

# Forskjeller mellom L'estro Armonico Op. 3 No. 8 og Organ Concerto In A minor

**Forfatter: Kandidat 10034**

## Innholdsfortegnelse

Forord:.....	ii
Sammendrag:.....	iii
Abstract:.....	iii
Problemstilling: .....	iii
<b>Kapittel 1: Biografi</b> .....	1
1.1 Johann Sebastian Bach; Liv og verk.....	1
1.2 Vivaldi: Liv og Komponist.....	3
1.3 Hvordan fikk Bach tak i Vivaldis verk da deres veier aldri krysset?.....	4
<b>Kapittel 2: Stil</b> .....	5
2.1 Barokk.....	5
2.2 Johann Sebastian Bach: Stil og Influenser.....	6
2.2.1: Vokalmusikk.....	7
2.2.2: Toccata stil:.....	8
2.2.3: Fiolin-stil:.....	9
2.2.4: Dans:.....	9
2.3 Vivaldi: Stil.....	10
<b>Kapittel 3: Analyse</b> .....	11
3.1 Vivaldi: L'estro Armonico Concerto VIII, 1. Sats .....	11
3.1.2 L'estro Armonico, VIII, 1. sats, Allegro: Satsens formprinsipp:.....	12
3.2 «Organ concerto in A minor» .....	21
3.2.1: Formoppsett:.....	22
3.3 Identifisering av endringer innad L'estro Armonico Op. 3 no. 8 og Organ Concerto in A-minor: .....	26
<b>Kapittel 4 . Konklusjon:</b> .....	5
Bibliografi:.....	7
Vedlegg:.....	9

## Forord:

Denne bacheloroppgaven tar opp et tema som jeg personlig synes er spennende og som jeg dermed har valgt å undersøke dypere. Noe som jeg har vært heldig med å få hjelp ved veileder og tilgang til materiale som har gjort dette lettere å gå i detaljer.

Det var høsten 2021 i emnet MUSV3129 – Musikk i Venezia, ‘Gledens hovedstad’ (1650-1750), som fikk meg til å gå i en analytisk retning med denne bacheloroppgaven. I et av forelesningene, sirkulerte hovedtemaet rundt Vivaldi og Bach, og hvordan deres musikalske veier krysset selv om de aldri møtte hverandre. Det var i denne stund det ble opplyst at Bach har transkribert stykker av Vivaldi, og at de som var interesserte ble oppfordret til å notere seg dette til et eventuelt tema for en fremtidig bacheloroppgave.

Jeg synes dette er et interessant tema, fordi den gir et eksempel på at en stor komponist som Johann Sebastian Bach, kan lære av andre komponister. Dette gir et eksempel på at alle har noe å lære.

Man har forskjellige måter hvordan man kan lære musikk. Man kan lære ved å lese om musikk i historisk kontekst, Man kan lære musikk gjennom utøvelse, gjennom å komponere musikk og man kan lære igjennom transkribering, Alle disse måtene er viktige og relevante når man skal lære seg musikk. Det var dette Bach gjorde med Antonio Vivaldi sitt verk «L’estro Armonico Op. 3 No. 8». Valget om spesifikt dette stykket ble ikke valgt før etter en elektronisk korrespondanse med veileder.

Før jeg fortsetter med bacheloroppgaven, vil jeg gi en stor takk til min veileder Roman Hankeln, som har vært til stor hjelp gjennom skriveprosessen og veiledet meg på rett vei.

Innholdet i denne oppgaven står på forfatterens regning.

## Sammendrag:

Denne oppgaven tar for seg «L'estro Armonico» Op. 3 No. 8 og «Organ Concerto in A minor» som stykker og hvilke forskjeller det er gjort imellom original stykket og transkripsjonen. Hvilke forenklinger er gjort for å tilpasse en dobbel fiolin konsert til et orgel konsert?

For å gjennomføre denne problemstillingen så må man se først from komponistene kommer fra og hvilke stiler som preger de. Med «L'estro Armonico Op. 3 No. 8» som utgangspunkt, så gjennomføres det analytiske som identifisering av form og harmonikk hos hovedverket, og i transkripsjonen blir er det kort forklart over eventuelle endringer på struktur eller motiv. Siste del av kapittelet legger frem funnene som er blitt oppdaget, og identifiserer forskjellen på original verket og transkripsjonen.

## Abstract:

This thesis addresses “L'estro Armonico Op. 3 No. 8” and “Organ Concerto in A minor” as pieces and explores the differences between the original piece and the transcription. Which simplifications has Bach made to adapt a double violin concerto to an organ concerto?

To implement this idea, its first needed to look where these composers come from and which styles that characterize them. With “L'estro Armonico Op. 3 No. 8” as the main and the starting point, the main analyse will identify the form and harmony, and in the analyse of the transcription it would be kept short about eventual edits on structure or the motifs. The last part of the last chapter addresses the findings that has been found and identifies the differences in between the original piece and the transcription.

## Problemstilling:

Hvilke forskjeller er gjort imellom «L'estro Armonico Op. 3 No. 8» og «Organ Concerto in A minor»?

# Forskjeller imellom «L'estro Armonico Op. 3 No. 8» og «Organ Concerto In A minor»

---

## Kapittel 1: Biografi

Komponistene Johann Sebastian Bach og Antonio Vivaldi hadde ulike liv, og dermed forskjellige måter på å oppnå den anerkjennelsen og berømmelsen de endte opp med å få. Begge hadde musikk som en stor betydning i deres barndom, som hadde en innflytelse på de respektive komponistene til resten av livet. Komponistene ble opplært i musikk fra barndommen av, men derifra så levde de ulike liv. Johann Sebastian Bach opplevde å ofte flytte fra sted til sted grunnet jobb og hadde ingen fast sted å slå ned. Men det var på denne måten, Bach bygde opp sin karriere og ble kjent som den komponisten som vi kjenner til i dag. (Wolff, 2001)

Vivaldi på den andre siden, skulle egentlig studere for å bli prest, men endte opp som underviser på «Ospedale della Pieta». Under hans tid som underviser på 'Pieta', vokste han som komponist. Det var etter hans tid på 'Ospedale della Pieta', han reiste ut til Europa og komponerte dedikerte komposisjoner til personer som hadde sin egen betydning for Vivaldi. Det er her konsert samlingen «L'estro Armonico Op. 3» kommer inn. Et av konsertene, nr. 8, var dedikert til storhertug Ferdinand 3. av Toscana. (Talbot, 2001)

### 1.1 Johann Sebastian Bach; Liv og verk

Johann Sebastian Bach, født 21. Mars i 1685 og død 28. Juli 1750, ble familiens mest kjente musiker og komponist. Han ble født i Eisenach, og gjorde det godt på skolen tross for høyt fravær, noe som er begrunnet med sykdom eller dødsfall i familien. Grunnet dødsfall hos foreldrene, ble han og broren Jacob, sendt bort fra Eisenach til Ohrdruf. Der Bach skal ha bodd frem til 1700. Mens han var i Ohrdruf, skal han ha begynt å komponere, det er ingen fysiske bevis, men flere av stykkene han har komponert tyder til at de har blitt komponert rundt eller før 1700. Dette begrunnes med hvordan stykkene er karakterisert og hvordan de hadde brutt ned da tidens musikalske konvensjoner. (Wolff, 2001)

Bach ble opplært i musikk av sin far, Johann Ambrosius Bach. Dette inngikk det grunnleggende innad strengspilling, men det var en start på Bach sin musikalske utdanning.

Samtidig med dette, er det sagt at han deltok som sanger ved St. George i Eisenach, der også Ambrosius Bach spilte instrumental musikk før og etter seremoniene. Sebastian Bach ble senere, i 1697 introdusert til en ny måte å kjenne musikk på, som var å bygge orgel. Da han bodde i Ohrdruf, var det to store orgler, i dårlig stand. Konsekvensen til dette var at det ble vanskeligere å spille på. Men ved hjelp av Sebastian Bach og Jacob Bach, ble det gjort reparasjoner. (Wolff, 2001)

Johann Sebastian Bach ble værende i Ohrdruf frem til 1700, etter det ble han sendt nordover til Lüneburg. Der deltok han i et av skolens to kor som korsanger, men også som akkompagnatør. Datoen da Sebastian Bach forlot Lüneburg er ukjent, men det finnes dokumenter som stadfester at Sebastian Bach var organist i Arnstadt i 1703, noe som ikke ble hans offisielle jobb før 1708. På grunn av ordningen «Neue Kirche» hadde, ble det vanskelig for Sebastian Bach til å bidra med musikk da han bodde i Arnstadt. Neue Kirche fikk studenter til å fremføre kantater gjennom et internt system. Studentene og Bach falt ut med hverandre, noe som fikk konsekvenser. I denne perioden, ble det brakt opp uenigheter og Bach fikk klager på at komposisjonene ikke egnet seg for kirkelig sang. Han ville heller ikke samarbeide med studentene grunnet problemene som oppstod imellom partene. Sebastian Bach hadde opptil flere ganger dratt til Lübeck og brakte med seg flere nye ideer som skulle bli brukt i de kirkelige komposisjonene. Men Arnstadt møtte ikke opp med forventningene, grunnet at de ikke hadde de nødvendige ressursene. På denne tiden hadde Bach klart å bygge opp sitt rykte og flere kjente til han, slik at det ble tilbydd Sebastian Bach flere stillinger. Det var ikke før 2. Desember 1706 det dukket opp en stilling som organist i Mühlhausen som organist ved St Blasius. Etter prøvespill og intervjuer fikk Bach stillingen, og sluttet som organist i Arnstadt. (Wolff, 2001)

I Mühlhausen ble han ansatt som organist, der et av oppgavene gjorde han spille ansvarlig ved et kloster. Der deltok han ved å spille ved spesielle anledninger. I Mühlhausen hadde han et godt samarbeid med sin arbeidsgiver, som i dette tilfellet var et styre. De var villige til å betale Bach den samme lønnen han fikk i Arnstad og tok mer interesse i hans arbeid og stykkene han komponerte. (Wolff, 2001)

I 1708 møtte Bach hertug av Sachsen, Wilhelm Ernst, i forbindelse med at komponisten fremførte sine verk. Hertugen tilbydde Bach en stilling hos seg som Bach takket ja til og sendte inn sin oppsigelse til Mühlhausen. Styret i Mühlhausen aksepterte resignasjonen motvillig, men ville at Bach skulle se til av arbeidet til St. Blasius orgelet. Det var ikke før i

1714 han ble utnevnt til konsertmester. I Bach sin «Weimar» periode, skrev han flesteparten av orgel komposisjonene hans. Komposisjonene som han skrev, ble godt tatt imot hos hertugen, noe som resulterte i at hertugen og Bach fikk et godt forhold. Sebastian Bach ble i tjeneste hos hertugen frem til 1717, etter et par måneder dro familien til Bach til Cöthen. Der ble han værende frem til 1723 da han flyttet til Leipzig. I Leipzig ble han ansatt som kantor ved 'Thomasskolen', der fikk han mer og variert form for arbeidsoppgaver i motsetning til hvordan det var tidligere hos de andre arbeidsplassene, i tillegg til dette fikk han større anerkjennelse. Bach involverte seg mer i kirkelig musikk, der hans arbeid bestod av en mer komponerende rolle for søndager og andre kirkelige festligheter. (Wolff, 2001)

Gjennom Bachs oppvekst og inn i voksenlivet, har han flyttet mye på grunn av bo- og arbeidssituasjoner. Stedene han har flyttet til, kan ha gitt han musikalske innflytelser og muligheter der Sebastian Bach har tilegnet ny kunnskap om musikk generelt, men også om instrumenter. Dette er en faktor som har formet han som komponist og har kunne gitt ham nye ideer og innfall som bidragsytere av hans musikk. (Wolff, 2001)

## 1.2 Vivaldi: Liv og Komponist

Antonio Vivaldi hadde sin framtid innenfor presteskap, men grunnet hans fysiske helse og andre influenser ble han i senere tid en berømt komponist som skulle ha en stor innflytelse på andre komponister som Johann Sebastian Bach. Han ble født i Venezia 4. Mars i 1678 og døde i Wien Juli 1741. Vivaldi ble lært opp til å bli prest, og ikke lenge etter hans ordinasjon, ble han ansatt som hus prest ved «Ospedale della Pieta». (Talbot, 2001) Pieta var en institusjon for foreldreløse eller uønskede jenter, som ble oppført som en musikk konservatorium. (Buelow, George. 1994.) I Venezia hadde institusjonen en stor betydning for nobiliteten, men også for de besøkende. I perioden da han jobbet opp til å bli prest, hadde han tatt seg friheten til å praktisere musikk. Vivaldi hadde tidligere vikariert for sin far i San Marco katedralen som fiolinist. Noe som førte Vivaldi til å satse mer på musikk. (H.C, 1991) I 1703, ble Vivaldi ansatt som 'maestro di violiono', året etter underviste han også i «violetto all'inglese» i 'Pieta'. Vivaldi var ansatt på "Pieta" frem til 1709 da han ikke fikk kontrakten sin fornyet, men han kom senere tilbake til Pieta i 1711. Samtidig som han jobbet med musikk, prøvde han også å debutere som komponist. Vivaldi komponerte musikk for de voksne på Ospedale della Pieta, men som fortsatt bodde på institusjonen, altså mer utlærte utøvere. Han skrev blant annet konserter, men også hellig vokal musikk. (Buelow, George.

1994.) Han har skrevet omtrentlig 500 konserter der flesteparten gikk til elevene ved 'Pieta'. Konsertene han arrangerte ble veldig populære og førte til at ikke bare borgerne i Venezia fikk interesse for musikken hans, men også andre turister utenfor Venezia. Dette inkluderte forskjellige diplomater, aristokrater, statshoder og mennesker som generelt hadde en stor innflytelse på de rundt seg. (Buelow, George. 1994.)

Etter hans tid på «Ospedale della Pieta», tok Vivaldi friheten til å reise. I 1718 reiste han til Mantova og ble der til 1720. Der komponerte han 3 operaer som ble fremført i karneval sesongen. Senere i 1723, dro Vivaldi til Roma. Selv om han ikke var ansatt i «Ospedale della Pieta», ble han likevel spurt om å komponere konserter til deres orkester, og fikk en fast avtale der han skrev verk på bestilling. Senere i perioden 1729 og 1731, dro han til sentral Europa og komponerte ulike verk. (Talbot, 2001)

For å sammenfatte reisene til Vivaldi, kommer det som en selvfølge at han alltid hadde komposisjoner skrevet. I 1733-1735, hadde han skrevet operaer til «S Angelo». Da han reiste i den sentrale delen av Europa i 1729-31, hadde han skrevet RV82, -85 og -93 samtidig som han hadde skrevet andre operaer. Han hadde også komponert verk som ble dedikert til personer som han møtte. «La cetra op.9» ble dedikert til keiser Charles VI, som Vivaldi møtte i september 1728. (Talbot, 2001) Da Vivaldi jobbet hos «Ospedale della Pieta» komponerte han sine verker til studentene. (Buelow, George. 1994.) To år etter sin ordinasjon, komponerte han 12 trio sonater, som var dedikert til en adelsmann som het Annibale Gambata, som var en lokal adelsmann. (H.C, 1991)

### 1.3 Hvordan fikk Bach tak i Vivaldis verk da deres veier aldri krysset?

Et poeng som er viktig å undersøke er; hvordan Bach fikk tak i partiturer fra Vivaldi? I og med at Vivaldi reiste mye ut i Europa for å komponere, kunne Vivaldi ha besøkt Bach og gitt han stykkene. Men realiteten i dette tilfellet er annerledes. Bach sin arbeidsgiver, Johann Ernst, fikk tak i Vivaldis verk da han, sommeren 1713 dro til Amsterdam og fikk tak i notene på sin reise. (Wolff, 1988) 'L'estro Armonico' ble trykt i 1725, i samarbeid med Michel Charles Le Cène og Estienne Roger. Michel Charles Le Cène var en nederlandsk trykker som jobbet for firmaet til Estienne Roger. Roger trykket mange verker av italienske komponister, blant annet Vivaldis op. 1, op. 2 og starten av op. 3 L'estro Armonico. Roger og Le Cène har også trykket for Handel, Tartini, Locatelli og Telemann. (Pogue, 2001)



Disse stykkene var en del av den oppkommende konsert-sjangeren som Weimar-domstolen var ute etter. Noe som tyder på at dette var en del av domstolens ønsker at slike konserter skulle bli komponert hos dem. Dermed måtte Bach lære seg hvordan å komponere etter denne sjangeren. Det skal merkes at han ikke konsekvent studerte partitur etter Vivaldi, men også etter andre italienske komponister som Alessandro Marcello, Benedetto Marcello og Giuseppe Torelli men, det er Vivaldis navn som er knyttet til konsert transkripsjoner. Noe som betyr at han spilte en stor rolle for Bachs innstudering av sjangeren. Bach skal alt i alt ha innstudert av syklusen «L'estro Armonico op. 3», og transkribert fem av ni konserter som følger med i syklusen. Vivaldi skal ha lært Bach, gjennom å studere transkripsjonene, hvordan å tenke musikalsk. (Wolff, 1988)

## Kapittel 2: Stil

### 2.1 Barokk

Både Johann Sebastian Bach og Antonio Vivaldi faller i perioden «Barokk». Begrepet er brukt på europeisk kunstmusikk som ble komponert i perioden 1600 til 1750. Perioden kan deles inn i tre perioder, der de eksakte års-tallene har vært omdiskutert da periodene kom ulikt for hvert land. Men man regner med at tidlig barokk varte fra 1580-1630, høybarokk; 1630-1680 og sen barokk fra 1680 til 1730. Perioden brakte med seg ulike karakteristikk, som gjør det simpelt å gjenkjenne stykker for å være influenser av barokk prinsipper. Et av de karakteristiske trekkene som er nødvendig å legge til er, generalbass. Generalbassens hensikt var å indikere harmoni for to stemmer, men ble senere utnyttet til en mye større hensikt. (Paliscia Claude, 2001)

Generalbass er en teknikk som ble stort sett brukt hos akkordinstrumenter etter 1600. Teknikken vekket interesse for dets spillemåte, da dets form for notasjon benyttet seg av tall og tone for tone slik som det var i andre notasjoner. Generalbass er en improvisert bass-stemme som spilles gjennom hele stykket. Tallene som blir skrevet i notasjonen, indikerer harmonikken. I og med at stemmen ikke er fullt ut notert ned, blir den gitt en akkompagnerings rolle. Dette er en kontrast til obligat stemmene, som har en mer detaljert notasjon. (Williams, Ledbetter, 2001)

Det utviklet seg også en rytmisk praksis for barokken. Det var en rytmisk organisering basert på dans og tale. Begge disse komponentene hører hjemme i sin del av musikken, der en

rytmisk organisering av tale var mest blant kirkelig musikk. Mens en rytmisk organisering av dans var en del av den verdslige musikken, som man finner igjen i arier og refrenger. Hver av disse komponentene har sine forventninger til hvordan musikken skal være. Begge komponenter hadde sin måte på å karakterisere musikken får å fremme spesifikke assosiasjoner og andre følelser. Ved århundre skifte, fra 1590 til starten av 1600-tallet, kunne man se ulike karakteristikk i musikken. Punkter som kromatikk, dissonanser, tonalitet og nye kombinasjoner av vokal og instrumenter er verdt å legge til. Men det var ikke før i 1640 man kunne se til komposisjoner som formet mot en enkelt stil. Stilen i Italia ble mer homogen. Den ble kalt for 'seconda practica', som baserte seg på en umoderne polyfoni, som er kjent som «monodi». (Rademacher, 1996)

De skulle påvirke resten av Europa. Man kan dele inn neste tidsperiode fra 1640-1690 der komposisjoner for triosonater og dacapo arier ble populære. Neste tidsperiode kan man trekke fra 1690 til 1730. Det tidligere nevnte arier, sonater, men også konserter hadde overmodnet seg, og det ble gitt spontane uttrykk, men også mer mekaniserte. Flere generaliseringer og forenklinger ble gjort og nevnt om denne musikalske perioden. Og man kan trekke slutten av 1500-tallet til 1730 med en rød tråd for kontinuitet og homogenitet. Og dermed ble perioden på sett vis forklart som «Barokk» (Paliscia Claude, 2001)

## 2.2 Johann Sebastian Bach: Stil og Influenser

Johann Sebastian Bach sin musikalske innflytelse og stil kan i stor grad knyttes til hans sin karriere. Bach flyttet fra sted til sted, ble møtt forskjellige bearbeidelser av musikk og fikk et innblikk i nye komposisjoner og stiler. Det at han flyttet fra sted til sted og hadde forskjellige oppgaver og arbeidsplass, kunne bli brukt til en fordel for Bach. Akkurat dette var ikke en unik progresjon av karriere som bare gjaldt Bach, dette var mer normalisert i Bach sin tid. Produksjonene og komposisjonene henger også sammen med hvor han arbeidet, og hvilke arbeidsoppgaver han hadde. Da han var ansatt som organist, ble det komponert flere komposisjoner for orgel. Når han var kantor i Leipzig, hendte det at han komponerte flere vokalverk. Dette kan skyldes at han ble mye mer utsatt for den respektive sjangeren på hver arbeidsplass, som resulterer i at man får en større breddekunnskap for det angitte instrumentet. Dette førte til at Bach fikk flere muligheter til å gjennomføre ulike ideer og andre kreative løsninger av musikk når alt ligger ferskt. Selv om dette står sterkt for Bachs komposisjoner, så er det ikke konsekvent at han bare skrev for det respektive instrumentet avhengig av

arbeidsplass. I tillegg så utvidet han sin kunnskap for komposisjoner for kammermusikk og tangentinstrumenter. (Wolff, 2001)

En annen faktor for Bach sin stil og karakteristikk er at han lærte fra andre komponister. Bach transkriberte andre komponisters verk for å lære seg hvordan de komponerte og andre kjennetegn og stiltrekk som kunne bli brukt i hans egen musikk. Vivaldi er en av de som satte sine spor i Bach. Av Vivaldi lærte Bach blant annet ulike musikalske virkemidler som rytmisk og motorisk konsistitet, hvordan å behandle ulike motiv og Vivaldis skarpe konturer av de ytre partiene. (Wolff, 2001)

Noen trekk som kjennetegner musikken til Bach, og mer spesifikt blant orgelkomposisjonene, er Bach sin evne til å skape harmoniske spenninger. Han var også skarp på å strukturere sine ritorneller i en mer sofistikert måte, i tillegg til dette så klarte han å utarbeide en sofistikert samling av sine verk. (Williams Peter, 1926)

Det er fire innvirkninger som kan ha påvirket orgel musikken hos Bach på en rytmisk måte; 1) Vokal stil, 2) Toccata stil, 3) Fiolin stil og 4) Dans.

### 2.2.1: Vokalmusikk

Et orgel kan holde på en tone på samme måte som en sanger kan. Dermed så er det ikke så uvanlig å sette orgel og vokal sammen i musikk. Et eksempel på musikk der orgel og vokal er sammen er koraler. Man kan finne ut om orgel musikken har blitt påvirket av vokalen ved å se etter kjennetegn som; 1) Man kan se at det er en tilstedeværelse av en vokal komponent. 2) Lange og jevne toneverdier. 3) bevegelse i melodilinjene. 4) fraser som ligner på vokalmusikk. I tillegg til dette så stiller legato stilistisk sterkt til vokal stilen. En annen ting som henger i utøvelsen av vokal verk, er at vokalisten sitter med forskjellige midler som kan være til hjelp for å uttrykke det de ønsker. For å få frem melodiene og utøvelsen så kan de aksenters på diverse måter og har et bredt utvalg på hvordan å artikulere konsonanter og vokaler. Dette kan også anvendes til orgel musikk, men ikke nødvendigvis på samme måte. Men til tross for det, så bisetter organisten en mulighet å utnytte orgelet når vedkommende spiller vokal musikk. Som organist, så er man ofte utsatt for små mellomrom i partituret når man skal utøve et uttrykksfullt mål. Med det som utgangspunkt, så kan orgelets funksjon komme med dette; Orgelet kan understreke synkoperte toner, orgelet kan markere ulike punkter som er essensielle for stykket og understreke polyfoni da den sitter med flere mulige stemmer for å fremme dette. (Gehring, 1969)

### 2.2.2: Toccata stil:

Denne stilen går ut ifra hvordan tangentinstrumenter, som orgel, er og hvordan deres naturlige funksjon som et instrument. Som tidligere nevnt så har tangentinstrumentet orgel en tilknytning til vokalmusikk. Den har den polyfoniske funksjonen, men også som en ledsager funksjon.

Som en del av utvikling av toccata stilen, var improvisasjon en sterk støttespiller for stilen. Ifølge Philip Ghering, så var «Praetorius «Toccata» definert som en innledning eller preludium, når en organist setter seg ned ved instrumenter, og skal spille et stykke før en motett eller en fuge. Vedkommende bestemmer hvilke skalaer og koloraturer de skal spille. Det er da naturlig å kalle dette for en improvisasjon. Instrumentet er da det eneste som kan påvirke formen til musikken, det er ingen andre komponenter som utøver må arbeide med for å få stykket stilistisk sett korrekt til det egentlige opphav. Et tangentinstrument tilbyr muligheter som man ikke kan få med andre instrumenter som vokal og blåseinstrumenter. Man kan bruke flere forskjellige toner på en gang som ikke er mulig ved en stemme eller annet instrument, som en akkord. Det er også vanskelig for andre instrumenter å skifte toner som har en større avstand til hverandre, som doble oktaver, eller vanskelige avstander. Men med et tangentinstrument, er dette fullt mulig å gjennomføre. Et tangentinstrument kan spille kontinuerlig uten stopp, mens hos stemme baserte instrumenter og andre instrumenter som er avhengig av buer og stopp, så fungerer det ikke på samme måte. Et instrument som orgel kan holde på toner til det uendelige. Men tross til disse fordelene, så har strenge instrumentene også noen negative virkninger. I og med at de har mange fordeler, så stilles det også kompositoriske krav som store løp, upraktiske akkorder som stiller fysiske krav til utøver. For organister så stilles det krav om at de skal også være praktiske når det gjelder pedaler. En annen essensiell komponent som hører til toccata stilen er «Rubato». Tempo betegnelsen rubato blir gjengitt i partitur for å gi stykket en fri og dramatisk virkning. Med dette så kan det gi en utfordring for utøver da akkorder også blir komponert inn i slike passasjer. Men med en slik komponent, så viser det også til en harmonisk rytme. (Gehring, 1969)

### 2.2.3: Fiolin-stil:

Fiolin stilen er ofte representert med en ledsager i besetningen, som et orkester. Man finner stilen ofte besettes med 1) bruke akkordformasjoner, 2) melodiske linjer, 3) repeterende toner, 4) store løp, 5) bruk av staccato og marcato og 6) strukturell og tekst egenskaper i en konsert form.

Selv om Bach hadde transkribert stykker ment for strykebesetninger har gitt Bach et innblikk i hvordan disse stykkene er konstruert. Slik som L'estro Armonico op. 3 no. 8. De kjennetegnene og andre trekk han merket seg i denne sammenheng trenger ikke nødvendigvis å være noe som er anvendt i Bachs egne komposisjoner, men at det er fortsatt tatt i betraktning i sine gjengivelser i transkripsjonene. Strengeinstrumenter utøvde en større innflytelse på Bach i konsert stil. Karakteristikkene som følger med som en del av konsert stilen har homofoniske passasjer, et motiv som blir punktert av akkorder og utviklet passasjer med en tynn tekstur. Dette ble som oftest utøvde uten pedaler for å samsvare til solo instrumentene som ble spesifisert i konsert formen. Disse karakteristikkene blir ikke nødvendigvis ikke sett på som elementer som kan ha en stor affekt på det rytmiske, men samtidig så kan det ha en innvirkning over lengre tid blant annet det melodiske og artikulasjon. Dessuten, så er disse konsert elementene en del av fiolin-stilen. (Gehring, 1969)

### 2.2.4: Dans:

En annen stil som var populær blant folket på 1700- og 1800-tallet var dans. Blant dans dukker det opp mange forskjellige typer og former av musikk som samlet ulike ensembler og instrumenter sammen. Dette gjelder da blant annet formene sarabande, pavane og gigue. Disse dansene hadde sine karakteristiske trekk som var en del av utviklingen til komponisters forhold til rytme, de var med på å skape komponistenes rytmiske vokabular. Slike danse rytmer kan man finne igjen i orgel musikk som i preluder, sonater og koral verk. Disse rytmene kan man kjenne igjen ved at de iverksettes i et par takter der de sterke og svake slagene i en takt responderer på en måte som samsvarer karakteristikken til den brukte rytme. Musikalsk sett så er disse dansene korte og punktlike, men tross til dette så har det klart blende sammen i Bachs suiter. Man finner ikke så mye av dans-rytmer i Bachs orgel komposisjoner, men man kan finne det i noen stykker som «Fuge i A-dur» som sitter på sarabande karakteristikk og «Fugue a la gigue» som er en gigue. (Gehring, 1969)

## 2.3 Vivaldi: Stil

Antonio Vivaldi hadde et spesielt musikalsk språk. For å nevne noen punkter, så viser han til kjennskap til lombardiske rytmer og synkopering i sine melodier. En annen ting som er en del av Vivaldis karakteristikker er at komponisten behandlet mollskalaen i den forstand som en stigende linje. Vivaldi kunne transportere ideer innad dur og moll modusen. Han er kjent for å skape brå modulasjoner, og harmonikken består av utvidete akkorder. Harmoniske rytmer kunne bli kombinert med raske og langsomme skift, som var et av de musikalske trekkene til Vivaldi. Fraseringer kunne ofte ende opp i grupper som var uregelmessige. I den forstand der motiv og andre musikalske arbeid ikke går matematisk opp, da de musikalske grupperingene ender opp å være i for eksempel i en og en halv takt. En annen kjennetegn som Vivaldi kunne legge til i stykkene sine, var kontrasterende kontrapunkter mellom to fioliner, som kunne enten være på en tonehøyde eller på forskjellige i et sekvensielt mønster. I tekstur og orkestrering sammenheng brukte han ressurser som skiftede kombinasjoner for å understreke seksjoner og kontrastert som i senere tid ble brukt i symfonier. En annen ting som kjennetegner musikken, er blant annet de fugale strukturene soloinstrumentene hadde i episoder. Slik type komponering, er mindre vanlig i Vivaldi sin musikk og mer gjenkjennbart i verkene til Bach og Handel. Vivaldi hadde en innflytelse på andre komponister som fikk de til å endre komposisjons stilene sine midt i karrierene deres. Dette gjelder blant annet Dall'Abaco og Albinoni. Det at noen endret sin stil, viser til hvor sterk innflytelse Vivaldi hadde på andre mennesker. En slik innflytelse hadde ikke bare en virkning rundt Venezia, men mesteparten av Italia og Frankrike. Andre steder som Roma og England, så lyktes ikke innflytelsen grunnet at stedene hadde en sterk tilknytning til den corellianske stilen. Som gjorde det vanskelig for den venetianske stilen til å slå rot. (Talbot, 2001)

## Kapittel 3: Analyse

Denne delen av oppgaven skal inngå i analyse, der jeg skal analysere to stykker. «L'estro Armonico op.3 no. 8» av Antonio Vivaldi, og «Organ Concerto II. A-moll» av Johann Sebastian Bach.

Stykket av Bach er en transkripsjon av Vivaldi sitt stykke. Som en del av oppgaven så skal jeg analysere begge stykkene og finne ut om de har ulikheter imellom stykkene. Oppgaven gjennomføres ved at det først blir «L'estro Armonico op.3 no. 8» analysert, og deretter transkripsjonen «Organ Concerto II. A-moll» av Bach. Etter disse to skal jeg vise til funnene som har blitt oppdaget.

Alle notene er hentet fra IMSLP, og kommer til å være vedlagt som et dokument.

### 3.1 Vivaldi: L'estro Armonico Concerto VIII, 1. Sats

«L'estro Armonico» er et verk på 12 konserter og er Vivaldi sin første og den mest feiret konsert utgivelsen som en del av den barokke fiolin konsertene. (Talbot, 1973, s.805) Besetningen inneholder 4 fioliner med obligat stemmer. I partituret blir de notert ned som 'Violino Primo', 'Violino Secondo', 'Violino Terzo' og 'Violino Quarto'. I tillegg til dette så er det med to bratsj, som også blir notert ned som 'Alto Primo' og 'Alto Secondo'. De resterende instrumentene er cello og en dobbel bass med cembalo. Dobbeltbass med cembalo er notert ned med generalbass. I det følgende snakker jeg om det veldig kjente konsert nr. VIII, i a-moll; første sats (Allegro).

### 3.1.2 L'estro Armonico, VIII, 1. sats, Allegro: Satsens formprinsipp:

Stykkets formoppsett er en veksling mellom ulike deler mot en gjentakende del (A), nemlig ritornellet. (Se vedlegg 1 for en mer detaljert oversikt over formprinsippet)

Takt:	1-16	16-22	23-25	25-36	37-45	46-51	52-54	55-62	62-93
Deler:	A1 (ritornell)	B	A2	C	A3	D	A4	E	A'
Motiv:	A, B, C, D, E,	F-G- H	E-F	F-HI	J-C-K- L	M-N	A	B''- D	D-F-A-B-C-E- B''-E
Tonalitet:	a-a	Hfm - a	Neap fm. - a	Hfm - G	C-H	H-d	d-d6	A6- A	A-a
Instrumentering	Tutti	Solo	Tutti	Tutti- Solo	Tutti	Tutti- Solo	Tutti	Solo	Solo – Tutti

Slik som det er observert i tabellen ovenfor, så er det en prosess der vekslingene av A-deler og de andre forsetter, det blir ikke sett 100% tilbake på de tidligere ritorneller. Den første A-delen er den lengste av dem alle som har en varighet på 16 takter. Disse taktene kan deles inn i 5 grupperinger som reflekterer på 5 forskjellige motiver.

#### Del A (1 – 16)

##### Motiv 'A':

Hele stykket åpner opp med en 1-5-1 funksjon, T-D-T, før alle stemmene går trinnvis ned unisont.



Figur 1: Takt 1 - 3

Dette motivet er gjeldende for de fire obligat stemmene. Videre fortsetter den med en åttendel + sekstendel + sekstendel figur, som opptil flere ganger er gjentatt. Obligat stemmene spiller dette motivet unisont. Akkompagnementet utvider harmonikken ved å spille akkordens ters og kvint. Dette kan tolkes ved at stemmene blir jevnt fordelt utover instrumentenes funksjon og deres påvirkning på musikken. Tonaliteten går fra a til E, som gjelder fra takt 1 til starten av takt 4.



### Motiv 'B':



Figur 2: Takt 4 - 5

Dette motivet veksler på å spille på betonte og ikke betonte slag, Men det gir en overlappende følelse av motivene siden at de blir sluppet inn på forskjellige tidspunkt i takten. Obligat stemmene blir delt opp i grupper. Der to og to spiller samtidig. Dette kan sees i figur 2. Akkompagnementet i dette motivet er likt det forrige med unntak av små endringer, som er å kutte ut punkteringen fra det første motivet og sette inn noteverdier som er like lang som punkteringen. Dette kan bli sett på en type imitasjon av andre del av motiv 'a' for obligat stemmene, da disse to komponentene er like i stil. Tonaliteten for motiv 'B' går fra E til a.

### Motiv 'C':



Figur 3: Takt 6 - 7

Motiv 'C' har en bevegelse som kan minnes på en form av en trill. Det er ikke skrevet direkte i partituret at dette er en trille. Men den kan tolkes som en utvidet ornamentering som har blitt utvidet for å tilpasse stykket og dets utforming. Stemmene «Primo» og «Terzo» spiller sammen med «Secondo» og «Quatro». Akkompagnementet er todelt med små forandringer imellom seg. Bratsj spiller på de betonte slagene, mens cello og generalbass spiller på hvert slag i en oktav – kvart bevegelse. Instrumentene spiller først i d og ender i a.

### Motiv 'D':



Figur 4: Takt 9 - 12

Dette motivet bringer fram det dominante i stykket, da denne bevegelsen spiller rundt akkorden E7. Obligat stemmene, primo og terzo spiller motivet, mens de resterende holder lange toner ut motivet som tilsvarende akkorden E7, dominantakkord. Motivet går fra E7 og ender opp i a.

### Motiv: 'E':



Figur 5: Takt 14 - 16

Stemmene 'primo' og 'terzo' spiller en utvikling av motiv 'c', mens de andre instrumentene tar opp det forrige overgangs materiale og fortsetter til 'motiv e'. Dette motivet kan tolkes som en variant av det forrige motiv hos stemmene 'primo' og 'terzo'. Obligat stemmene spiller en forminskert kvint bevegelse, men skifter halvveis inn i motivet til et nytt oppsett med nye intervaller, men den holder fortsatt den forrige pulsen. Dette kan også sees på som en pendel bevegelse på partituret. Obligat stemmene spiller unisont. Harmonikken starter med en neapolitansk sekstakkord, B6 som føres kromatisk videre, den blir senere løst opp på a-moll ved takt 15.

### Del B (16-22):

Denne delen blir spilt i en solist gruppe, som betyr da at alle instrumentene unntatt de som akkompagnerer, cello og cembalo, spiller. Delen starter opp med et overgangs motiv og introduserer til et senere tema som kommer senere i delen.

#### Motiv 'F'



Figur 6 Takt 16



Figur 7 Takt 17 - 1. Slag t.19

Motiv F starter med en punkterende oppgående figur i ters paralleller. Den inkluderer primo og secondo. Når dette motivet blir spilt er det ingen andre som spiller i besetningen. Deretter åpnes motivet mer, på den måten at de andre stemmene har en akkompagnerings flate, mens primo og secondo for en solist rolle. Solistene kommer i forgrunn i ters paralleller, mens de andre instrumentene ligger i bakgrunnen. Motiv 'f' varer fremt til første slag i takt 19, der avsluttes og et nytt motiv 'g' spilles. Motiv 'f' går fra E og ender opp i a ved motiv slutt.

#### Motiv 'G'



Figur 8: Takt 19-20

Motivet er en sekvens episode. Den starter to stemt i et slag, før den så sirkulerer bare rundt primo, og secondo blir så flyttet til å akkompagnere. Den har en mer brutt bevegelse med sekstendels pauser, som varer fremt til takt 20 før motiv 'H' dukker opp. Motivet starter i d og ender opp i G6 ved takt 20.

### Motiv 'H':



Figur 9: Takt 21 - 22

Motiv 'H' starter på 4. slag i takt 20, og fortsetter uten stopp frem til takt 22. Den kommer i forgrunnen som en solist, mens de resterende instrumentene spiller en akkompagnerings overflate. Harmonikken sirkulerer imellom a-moll og E-dur6 igjennom hele motivet. Motivets starter med a-moll og slutter i a-moll.

### Del A2 23-25:

Tonaliteten er forbeholdt fra forrige del, men instrumenteringen går fra soli til tutti. For denne delen, så spilles motiv 'e' fra A1 på samme måte som tidligere. Harmonikken inngår en neapolitansk forminsket B6, dette vil si tonene ciss-e-g. Denne blir så senere oppløst med a-moll. Takt 24 har en veksling imellom a-E-a. Takt 25 starter med en forminsket H, deretter går den til E og ender på a.

### Del C 25-36:

Del C starter opp med motiv 'f', som veksler imellom a-moll og d-moll. Deretter går den over til motiv 'h'. Delen tar for seg mindre besetning som en solo gruppe. Som en kontrast fra forrige del (Del B) så får andre fiolin, secondo, en mer fremtredende rolle, mens første fiolin får en rolle for bakgrunnen. Så kort sagt så har de to instrumentene byttet rolle. Tonaliteten starter i a-moll, men er også innom C, G67 og ender opp i E6.



Figur 10: Takt 30 - 31



Figur 11: Takt 32 - 34



Figur 12: Takt 35 - 36

I takt 30 overtar primo solist stemmen, og secondo slutter å spille. Det er bare generalbass og cembalo som spiller. Det nye motivet blir kalt for 'I', og varer frem til takt 36. Denne delen inngår en virtuos frasering i form an en sekvens. Harmonikken starter i a-moll og ender i G. Motivet runder av med at alle instrumentene kommer inn, noe som skiller denne delen seg ut med andre deler.

### Del A3: 37- 45

Del A3 åpnes opp med en akkordbrytning for tutti, som blir motiv j.

Motiv 'J':



Figur 13: Takt 37



Figur 14: Takt 38 - 39

Motiv J blir presentert i tutti og er en form av akkordbrytning. Den veksler å spille fra C og F. Den varer fra takt 37 frem til første slag i takt 39. Deretter så spilles motiv 'c', men med dynamiske forskjeller ved at det byttes på å gå fra soli til tutti, dette kan tolkes som et forsøk på terrasse-dynamikk. Harmonikken starter med F og ender opp i d-moll ved takt 41.





### Del E 55-62:

Delen spilles uten overgangs-motiv, men går rett på del-motivet. Besetningen går over til solo gruppe, der secondo står for ornamenteringen, primo får en pendel bevegelse, mens de resterende instrumentene holder en akkompagnerings flate. Ved dette så skapes det en konstant flyt, altså en motor, mens primo og secondo blir sett på som komponenter som limer motivet sammen. Dette motivet blir kalt for 'B'' grunnet at dette er en variant av motiv b. Motiv et varer fra takt 55 og frem til 1. slag i takt 62. Tonaliteten går fra A6 til A.

### Del A' 62-93:

Delen åpner med motiv d, som hovedsakelig blir spilt i tutti. Denne delen går fra A til a. Deretter fortsetter det med motiv f, som går fra a til d, harmonisk. Ved takt 68 spilles motiv 'A', som harmonisk går fra a – a, men som også har med andre innflytelser som E og E6. Videre så spilles motivene 'b', 'c', 'e', 'b»' og 'e'' mot slutt av stykket. Motiv 'B' sirkulerer harmonisk fra E6 til a. Motiv 'C' går fra d til a. Motiv E har med en neapolitansk forminsket sekstakkord, som blir senere oppløst i a som er også hva motivet slutter i. Motiv et inkluderer også en forminsket 'h' før motivet endres. Motiv B'' går fra E til a. Hele B'' partiet går i solo. Hele stykket rundes av i tutti der harmonikken går fra B til a. Ved takt 91 så spilles det også en forminsket akkord, B6, før den så blir oppløst i a.



### 3.2 «Organ concerto in A minor»

Denne transkripsjonen er skrevet for orgel og har tre stemmer. «Manual» med g-nøkkel og f-nøkkel. Denne oppsetningen er tentativ da den endres i løpet av stykket ut ifra hva det er behov for. I tillegg til dette så har man også pedalen.

Rückpositiv og oberwerk er ekvivalenten til solo/soli og tutti som blir spilt i Vivaldis fiolin konsert. Rückpositiv er et lite orgel som sitter i organistens rygg, fremst i galleriet. Dette er et kontrasterende virkemiddel i forhold til Oberwerk. Rückpositiv er ment for å fremme solo deler, elementer fra akkompagneringen og fargelegging av stykket. Oberwerk på den andre siden er en del av den øvre delen av orgelet. Grunnet hvor den er plassert så har den mulighet til å strekke seg til å nå større rør. «Peter Williams, Grove Music Online, 2006)

Man kan konkludere at Rückpositiv og Oberwerk er ekvivalenten til Vivaldis komposisjon ved å se hvordan disse begrepene utspiller seg i stykket. I de delene det er oppført i hovedverket «L'estro Armonico op. 3 no. 8 Allegro» så merkes det med tutti og soli/solo hvor det skildres forskjeller i besetningen som har en virking på musikkbildet. Dette kan tolkes som en måte å utføre terrassedynamikk. Mens i transkripsjonen «Organ Concerto in A minor» så blir disse delene beskrevet som «Rückpositiv» og «Oberwerk». Og dermed kan man dra en linje mellom disse to og vise til at de er hverandres ekvivalent. Dette er Bach sin måte å skildre på forandringen som blir gjort i original stykket.

Transkripsjonen til Bach har like mange takter som originalen, og ender i tonika. I originalen er det presentert 8 stemmer, dette blir ikke opprettholdt i transkripsjonen. Dette er grunnet fordi en organist bare har to hender og to føtter. Hendene til de øvre systemene, og et system til føttene. Sammen kan de spille opptil tre til fire polyfone linjer, selv om dette er mulig, så ser man ofte at Bach går tilbake til to stemmer

### 3.2.1: Formoppsett:

Denne delen kommer til å referere til «L'estro Armonico Op. 3 No. 8 Allegro» sine motiver da «Organ Concerto in A minor» er først og fremst en transkribering og ikke en tilnærming med egne estetiske friheter. Men man kan oppleve at Bach har tatt noen kunstneriske friheter, men ikke i den grad der komposisjonen ikke kan bli kalt en transkribering.

Vedlegg 1 viser til Bach sin bearbeidelse over vekslingene mellom rückpositiv og oberwerk. Den er holder seg til endringene som man ser i original satsen, men samtidig så er det noen endringer, for eksempel i del A3, der ikke blir vekslet, men bare spilt oberwerk i hele delen, samtidig som starten av del D.

For å oppsummere vekslingene, så er deler som starten og deler av slutten lik til originalverket, og blir sett på mer konservativ enn de andre delene som har endringer.

#### Del A (1 – 16)

##### Motiv A:

Åpningen starter i Oberwerk og spiller 'motiv a'. Oppsettet i notebildet er fordelt på tre stemmer. To manuelle stemmer og en pedal stemme. Pedal-stemmen tar for seg generalbass stemmen fra original verket, mens de to andre instrumentene tar for seg de resterende stemmene fra originalverket.

##### Motiv B:

Ved takt 4 dukker motiv b opp. I transkripsjonen er stemmene som spiller samtidig mer gruppert sammen, noe som gjør det lettere å se det harmoniske bildet uten å gå mer detaljert i musikkbildet. Bach har en åttendels bevegelse i som f-nøkkel, også kjent som 'pedal', der den har en repeterende musikk mønster.



### Motiv C:

Etter motiv b blir motiv c presentert, den varer fra takt 6 til 9. Denne har også en mer samlet gruppering av stemmer. I motiv c så bearbeider Bach materialet på en annen måte. Etter å ha gått igjennom dette motivet tidligere i kapittelet. Så vet man at den har to komponenter. Det første som er et trill-lignende bearbeidelse som går over to slag, mens den andre har en fallende ters bevegelse. Men i transkripsjonen så bytter stemmene på arbeidet med komponentene. Slik at manual i g-nøkkel spiller den ene komponenten i motiv c, mens manual i f-nøkkel spiller den andre komponenten. I og med at begge komponentene så lar dette seg gjøres, når begge to har spilt ferdig, så bytter de på komponentene og spiller på nytt. Motivet blir da teknisk sett spilt 6 ganger, men det holder seg fortsatt over 3 takter.

### Motiv D:

Etter motiv c kommer det en liten introduksjon til motiv d, samtidig som at motiv d kommer etterpå. Denne introduksjonen har en pedal-stemme som er en ters bevegelse mellom A-C i f-nøkkel. Dette skjer i starten av takt 9. Denne er veldig lik pedal stemmen fra motiv b. De varer i et punktert slag før den så går i en forlenget sekvens med tonen E, sammen med de andre stemmene. Når dette motivet er ferdig, så spilles 'pedal' stemmen igjen med samme bevegelse, men denne gangen så spiller den trinnvis opp fra A til C, med en ters hopp ned til A på slutten.

### Motiv E:

Motiv e går over omtrentlig i tre takter. Den starter fra slutten av takt 13 og varer frem til starten av takt 16. Dette motivet har en lett bearbeidelse og ingen endringer som vises i forhold til original verket. Etter at motivet blir spilt, så går motivet til overgangen for en ny episode.

### Del B (16-22):

Episoden starter opp med motivet 'F'. Der stemmene går over til Rückpositiv. I notebildet så betyr dette at alle manualer stemmer spiller, men ikke pedal.



Motivet er samlet sammen, og ikke fordelt på begge notelinjene selv om begge to går som g-nøkkel (dette er vist på bildet ovenfor). Takt 19 spiller motiv G frem til takt 20. Denne gjentas også ved slutten av episoden en oktav lengre ned, i pedal stemmen. Etter dette så blir motiv H spilt før 'Del A' kommer tilbake.

### Del A2 23-25:

Note bildet går over til en ritornell del ved takt 23. Da er orgelet i Oberwerk og spiller motiv 'e'. Ritornell motivet ender i en akkord i 1. omvendning av 'Am'.

### Del C 25-39:

Delen starter med motiv f, og det spilles i sekst avstand. Dette varer i to takter, før det så går over til motiv H i takt 28. Ved tatt 30 blir det motiv skifte, og motivet går til I. I takt 37 endres motivet til J, før det så går tilbake til C for del 'A'.

### Del A3: 39- 45

Delen åpner opp med motiv 'c'. Deretter spilles motivene K og L. Motivene blir spilt i oberwerk. Harmonikken følger det samme oppsettet som i L'estro Armonico Op. 3 No. 8. Ved tredje slag i takt 44 så endres note materialet til en nedgang som forholder seg på ters opp og en sekst ned. Dette mønsteret forsetter frem til takt 46 når den blir avbrutt av en oppheving av tonearten som skjer med et introduserende motiv.

### Del D 46-51:

Ved skifte av Del D, spilles motiv M. Motivet spilles i oberwerk og er en løsrivelse samtidig som en introduksjon til en ny toneart. Den har også en trinnvis nedgang i 1. slag i takt 47. Noe som er fremmed for original verket. Delen fortsetter med en variasjon av motiv B i takt 48 og takt 49. Delen rundes av med motiv N. Dette varer frem til takt 51 når episoden blir brutt med 'Organo Pleno' Som betyr fullt orgel med andre ord, hele orgelet. (Peters, 'Organo Pleno', 2001) Dette er fremmed for stykket da det ikke blir gjort tidligere i transkripsjonen.

### Del A4 52-54:

Ritornellen starter på takt 52 med åpnings motivet, motiv A i organo pleno. Fortsettelsen blir spilt en oktav lengre ned en tidligere. Denne delen er en kort del, og går over til Del E.

### Del E: 55 – 62:

Delen starter med motiv B''. Dette varer fra takt 55 til 61. et hele blir spilt i oberwerk. Harmonikken starter med A6, og ender i g. Men imellom dette så er den igjennom d – B – C7 – F – g. Som tyder på at den har et harmonisk løp pågående.

### Del A' 62-93:

Delen starter i organo pleno og spiller motiv D. Videre så endres det til rückpositiv, som er da motivet går fra f til a. Når motivet lander på a, så går dynamikken til oberwerk. Dette gjør den for hele motivet. Men når motivet endres til neste motiv, b. Så går den tilbake til rückpositiv. Det veksles imellom oberwerk og rückpositiv for hvert motiv helt til stykkets slutt. Motivene som gjenstår, er C – E – B'' og E.

## 3.3 Identifisering av endringer innad L'estro Armonico Op. 3 no. 8 og Organ Concerto in A-minor:

### Instrumentering:

Vedlegg 1 viser til instrumenteringa av «L'estro Armonico op 3 no. 8». og «Organ Concerto in A minor» Med utgangspunkt i original versjonen av satsen, er transkripsjonen litt meir fri. Frem til del A3, så er instrumenteringen forholdsvis lik mellom versjonene. Men fra og med A3 så endres transkripsjonen til at det blir spilt oberwerk i hele delen. I Vivaldi sin versjon så veksles det imellom tutti og solo deler. I etterfølgende del, takt 48-51 endres det imellom tutti og solo, mens transkripsjonen spilles det rückpositiv frem til takt 52, da den endres til organum pleno. Original versjonen derimot veksler imellom solo og tutti. I del «E» så veksles det imellom tutti og solo i original satsen, mens transkripsjonen gjennomgår en veksling imellom rückpositiv, oberwerk og ender med organum pleno. Del A' gjennomgår ikke mange vekslinger i transkripsjonen, men det kan tolkes som forenklinger imellom oberwerk, rückpositiv, og tutti, solo og soli.

## Endringer gjort I «Organ Concerto in A minor»:

Denne delen av oppgaven går ut på å sammenligne «Organ concerto in A minor» og «L'estro Armonico Op. 3 No. 8», og se etter hvilke endringer som er gjort i transkripsjonen.

### Funn 1:

Endringer som man må bemerke seg er først og fremst forenklingene som Bach har skrevet inn i transkripsjonen. Dette skjer fra takt 4 frem til takt 6.



Figur 22 Takt 4-6 "Organ concerto in A minor" – pedal



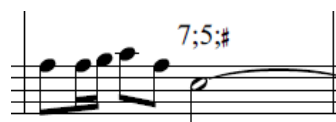
Figur 23 "L'estro Armonico Op. 3 No.8 – Generalbass

Ved å studere disse to bildene så er det betydelig at Bach har forenklet pedal stemmen. Den er en egen figur som har gjentakende elementer i de to første taktene. Takt 3 er lik Vivaldi sin sats, men den henger fortsatt i forenklingen ved første slag når transkripsjonen har et prim intervall, mens original satsen har en oktav intervall.

### Funn 2:



Figur 24 Takt 9 "Organ Concerto in A minor"



Figur 25 Takt 9 "L'estro Armonico Op3. No.

Ved å sammenligne disse to figurene, ser man at Bach har kuttet ut følgetonene opp til C, og gir den heller en ters bevegelse før den så går opp en kvint. Mens Vivaldi sin versjon går ned en kvart. Begge figurene starter og slutter på samme tone, men utførelsen er litt forskjellig fra hverandre.

### Funn 3:



Figur 27 Takt 22 "Organ Concerto in A minor"



Figur 26 Takt 22 "L'estro Armonico Op3. No.8"

Først og fremst så kan man bemerke seg at figur 14 har gått ned en oktav i forhold til figur 13. En annen ting er at, i motsetning til eksempel 2, så har denne forenklingen med følgetonene opp til 'c' i figur 14. Start og slutt er også lik i dette eksempelet.

En fellesnevner mellom de gitte eksemplene ovenfor, er at det skjer i pedal stemmen i «Organ Concerto in A minor». I tillegg til dette så er det bare spilt med ingen verdi raskere en åttendeler. Dette kan gi en pekepinn på at sekstendel-figurer kan være vrient å spille på pedal.

### Funn 4:



Figur 29 Takt 2 "Organ Concerto in A minor"



Figur 28: Takt 2 "L'estro Armonico Op3. No.8"

Det første eksempelet er av Bach sin transkripsjon, og det andre eksemplaret er fra Vivaldis' verk. Stemmen er tatt fra en bratsj, mens Bach sin stemme er tatt fra F-nøkkel, som blir venstre hånd på partituret. Ved å sammenligne disse to taktene så ser man at i Vivaldis eksemplar så stopper den opp ved tredje slag, og holder seg på tonen E. Mens i transkripsjonen så fortsetter stemmen i en likedan bevegelse som g-nøkkel stemmen har i stykket. Dette utspiller seg da som en melodisk to-stemt stemme.



### Funn 5:



Figur 30 Takt 7-8 "Organ Concerto in A minor"

I takt 7 og 8, har Bach forenklet pedal stemmen, i stedet for å gå oktav-kvart-oktav bevegelse, slik det blir gjort i Vivaldi, så har Bach endret det til en prim-kvart-oktav-bevegelse. Dette kan blir gjort med hensikt med forenkling.

### Funn 6:



Figur 31 Takt 17 "Organ Concerto in A minor"



Figur 32: Takt 17 "L'estro Armonico Op3. No.8"

En annen ting som kan trekkes frem er motiv f ved takt

17. Transkripsjonen har utelatt trillen som blir brukt i original verket. Det er heller ingen tegn på forsøk på en utførelse av en trille som er tilpasset for orgel.

### Funn 7:



Figur 34 Takt 19 "Organ Concerto in A minor"

Ved takt 19 er det gjort endringer i akkompagnementet i transkripsjonen. I stedet for å beholde akkompagnementet på samme tone i forskjellige

register, så har Bach satt en trinn bevegelse, og følge toner som fører det musikalske i rett retning, slik at den ender på den samme tonen som originalen.



Figur 33 Takt 19 "L'estro Armonico Op3. No.8"

### Funn 8:



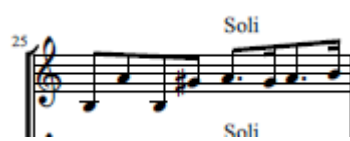
Figur 35 Takt 20 "Organ Concerto in A minor"

Videre til takt 20, så brytes akkompagnement flaten fra det originale, men en rytmebevegelse som gjenkjennes som den andre figuren i motiv A. Denne bevegelsen er da spilt speilvendt i forhold til hvordan den blir første gang motiv A blir presentert (takt 2).

### Funn 9:



Figur 36 Takt 25 "Organ Concerto in A minor"



Figur 37 Takt 25 "L'estro Armonico Op.3. No.8"

Ved takt 25, så ender tredje slag på en fullstendig akkord, i stedet for å start på motiv. Noe som er forskjellig i fra Vivaldis versjon, der motivene går uavkortet etter hverandre.

### Funn 10:

Motivet ved takt 30 har et ulikt akkompagnements underlag i forhold til original verket. I Vivaldis versjon så består akkompagnementet av en lett bevegelse som i hovedsakelig består av oktav hopp. Men i transkripsjonen så har akkompagnement-rollen en mer detaljert oppgave. Fra takt 30 frem til takt 32, så spilles det partier med sekstidels bevegelser. Men fra takt 32 av så spilles et kontinuerlig sekstendels passasjer sammen med motivet. Dette varer frem til første slag i takt 34, der akkompagnementet går over til hvordan det originalt ble komponert i L'estro Armonico.

### Funn 11:

Ved takt 39 veksles det imellom tutti og soli i Vivaldis versjon. Mens i transkripsjonen så spilles alt i oberwerk.

### Funn 12:

Takt 44 har en endret struktur i «Organ Concerto in A minor». Akkompagnerings overflate endres ikke ved motiv skifte, og de resterende stemmene har en sekstendels sirkulær bevegelse ved slag 2. I L'estro Armonico, fortsetter nedgangen etter 1. slag på 2. slag og spiller neste motiv rett etter ved 3. slag.



Figur 38 Takt 44 "Organ Concerto in A minor"

### Funn 13:

I transkripsjonen er det lagt til små passasjer imellom motiv delene ved takt 46 og 47. Disse er trinnvise passasjer. I original verket er det skrevet inn pauser og firedels noter.



Figur 39 Ved takt 46 - 47 "Organ Concerto in A minor"

### Funn 14:

Ved takt 52 i «Organ Concerto in A minor», er motiv A organisert en oktav lavere enn i originalen.

### Funn 15:

Fra takt 71 frem til takt 78 er det en liten forskjell på partiturene. I «L'estro Armonico» spilles dette partiet med motiv og et med motiv som minnes om motiv f i bakgrunnen. I transkripsjonen så blir partiet spilt på samme måte, men med motiv f varianten speilvendt.

### Funn 16:



Figur 41: Takt 83 "Organ Concerto in A minor"



Figur 40: Takt 83 "L'estro Armonico Op. 3 No. 1"

Dette funnet, er likt som “Funn 2”. Bach har i transkripsjonen gjort endringer som er å kutte ut følgetonene. I dette partiet så har Bach flyttet på tonene i form av oktaver, slik at det ikke direkte blir speilvendt.

## Kapittel 4 . Konklusjon:

Antonio Vivaldi og Johann Sebastian Bach var komponister fra barokken som hadde sin hver vei å gå for å bli de kjente komponistene som de endte opp med å bli. Begge komponistene hadde blitt opplært om musikk fra barndommen av, men etter det har de to forskjellige liv. Bach hadde en situasjon som krevde av han å være på å flytte fot, men til tross for dette så fikk han tilbake goder som å utvide hans musikk forståelse allerede i ung alder av. Han har en utbredt stil forståelse som kan bli anvendt i fire forskjellige stiler; vokal, toccata, fiolin og dans. En måte Bach tilegnet seg kunnskap for å utvikle sitt eget musikk språk, var igjennom transkribering.

Vivaldi fra Venezia fikk fremtiden endret da han tok veien som førte han bort fra presteskapet og til musikken. Å få jobb hos Venezias ettertrakte konservatorium, ga Vivaldi en fordel der han kunne utvikle seg som instrument lærer, men også som komponist når han skrev verk og stykker for sine studenter. Vivaldis stil er nøye og detaljerte skildringer over funn som er blitt gjort i musikken hans. Men Vivaldi har også egenskapen til å inspirere andre til og blir påvirket av hans musikk. Nok til å få Johann Sebastian Bach til å transkribere stykker blant annet som *L'estro Armonico Op. 3 No. 8*.

Funnene som ble gjort I kapittel 3 viser til først og fremst at et er mange funn. Noen av de er forenklinger som er litt gjort for å tilpasse en fiolin konsert til en orgel konsert, men Bach har også lagt inn noen estetiske friheter, som skiller det fra original verket, slik som funn 12 og 13. De andre endringene som er gjort er enten gjort for å tilpasse orgelet, eller så har Bach brakt inn andre elementer fra stykket for å skape variasjon.

Problem stillingen er som følger:

«Hvilke forskjeller er gjort imellom «*L'estro Armonico Op. 3 No. 8*» og «*Organ Concerto in A minor*»?»

Følgende så kan man utbrodere at store deler av forskjellene består av forenklinger som er gjort for å tilpasse transkripsjonen til et orgel. Men samtidig så har Bach også latt inn noen kunstneriske friheter falle på plass, som ved funn 12 og funn 13. Dette blir sett på som

kunstneriske friheter da passasjene kan ikke identifiseres med andre impulser som er brukt i original verket.

## Bibliografi:

Buelow, George. 1994. "Music and Society in the Late Baroque Era", i: The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740s, redigert av Buelow, (Prentice Hall, 1994), 1-38

GEHRING, PHILIP. "RHYTHMIC CHARACTER IN BACH'S ORGAN MUSIC." American Music Teacher 19, no. 1 (1969): 33–52. <http://www.jstor.org/stable/43537422>.

H.C, Robbins Landon. Norwich, Landon Julius 1991. "Five Centuries of Music in Venice" (Thames and Hudson, 1991)

IMSLP, Accessed 2022; April 5<sup>th</sup> "Organ Concerto in A minor"  
[https://imslp.org/wiki/Organ\\_Concerto\\_in\\_A\\_minor,\\_BWV\\_593\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Organ_Concerto_in_A_minor,_BWV_593_(Bach,_Johann_Sebastian))

IMSLP, Accessed 2022; April 5<sup>th</sup> "L'estro Armonico Op. 3"  
[https://imslp.org/wiki/L%27estro\\_armonico,\\_Op.3\\_\(Vivaldi,\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/L%27estro_armonico,_Op.3_(Vivaldi,_Antonio))

Palisca, Claude V. "Baroque." Grove Music Online. 2001; Accessed 3 May. 2022.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002097>.

Pogue, Samuel F., and Rudolf A. Rasch. "Roger, Estienne." Grove Music Online. 2001; Accessed 20 May. 2022.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023665>.

Rademacher, Johannes. 1996. Musikk. Oslo: J.W Cappelens Forlag a.s (s.43)

Talbot, Michael. The Musical Times 114, no. 1566 (1973): 805–805.  
<https://doi.org/10.2307/957592>.

Talbot, Michael, and Nicholas Lockey. "Vivaldi, Antonio." Grove Music Online. 2001; Accessed 19 May. 2022.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040120>.

WILLIAMS, PETER. "Bach and the Organ." The Musical Times 155, no. 1926 (2014): 81–94. <http://www.jstor.org/stable/24615706>.

Williams, Peter, and David Ledbetter. "Continuo." Grove Music Online. 2001; Accessed 2 May. 2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006353>.

Williams, Peter. "Oberwerk." Grove Music Online. 17 Aug. 2006; Accessed 19 Apr. 2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020214>.

Williams, Peter. "Organo pleno." Grove Music Online. 2001; Accessed 21 Apr. 2022. Written 2001.

Wolff, Christoph. 1988 "NUOVI STUDI VIVALDIANI", I. Vivaldi's compositional Art and the process of "musical thinking", FUNDAZIONE GIORGIO CINI ISTITUTO ITALIANO, side 2-5

Wolff, Christoph, and Walter Emery. "Bach, Johann Sebastian." Grove Music Online. 2001; Accessed 28 May. 2022.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195>.

## Vedlegg:

Vedlegg 1: Tabell for formoppsett til : L'estro Armonico Op. 3 no. 8, 1. sats:

Takt	1 – 16				
Deler	A1				
Takt for motiv	1-3	4 – 5	6 – 8	9 – 13	14 – 16
Motiv	a	a-b	c	c-d	e
Tonalitet	a-a6	E-a	d – E7	a-a	neap. Fm - a
Instrumentering Vivaldi	Tutti				
Bach: rp, OW, OP	OW				

Takt	16 -22		23 – 25	25 – 36	
Deler	B		A2	C	
Takt for motiv	16 – 18	19 – 22	23 – 25	25 – 29	29 – 36
Motiv	e-f	f-g-h	e-f	e-f-h	h-i
Tonalitet	h fm. - d	a-a	Neap. Fm - a	Hfm -E6	C - G
Instrumentering Vivaldi	Tutti-Soli	Solo	Tutti	Tutti-Soli	Soli-Solo
Bach: rp, OW, OP	OW-RP	RP	OW	OW-RP	RP-OW

Takt	37 - 45				46 - 51	
Deler	A3				D	
Takt for motiv	37 - 38	39 - 41	42 - 43	44 - 45	46 - 47	48 - 51
Motiv	j	j-c	c-k	k-l	L-m	b'-n
Tonalitet	C-F	C-d	G7-C	a-H	H-A	d-d
Instrumentering	Tutti	Tutti-Solo	Tutti-Solo	Tutti	Tutti	Tutti-Solo
Bach: rp, OW, OP	OW				OW	RP



Takt	52 -54		55 - 62
Deler	A4		E
Takt for motiv	52	53 - 54	55 - 62
Motiv	a		b"-D
Tonalitet	d-d	A6-d6	A6-g
Instrumentering	Solo	Tutti	Tutti-Solo
Bach: rp, OW, OP	OP		RP-OW-OP

Takt	62 -78				
Deler	A'				
Takt for motiv	62 - 64	65 - 67	68 - 69	69 - 71	71 - 78
Motiv	d	d-f	a-b		a-b
Tonalitet	A-a	Hfm7-d	a-E6	E6-E6	E6-E
Instrumentering	Solo-Tutti	Tutti-Soli	Soli-Tutti	Tutti	Tutti-Solo
Bach: rp, OW, OP	OP	OP-RP	OW	OW-RP	OW-RP

Takt	79-93				
Deler	A'				
Takt for motiv	79 - 80	81 - 83	84 - 86	87 - 89	90 - 93
Motiv	b-c	c	e	b"	b"-e
Tonalitet	a-d	G7-a	Neap.fm- a	E-E	a-a
Instrumentering	Solo-Tutti	Tutti	Tutti	Tutti-Solo	Solo-Tutti
Bach: rp, OW, OP	OW	OW	OW-RP	RP	RP-OW

DM: Del-motiv – OV: Overgang

rp: Rückpositiv – OW: Oberwerk

(v): variasjon

Op – Organo pleno

Bach for.\*: Bach forenkling