald tonart med vald modulering och i valt tempo och karaktär. Studenterna fick berätta sina val för gruppen på förhand.

I de flesta grupper hade vi inte tid att ägna oss åt stilträning där studenterna väljer en musikalisk stil att preludiera i jämte tonart, eventuella modulationer, tempo och karaktär. Vi avslutade istället i mån av tid med en diskussion kring huruvida studenterna uppfattade preludiering som användbart för dem - för egen utveckling och/eller för att kunna användas i konsertsammanhang.

4.1 Tankar efteråt

Samtliga studenter improviserade preludier i olika tonarter, och även om några tyckte att det var besvärligt tycktes ingen ha problem med själva momentet att improvisera utan en basgång. Chaconne-övningen var däremot inte lätt för någon student-grupp, och där finns stor potential att utveckla instrumentbehärskning, teknik och förmåga att hitta på, memorera och transponera en musikalisk idé genom att arbeta med den mer.

Överlag var studenternas muntliga reaktioner mycket positiva; några tyckte det var svårt, medan några tyckte att det är när man på detta sätt går utanför sin trygghetszon som man lär sig extra mycket. Någon tyckte att man borde göra denna slags övningar mycket tidigare i studierna, i samband med övningar i skalor och treklanger.

Även om jag själv använder olika flöjter för olika stilar är det naturligtvis inget hinder att preludiera i stil på vilket melodi-instrument som helst. Under de workshops som jag hade med studenterna var detta inte någon problemställning som vi diskuterade överhuvudtaget.

Tyvärr fick jag inte möjlighet att genomföra fler workshops med en fast grupp eller kärna av studenter, jag mötte samtliga studenter endast en gång. Dess workshops gav därför framför allt en möjlighet att prova, evaluera och förbättra övningarna, men någon riktig fördjupning eller utveckling av frågeställningar kunde inte ske där, ej heller någon utvärdering om studenterna förbättrat sin kreativitet, instrumentbehärskning, stilmedvetenhet, musikaliska frihet samt förmåga att applicera musikteoretiska kunskaper på det egna instrumentet.

5. Att gå vidare

Förhoppningsvis kan denna studie inspirera musiker till att preludiera både som en del av den egna övningen och i konsertsituationer. Mer forskning kunde ytterligare stödja detta - preludiering på melodiinstrument under 1800-talet kunde undersökas närmare, genom bland annat Giuseppe Gariboldis *L'Art de Préluder de Flûtiste* op. 149. Paris, troligen från 1882. Att preludiera mer inom ramen för kammarmusik-konserter vore önskvärt för att undersöka möjligheterna till interaktion och publik-kontakt samt om det kan stödja musikern i konsertsituationen. Att konstnärligt arbeta med ensemble-improvisation av preludier som beskrivs av Fuhrmann och Niedt vore också mycket spännande.

Det vore mycket intressant att undersöka hur retoriska verktyg kunde användas i stil-improvisationer, liksom hur improvisatoriska uttryck kan betraktas

utifrån ett retoriskt koncept. De retoriska grundteknikerna var välkända för 1700-talets komponister och musiker och således för improvisatörerna. Ett rimligt antagande är att de användes för att utveckla och forma improvisationer, trots att detta inte uttrycks explicit i källorna. Retorik har tilldragit sig stort intresse inom interpretationsforskning under senare år, och att praktiskt och konstnärligt arbeta med retoriska koncept i improvisation skulle inte bara utveckla improvisationerna men också kunna ge en ny syn och infallsvinkel på retoriken och dess användning. Retoriska principer skulle också aktivt kunna användas i utformande av konserter/föreställningar till helheter.

Det vore möjligt att skapa framförandena som formade en tydlig helhet, exempelvis genom ett kontinuerligt, genomarbetat flöde med omväxlande komponerad musik, improviserad musik och olika typer av muntliga kommentarer och textläsning. Retoriska verktyg och koncept kunde också aktivt användas i arbetet med att sammanställa framförandena som helheter.

Litteratur:

Alexander, James. *Alexander's Improved Preceptor for the Flute*. London: J. Alexander, n.d.

Bach, Carl Philipp Emanuel. "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.",
översatt som *Essay on the True Art of Palying Keyboard Instruments*. London: Eulenburg
1974.

Beale, John. *A Complete Guide to the Art of Playing the German Flute*. London: Goulding, D'
Almaine, Potter & co., n.d.

Brown, Rachel. *The Early Flute: A Practical Guide*. Cambridge: University Press, 2002

Bordet, Toussain. *Méthode Raisonnée Suivi d' un recueil d' airs*. Paris: author, [c. 1755].
Facs. ed. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1993.

- Bown, Georg Washington. *The Flauto Instructive Companion or Preceptor for the Flute*. London: The Author, n.d.
- [Corrette], Michel. *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flute traversiere*. Paris: Boivin, [1739/40]. Facs. ed. Hildersheim: Georg Olms Verlag 1975.
- Couperin, François. *L'Art de toucher le Clavecin*. Paris: 1717. Leipzig: Edition Breitkopf, 1933.
- Delusse, Ch. *L'Art de la flûte traversière*. Paris: [c. 1760] Facs. ed. Buren: Frits Knuf, 1980.
- Devienne, François. *Nouvelle Méthode pour la Flute*. Paris: Imbault, [c. 1792]. Faksimil Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1984.
- Dryden, John. "Limberham: Or, The Kind Keeper". Project Gutenberg *The Works of John Dryden* EBook #16456. http://www.gutenberg.org/files/16456/16456-h/16456h.htm#page_001 p. 020. Hämtad 2012-10-18.
- Edin, Martin. "Pianoimprovisation enligt Czerny och Liszt: 1800-talets preludierings- och pianoimprovisationspraxis i analys och exempel." D-uppsats, Musikvetenskap med konstnärlig inriktning, Musikhögskolan, Örebro universitet, 2008.
- Fairley, A. *Flutes, Flautists & Makers*. London: Pan educational Music, 1982.
- Freillon-Poncein, J-P. *La Veritable Manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-Bois, de la Flute et du Flageolet*. 1700. Översatt som *On Playing Oboe, Recorder, & Flageolet*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Lewis Christian Austin Granom *Plain and Easy Instructions for Playing on the German Flute*. 4th ed. London: T. Bennet, n.d.
- Hobbes, Thomas. *Brief of The Art of Rhetorick*.
<http://www.classicpersuasion.org/pw/hobbes/hobbes03.htm>
Chapt. XIII. Hämtad 2012-04.
- Jean Jaques Hotteterre *L'Art de Preluder*. 1719,
http://imslp.org/wiki/L%27art_de_pr%C3%A9luder,_Op.7_%28Hotteterre,_Jacques%29
9. Hämtad 2012-10-19.
Paris: Zurfluh, 1966. "Preface"
- Hotteterre, Jean Jaques. *Traité de la Musette*. Paris: Ballard 1737. Facs. Geneve: Minkoff, 1977.
- Ledbetter, David. "Prelude" i New Grove online, <http://www.oxfordmusiconline.com>
Hämtad 2012-12-30.
- Levesque, Shane Aurel. "Functions, forms, and pedagogical approaches of the improvised nineteenth-century piano prelude." Diss. Doctor of Musical Art, Cornell University, 2009.

- Mather, Betty Bang & David Lasocki. *The Art of preluding 1700-1830*. New York: McGinnis & Marx Music Publishers, 1984.
- Miller, Edward. *The New Flute Instructor*. London: Broderip & Wilkenson, [c. 1799].
- Miller, Leta E. "C. P. E. Bach and Friedrich Ludwig Dülon" i *Early Music* Vol. 23 (1995), 65-80.
- Morrow, Mary Sue. *Concert life in Haydn's Vienna*. Pendragon press, New York: 1989.
- Parsons Smith, Catherine. "Translator's Introduction" i Freillon-Poncein *On Playing Oboe, Recorder, & Flageolet*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Peraut, [Mathieu]. *Méthode pour la Flûte*. Paris n.d. Faksimil Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1987.
- Peters, Karen A. "The Improvised Melodic Prelude in the 18th century." Master Thesis. University of California Santa Cruz, 1992.
- Powell, Ardal. *Flute Methods Bibliography*.
<http://www.flutehistory.com/Resources/Lists/Flute.methods.php3>. Hämtad 2013-01-09
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*. Berlin: 1752. Faksimil Neubrandenburg: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983.
- Reidemeister, Peter. "'... der höchste practische Gipfel in der Musik': Die Kunst des Praeludierens." *Alte Musik und Musikpädagogik*. Ed. Hartmut Krones. Wien: Böhlau 1997, s. 113-126.
- Rice, John. A. "The Blind Dülon and his Magic Flute." *Music and Letters*. 1990, 71: 25-51.
- Steblin, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester: University of Rochester Press, 2002.
- Tandberg, Svein Erik. *Imagination, Form, Movement and Sound*. Art Monitor, Göteborgs universitet, 2008.
- Vanderhagen, Amand. *Nouvelle Méthode de flûte*. Paris: [1799] facs. ed. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1984.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: Norton &co., 2000.