

DANSK
AARBOG
FOR
MUSIK
FORSKNING

1963

UDGIVET AF

DANSK SELSKAB FOR
MUSIKFORSKNING

UNDER REDAKTION AF NILS SCHIØRRING OG SØREN SØRENSEN

Dansk aarbog for musikforskning 1963

Under redaktion af

NILS SCHIØRRING OG
SØREN SØRENSEN

UDGIVET AF
DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING
KØBENHAVN 1963

Indhold

NIELS KARL NIELSEN, cand. mag., programsekretær ved Danmarks Radio	
Handel's Organ Concerto's Reconsidered	3
KNUD RASMUSSEN, gymnasielærer, Randers Statsskole	
Nathanael Diesels guitakompositioner (mit einer deutschen Zusammenfassung)	27
HENRIK GLAHN, dr. phil., direktør for Musikhistorisk museum, lektor ved Københavns universitet	
Nogle hidtil ukendte forlæg til melodier i Hans Thomissøns Psalmebog 1569 (mit einer deutschen Zusammenfassung)	69
SØREN SØRENSEN, dr. phil., professor ved Aarhus universitet	
Monteverdi – Förster – Buxtehude. Entwurf zu einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung	87
POUL ROVSING OLSEN, komponist, musikvidenskabelig assistent ved Dansk Folkemindesamling	
Dessins mélodiques dans les chants esquimaux du Groenland de l'est	101
<i>Additamentum.</i> Verzeichnis der verschollenen Mozart-Autographe der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek Berlin (BB). Zusammengestellt von der Editionsleitung der <i>Neuen Mozart-Ausgabe</i>	111

Handel's Organ Concertos Reconsidered

By NIELS KARL NIELSEN

Due to the solid foundations provided by the research carried out by Chrysander, W. Dean, O. E. Deutsch, J. P. Larsen, W. C. Smith and others the study of Handel's works has been rendered much easier to-day than it was a mere twenty years ago; this, however, does not mean that all the problems have been solved. On the contrary, many still await exhaustive treatment.

Whereas a vast number of books have been written about Handel's vocal compositions, and the Oratorios in particular, a detailed study of his Organ Concertos, based on the autograph scores and other contemporary sources has not yet been made. Ehrlinger's dissertation¹ contains many valuable observations; nevertheless its importance is reduced considerably by the fact that he did not incorporate the original sources in his research.

Accordingly, in the present study I intend to remedy this gap in our knowledge of Handel and his work, by discussing problems such as—date of composition—sources—original versions—style of performance, and last but not least, the inevitable question of Handel's borrowings. Some of these problems have of course been dealt with before, but I still find it worthwhile to try and collate as much information as possible about these aspects of Handel's work.

Handel embarked upon his concertos for organ and orchestra in close connection with his efforts to introduce the oratorio as a parallel to the production of operas which had dominated his work in London up to the beginning of the 1730's. In his early youth he had won great fame for his improvised organ- and harpsichord playing, which was a talent he further developed and later on used extensively in the Organ Concertos. It seems likely that Babell's rather extraordinary harpsichord arrangements of arias from *Rinaldo* aimed at imitating Handel's own style of improvisation, although it is impossible to distinguish accurately between Handel and Babell.

In the last Concerto Grosso in Handel's Opus 3, the one in D major/D minor, we find two single movements, the first of which calls for organ continuo and the second for harpsichord or organo concertato. These Concerti Grossi were published in 1734, but their date of composition is undoubtedly much earlier, except perhaps for the final movement, i. e. the one in D minor, Handel's first

1. F. Ehrlinger: *G. F. Händels Orgelkonzerte*. (Würzburg 1941).

"Organ Concerto", which was most likely composed in the early thirties. According to Burney, Handel played his Organ Concertos in public for the first time during the performances of *Deborah* and *Esther* in March/April 1733.² At that time Burney, however, was only 7 years old, so one cannot place too much credence in this. Burney also relates that Festing and Arne heard Handel play on the organ during his performances in Oxford in 1733.³ The date and place may very well be correct, but their statement does not mention anything about what Handel actually played during his visit to Oxford. Did he play full-length concertos for organ and orchestra or concertos consisting partly or entirely of movements for solo organ? The latter seems the more credible, as it bears a close resemblance to Handel's later style of performance (cf. the indications given in Op. 4/1, in the Chaconne Concerto, in SS/2, Op. 7/3, 7/4, 7/5 a. o.)

It is in any case impossible to state with any accuracy when Handel first performed his Organ Concertos in public. At first all the movements were played on solo organ or harpsichord, but gradually the number of 'written-down' movements increased (this is what was happening at the time when Op. 3 was published), and finally all these different movements became full-length concertos like those published in 1738 and 1740.

In order to avoid any unnecessary confusion the following observations on the Organ Concertos will be dealt with in chronological order; for practical reasons I shall also use the commonly accepted opus numbers, despite their incorrect chronological order. In all, I intend to discuss the following 18 concertos:

- Opus 4 nos. 1–6 (published 1738).
- Chaconne in G (unpublished).
- Saul Conc. in C (from the oratorio).
- Second Set 1–2 (published 1740).
- Opus 7 nos. 1–6 (published posth. 1761).
- AE 1–2 (published posth. 1797).

To observe the intended chronological order Concerto Op. 4/1 will be passed over at this stage, as it was undoubtedly composed after the other five concertos in Opus 4. (Handel's autographs for Opus 4 no. 2, 3, 4 and 5 are all written on the same sort of paper, i. e. IIa/C in Jens Peter Larsen's study of paper, watermarks and handwritings used in Handel's scores.⁴ The format of the paper used for the concertos Op. 4/1a (no autograph available of the last three movements = Op. 4/1b) and Op. 4/6 (harp and orchestra version) is the same as that of all the later concertos, Second Set, *Concerti Grossi* Op. 6, *Organ Concertos* Op. 7 a. o.).

2. Burney: *Sketch of the Life of Handel* (1785) p. 23.

3. *ibid.*

4. J. P. Larsen: *Handel's Messiah, Origins, Composition, Sources* (London 1957).

Opus 4/2 in B flat major

This Concerto seems to have been connected with the oratorio *Esther* in particular. The final movement was sometimes referred to as 'Handel's Menuet in *Esther*', and it is also probable that this was the concerto Mrs. Pendarves was referring to when she wrote to Mrs. Granville: "... We were together at Mr. Handel's playing here for three hours together: I did wish for you, for no entertainment in music could exceed it, except his playing on the organ in *Esther*, where he performs a part in two concertos, that are the finest things I ever heard in my life ...".⁵ On the fifth of March 1735 Handel announced his performance of *Esther*: "At the Theatre-Royal in Covent-Garden, this present Wednesday ... will be perform'd an Oratorio, call'd AESTHER. With several New Additional Songs; likewise two new Concerto's on the Organ ...". This was the first time he mentioned the concertos in his advertisements, and may indicate that from now on he began to play them regularly during the oratorio performances.⁶

The first movement, *Sinfonia a tempo ordinario e staccato*, was taken, with minor alterations, from the opening *Symphonia* of the motet 'Silete venti', composed c. 1720 or earlier. Handel's reason for using this motet in particular may be attributed to his earlier use of the same motet for the 1732 version of *Esther*.

The second movement, *Allegro*, was to a large extent based on the *Trio Sonata* Op. 2/4 from the set published by Walsh c. 1732–33.

The third movement, *Adagio e staccato*, is actually a fully written-out improvisation 'adagio ad libitum', based upon a simple chord sequence in the orchestra (Ex. 1, p. 6).

The term 'Adagio e staccato' of course refers to the orchestral parts and not to the organ part, which should definitely be played as fast as possible. (This equally applies to the opening bars of the first movement of Op. 4/3 and to the first bars of *Concerto Grosso* Op. 3/3. As is clearly shown in the *Hallische Händel-Ausgabe* of Op. 3/3 (Appendix) the opening orchestral chords have

5. O. E. Deutsch: *Handel, A Documentary Biography* (London 1955), p. 383 f.

6. The four items (*Capriccio* in F, *Fantasia* in C, *Preludio ed Allegro* in g and *Sonata* in C) listed in William C. Smith's *Catalogue of Works* (Abraham: Handel, A Symposium, p. 307 ff) as part of 'The Celebrated Organ Concerto compos'd by Mr. Handel' do not belong to this work at all.

In c. 1734 Walsh issued the four pieces in a collection entitled "The Lady's Banquet 5th Book", which should not be confused with "The Lady's Entertainment 5th Book", published in September 1738. The latter was a "... Collection of the most favourite *Airs* from the late *Opera's*. ... To which is prefixed the celebrated *Organ Concerto*, Compos'd by Mr. Handel ...". A copy is preserved in King's College, Cambridge, from which it appears that the Celebrated *Organ Concerto* was not the harpsichord pieces listed above, but simply Handel's *Organ Concerto* Op. 4/2 in B, reissued a few days later in the complete edition of Op. 4.

Organ: *Adagio, e staccato.*

Orchestra: *Allegro ma non presto.*

but little meaning in themselves, and were intended as a background for the improvisations of an oboe- and organ-player, respectively).

The fourth movement, *Allegro ma non presto*, has not been found to have any parallels in Handel's earlier works, although certain similarities between this movement and the D minor movement in Op. 3/6 (later reprinted in Op. 7/4) are evident. Although one is in the major key and the other in the minor the same basic motifs appear at the same places in both movements:

Op. 3/6,2 *Presto*

Op. 4/2,4 *Allegro ma non presto*

Performers of that period did not always confine themselves to playing the melody as it was printed, but added their own ornaments, passing notes, trills, appoggiaturas etc. Although this is widely known performers are often left to themselves as contemporary illustrations of such additions are hard to find.

I must therefore make mention of a manuscript copy (c. 1750) of the final movement of this Concerto, entitled "Handel's Menuet in Esther", which is in the Rowe Library, King's College, Cambridge. The copy (solo part only) which is reproduced in full here together with the solo part from the printed version, should of course not be considered as a 'definitive' version but only be taken as an interesting illustration of the practice then current. Such embellishments were not usually added at random; most often they were added in accordance with the example set by the leading performers of the period. Handel was of course the most eminent performer of his own Organ Concertos, and there can be no doubt that whenever we find contemporary copies of his

Copy:
(Rowe 251)

Printed version:

Solo

Tutti

The image displays a musical score for an organ concerto, comparing a handwritten 'Copy' (Rowe 251) with a printed version. The score is written on multiple staves, featuring complex organ textures with various ornaments and dynamic markings like 'Solo' and 'Tutti'. The notation includes numerous accidentals, ornaments, and dynamic markings, reflecting the intricate style of Handel's organ works. The 'Printed version' is a more legible and standardized representation of the original manuscript.

Mr. Handel's Menuet in Esther (Rowe MS 251).

(Printed by permission of the Provost and Fellows of King's College, Cambridge).

works, in particular his Organ Concertos, like the one shown here, the aim of the copyist has been to reflect Handel's own style of performance as correctly as possible.

Opus 4/3 in G minor

This Concerto was also ‘composed’ about 1735, the paper and the handwriting being identical with that of Op. 4/2 and Op. 4/4 from the same time.

The first movement, Adagio, consist of two sections. First comes two bars of chords for the orchestra. These were taken from the opening movement of the Concerto Grosso Op. 3/3, having being changed from G major to G minor. Thus the introduction of Op. 3/3:



is found again in the Organ Concerto:



Consequently what was said about a similar sequence of chords in Op. 4/2, third movement, should also be applied to the opening bars of this concerto. The orchestra serves only as a background for the improvisation to be carried out by the soloist.

After the two opening bars Handel inserted the first movement of a Concerto for violin and cello, which was again based on the Trio Sonata Op. 2/6, first movement. At a later date, however, he added the word “Org.” before the two solo parts, thus making it into an Organ Concerto movement.

The second movement was also based on the Trio Sonata Op. 2/6, final movement.⁷

Both the third and fourth movements of this Organ Concerto were based on the last two movements of the Concerto for violin and cello, which themselves had been arranged from the last two movements of the Recorder Sonata Op. 1/2 in G minor.

Opus 4/4 in F major

In the case of this Concerto we find for the first time an exact date of composition. In the autograph the last movement, a fugue, is followed by an

7. Cf. Abraham: Handel, A Symposium (London 1954), p. 211 & 266.

Alleluja chorus, at the end of which Handel wrote “S. D. G. GFH March 25. 1735”. On the 26th of March a performance of Deborah was given “. . . With a New Concerto on the Organ . . .”.

The present Concerto was composed at the same time as the opera Alcina, which can be seen from the fact that the tutti introduction to the first movement of the concerto is practically identical with the opening orchestral section of the chorus from Alcina “Questo é il cielo di contenti”.

The second movement, Andante, is significant in that Handel here for the first—and only—time indicated which organ stops he intended to use (cf. p. 13). The solo part of this movement is derived from at least two different gignes from Handel's earlier harpsichord suites, as will be seen from the following examples:



The third movement, Adagio, was originally composed as part of a Solo Sonata.⁸ Handel transposed it from G minor to D minor, altered the melody slightly and inserted it in the Organ Concerto.

Opus 4/5 in F major

According to Hawkins⁹ the fifth concerto was a Harp Concerto, while the sixth was a Flute Concerto composed for one of Handel's friends. Hawkins must have mistaken one concerto for the other, as the sixth concerto was in fact for harp and orchestra while no. 5 was originally a Recorder Sonata; and this instrument may very well have been used for the solo part of the concerto as well.

Unfortunately the greater part of the autograph of this Concerto has been lost. A fragment, comprising about two thirds of the last movement is, however, preserved in the Fitzwilliam Museum (30 H 14). The format of the paper, and the handwriting indicate the time of 'composition' as 1735 or a little earlier. The autograph fragment reveals that Smith had been told to copy the Recorder Sonata Op. 1/11, leaving enough space for Handel to add the orchestral parts. This explains why the solo part of the concerto, including the figured bass, is completely identical with that of the sonata. Handel's autograph

8. Handel's autograph of this earlier version is in the Fitzwilliam Museum, (30 H 10).

9. Hawkins: *A General History of the Science and Practice of Music* (London 1776) vol. 5, p. 356–57.

of the Sonata (Fitzw. Mus. 30 H 10) may have been the one Smith used for his copying.

The fragment of the Concerto has the words "ad libitum" at the end of the solo part, which proves that Handel also played this work—or at least part of it—on the organ.

Opus 4/6 in B flat major

This work was originally played as a Concerto for Harp, Lute and Orchestra with organ continuo during the performance of Alexander's Feast in 1736. At later performances in 1737 and 1739 a Concerto for Harp, Lute and Lyrichord is mentioned in the librettos. Handel also produced a version for harp and orchestra, the autograph of which is in the British Museum (RM 20. g. 12). Furthermore, pencilled notes in this autograph show that he also played the first movement—in A major instead of B major—as part of his Organ Concerto Second Set no. 2. The version for organ and orchestra, as published in Op. 4, was based on Handel's autograph score of the Harp Concerto. No doubt the harp (= organ) version is but a poor arrangement of the original Double Concerto, a reconstruction of which has been made by Thurston Dart.

It should be noted that the Concerto has only three movements, which is quite extraordinary for a Handel concerto; and also that the three movements bear little resemblance to other works by him. Since the autograph of the original Double Concerto has been lost it is not possible to establish any exact date of composition. Still, it seems most likely that it was composed for the performance of Alexander's Feast, that is, about 1735–36.

Opus 4/1 in G minor—G major

The printed edition of this Concerto has four movements, in G minor, G major, E minor and G major. The autograph of the last three movements has been lost, while that of the first movement is preserved in the British Museum (RM 20. g. 12). Handel's own notes in pencil after this first movement show that it was to be succeeded by two movements for solo organ, i. e. an Adagio 'ad libitum' and an Allegro (or Andante), the theme of which is sketched as follows:



This theme is also found in an aria that occurred to Handel several times, as he also used it in sketches for Jupiter in Argos ("In braccio al tuo spavento") and Imeneo ("Se ricordar ten vuoi").

As for the first movement of the Organ Concerto both the handwriting, and

the format of the paper show that it must have been composed at a later date than the Concertos nos. 2–6. In any case there can be no doubt that this first movement in G minor did not originally belong to the rest of the concerto, in which it was placed; it was part of an unfinished work in G minor—(E flat major—G minor). As such it will be referred to as Op. 4/1a.

The last three movements of this Concerto (= Op. 4/lb.) show every sign of having been taken from what was originally a Trio Sonata. This holds good of the final movement at least, as the Trio Sonata movement which Handel used as a model is still in existence in the Fitzwilliam Museum (30. H. 13).¹⁰

»Concerto« in G major (*Chaconne*)

This unpublished Concerto is found in the collection of sketches in the Fitzwilliam Museum (30. H. 14, p. 1.). The paper is that of IIa/C as classified by J. P. Larsen. On the bottom lines is written a first sketch of the Siciliano, which Handel later included in his Organ Concerto Second Set no. 1 as the second movement. The sketch of the Chaconne movement must therefore date from the beginning of 1739 or perhaps earlier, as Handel finished his Organ Concerto Second Set no. 1 on April 2nd 1739. The upper half of the page shows that the Concerto consisted of one or two movements for harpsichord (organ?) solo, after which came one movement for the solo instrument accompanied by small orchestra consisting of recorders, oboes, strings and continuo. The solo part is not fully written out, but it appears from the sketches that it was to be taken from various chaconnes, in particular those in G major with 21 and 62 variations. This Chaconne for soloist and orchestra was to be in three sections, the second of which—in G minor—was to be played by the soloist without orchestral accompaniment. The Chaconne movement was followed by a solo Adagio.

From all this we get a very good impression of what Handel's Organ Concertos originally looked like: one or two movements for solo organ¹¹ followed by one or two movements for organ and orchestra. It also corresponds very closely to the description given by Hawkins, "When he gave a Concerto, his method in general was, to introduce it with a voluntary movement on the

10. This movement was included by Chrysander in Op. 5/6. It was, however, omitted in the first printed edition of Op. 5 (published in 1739), probably because it had already been used in the Concerto.

The whole of Handel's stock of Trio Sonatas later to be used in other instrumental works has not yet been thoroughly investigated. It seems as if this sketching of trio sonatas is a close parallel to his composing of Italian duets to be used later on in the *Messiah* a. o.

11. Evidence of such a practice is to be found in Handel's autograph for the second movement of his Harpsichord Suite no. 6 (in RM 20.g.14). At beginning of this Largo Handel wrote the word "Org" in pencil. After the Adagio are the words (in ink) "Segue la Fuga".

Diapasons, which stole on the ear in a slow and solemn progression; the harmony close wrought, and as full as could possibly be expressed; the passages constructed with stupendous art; the whole, at the same time, being perfectly intelligible, and having the appearance of great simplicity. This kind of Prelude was succeeded by the Concerto itself, which he executed with a degree of spirit and firmness that no one even pretended to equal . . .”.

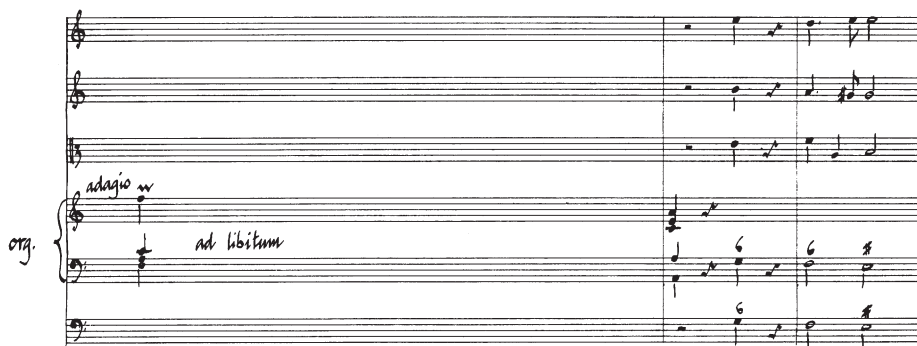
Saul Concerto in C major

This Organ Concerto was included in the Oratorio *Saul*, which explains why it has never been published separately. It was presumably composed at the end of 1738 and the beginning of 1739.

In Handel's autograph score of *Saul* (RM 20. g. 3) the third movement of the Overture is written for solo oboe and orchestra. In pencil he added the words “Ad libitum” in the solo part as he usually did in his organ concertos. In both the Granville copy (Eg. 2935) and that in the Hamburg collection this solo has been transferred to the organ.

A reconstruction of the Organ Concerto is made possible by comparing Handel's autograph notes in his own score with the Hamburg copy, which gives the following result,

1. Organo ad libitum, or Larghetto (Sinfonia II act, 1st movement).
2. Allegro (Overture, 3rd movement).
3. Adagio for solo organ (Harpsichord Suite II, 1st movement). In the autograph it is sketched as follows:



4. Allegro 6/8 (Sinfonia II act, 2nd movement).
5. Menuet (Overture, final movement).

The second and fourth movements of this Organ Concerto were based on an unpublished Trio Sonata in C major (now in the Fitzwilliam Museum, 30. H. 9).

The fourth movement—Allegro 6/8—shows traces of influence from Domenico Scarlatti's Sonatas, which Handel also used extensively in this Concerto

Grossi Op. 6. Stylistic affinities between the Organ Concerto movement and some of the Scarlatti Sonatas (K. 26 & 33 in particular) are evident, although no actual borrowings can be demonstrated. The fact that Handel was also familiar with the Sonata K. 33 proves that he had acquired Roseingrave's edition, published in January 1739, which comprised twelve Sonatas and the thirty *Essercizi*.¹²

The composition of the *Sinfonia II* act (= the first and fourth movements of the present Organ Concerto) must therefore have taken place during the first half of that same year.

Handel's Organ

It might be appropriate at this stage to sum up very briefly what is known about Handel's organ.

During his visit to Oxford in 1733 Handel must without doubt have seen and played the strange instrument invented by Mr. Munday, who "plays upon the Harpsichord and two Organs, either single or all together, with one set of Keys, wherein he makes 30 Varieties, without taking his Hands off."¹³

Unfortunately very little is known about the organ on which Handel played the early Organ Concertos Op. 4. From the Concerto Op. 4/4 and the continuo part for Alexander's Feast (RM 19. a. 1) it is certain that his organ at that time had at least four stops,

Open Diapason,
Stopped Diapason,
Principal, and
Flute.

In September 1738 Jennens described in a letter some of Handel's "maggots", "... His second maggot is an organ of £ 500 price which (because he is overstocked with money) he has bespoke of one Moss of Barnet. This organ, he says, is so constructed that as he sits at it he has a better command of his performers than he used to have, and he is highly to think with what exactness his Oratorios will be performed by the help of this organ; so that for the future instead of beating time at his oratorios, he is to sit at the organ all the time with his back to Audience".¹⁴ The organ thus described by Jennens has been mistaken for a small chamber organ, but as Winton Dean has already pointed out it was certainly not a chamber organ, but a combination of harpsichord and organ—no doubt inspired by the instrument Handel had seen in Oxford five years earlier.¹⁵ A further description of this instru-

12. R. Kirkpatrick: Domenico Scarlatti, Princeton 1953, p. 402 f. & 442 f.

13. O. E. Deutsch: Handel, A Documentary Biography, London 1955, p. 322 f.

14. O. E. Deutsch, op. cit. p. 466.

15. W. Dean: Handel's Dramatic Oratorios and Masques (London 1959), p. 110.

ment is given by Burney in his account of the performances in 1784: "The keys of communication with the harpsichord, at which Mr. Bates, the conductor, was seated, extended nineteen feet from the body of the organ, and twenty feet seven inches below the perpendicular of the set of keys by which it is usually played. Similar keys were first contrived in this country for Handel himself at his Oratorios; but to convey them to so great a distance from the instrument, without rendering the touch impracticably heavy, required uncommon ingenuity and mechanical resources".¹⁶

In his earlier Organ Concertos Handel had never indicated any dynamic changes in the organ part, and yet from the beginning of 1739 (starting with the concertos in the Second Set) he suddenly introduces all sorts of subtleties such as echoes, imitation of bird's voices, dynamic changes etc. made possible only by an organ with more than one manual. In 1740 he wrote the Organ Concerto Op. 7/1, in the first movement of which he introduces an independent bass-line and later on a Trio, which he states is to be played on two manuals and pedal. Handel's newly-built harpsichord-organ must have also been provided with a pedal-board.

This new instrument, built according to his own specifications, must have represented a great source of inspiration for Handel. In the spring of 1739 he performed the oratorios *Saul and Israel in Egypt*. In the autumn he composed his twelve *Concerti Grossi* Op. 6 in less than a month's time; in the same year he performed *Jupiter in Argos*, composed the *Ode for St. Cecilia's Day* and furthermore at least two new Organ Concertos. In January 1740 he set music to the *Ode L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*,¹⁷ which was performed on February 27th, along with a new Organ Concerto, Op. 7/1. Later in 1740 he also completed two Operas, *Imeneo* and *Deidamia*.

It has often been said that the mental illness from which Handel suffered in the mid-thirties may have filled him with fear of losing his ability as a composer, and that this would explain why he jotted down so many motifs in his sketchbooks, in particular during the late thirties. This may be true as far as his activities in the late forties and early fifties are concerned, but I do not think that the theory holds good of Handel's work of the late thirties. I am inclined to believe that a considerable number of the sketches were made during Handel's practising on his newly-built organ. The availability of a brand-new organ, built according to his own specifications, explains why Handel was suddenly able to turn out such a large number of instrumental works; first of all the twelve *Concerti Grossi* Op. 6.

The large number of borrowings from keyboard works which appear in Handel's works from 1739 and onwards must undoubtedly be ascribed to his

16. Burney, *An Account of the Musical Performances ... in Commemoration of Handel* (London 1785), p. 8.

17. In both works the organ is used as a solo instrument.

preoccupation with this new instrument. In the *Concerti Grossi* Op. 6 he borrowed themes and motifs from Muffat's *Componimenti musicali*, from D. Scarlatti's *Sonatas*, from Kuhnau's *Frische Klavierfrüchte* and also from his own keyboard works. The *Ode for St. Cecilia's Day* is largely based on Muffat themes, and in the *Organ Concertos Second Set/2*, Op. 7/1 and Op. 7/2 Handel used material from Muffat and Kuhnau.

In September 1749 Handel wrote to Jennens: "Sir, Yesterday I received Your Letter in answer to which I hereunder specify my Opinion of an Organ which I think will answer the Ends You propose, being every thing that is necessary for a good and grand Organ, without Reed Stops, which I have omitted, because they are continually wanting to be tuned, which in the Country is very inconvenient . . . The System of Organ I advise is, (Vizt

The Compass to be up to D and down to Gamut
full Octave Church Work
One Row of Keys, whole stops and none in halves.

Stops

An Open Diapason—of Metal throughout to be in Front
A Stopt Diapason—the Treble Metal and the Bass Wood
A Principal—of Metal throughout
A Twelfth—of Metal throughout
A Fifteenth—of Metal throughout
A Great Tierce—of Metal throughout
A Flute Stop—such a one is in Freemans Organ."¹⁸

This seems to be extremely valuable information. It must, however, be borne in mind that Handel in his specification omitted not only the reed stops, which he may have had on his own organ, but also a second manual, and pedal. Although he may also have omitted other stops for various reasons we get at least some idea of the sound of Handel's own organ.

With all this in mind the size and registration of the organ to be used in Handel's *Organ Concertos* composed in and after 1739 should be reconsidered. Two manuals and pedal will be necessary to obtain the proper balance between soloist and orchestra. Since Handel did in fact dispose of a pedal-board on his organ he may also have used it now and then to emphasize and reinforce the bass line, even if this is not clearly indicated in the solo part. To a skilful organist there is no difficulty in using—throughout or for certain passages—the pedal for the bass line of a composition even if it is written on two staves only. The fact that all Handel's *Organ Concertos*—except Op. 7/1—were printed with the organ part on two staves has led to the misunderstanding that they were to be played on an organ without pedal. For this reason even

18. Deutsch: *Documentary Biography*, p. 675 f. The organ built according to this specification, except for the addition of a second manual, is still in use in the church of Great Packington, Warwickshire.

some of the large-scale concertos of Op. 7 have been performed on a small organ positif. It is not difficult to see why this misunderstanding has arisen. If Handel had had an organ with even three manuals and pedal this would not have been made clear from his score. He himself played the solo part, and he himself also had the instrument for which the music was originally intended. Therefore it would have been pointless to indicate any changes from one manual to the other; neither was there any need to write down the registration of each movement, still less an independent stave for the pedal part. Such indications were of course also omitted in the printed editions, the Concertos being advertised as being "for the harpsichord or organ".

Second Set/1 in F major

In 1740 Walsh published another volume of Six Concertos for the Organ or Harpsichord, the last four of which were merely transcriptions of the concerti grossi Op. 6 nos. 10, 1, 5 and 6. No instrumental parts were published. Of the remaining two concertos the one in F major, no. 1, was completed on April 2nd 1739. Two days later Israel in Egypt was given its first performance, and the concerto must have been written for that occasion.

The first movement is based on the first movement of the Trio Sonata Op. 5/6.

Both the second and third movements are usually described as having been arranged from the Concerto Grosso Op. 6/9 in F major. Apart from the fact that Handel did not compose his Concerti Grossi Op. 6 until the late spring, a closer examination of the two autograph scores in question has shown that the Organ Concerto must beyond any reasonable doubt be considered the original version of these two movements.

A study of Handel's autograph score for the Organ Concerto as compared with the printed editions reveals that the first printed edition contained a much longer version of this second movement than the second edition from 1761, which is the one used to-day. The original version contained a good deal more of "Cuckoo" and "Nightingale" music, but Handel shortened many of these passages at later performances, perhaps when a two-manual organ was not available.

The fourth movement was also based on the Trio Sonata Op. 5/6.

The indication after the second movement "Ad lib ex A C³/₄" did not appear in the original version, and must have been added when the work was revised (that is, at the same time as the second movement was shortened).

Second Set/2 in A major

A parallel version of this Organ Concerto is to be found in the Concerto Grosso Op. 6/11 also in A major, which in addition contains a fugue. The

Organ Concerto is usually regarded as an arrangement of the Concerto Grosso; this, however, is not entirely correct. In the second printed edition (1761) of the Second Set of Six Concertos the one in F major was entitled 'Handel's Second Concerto', which may or may not imply that the Concerto in A major was composed before that in F. Handel finished his Organ Concerto in F major on April 2nd 1739, and the Concerto Grosso Op. 6/11 on October 30th 1739.

A detailed study of the autograph scores of either concerto shows that the first, third and fourth movements of the Organ Concerto were original compositions, having been corrected over and over again, while the corresponding movements of the Concerto Grosso show every sign of having been copied from the earlier work. As for the second movement of the Organ Concerto it is impossible to decide whether it was based on the Concerto Grosso version and inserted later on or whether it was originally composed as part of another Organ Concerto in A major. At a certain time there were in fact two different A major Organ Concertos. This can be seen from a copy in the Fitzwilliam Museum (30. H. 15) comprising only three movements: Largo, Org. ad libitum and Allegro; and also from the fact that Handel wrote the title "Concerto" at the beginning of the present second movement—Andante—in his autograph score.

The first movement of this A major Organ Concerto is another typical example of Handel's preoccupation at that time with the imitation of bird's voices, in particular that of the nightingale, which is imitated here and similarly in the aria "Sweet bird ..." from L'Allegro, in which the flute plays the leading part.

The theme of the second movement—Andante—is a slightly altered version of a theme from Kuhnau's 'Frische Klavierfrüchte' (1696), Suonata III, 1st movement:

Kuhnau:



Handel:



Opus 7/1 in B flat major

Handel finished this Organ Concerto on February 17th 1740, and included it in the first performance of L'Allegro ten days later.

The first movement is a grandiose Chaconne for orchestra and organ with two manuals and pedal, in which Handel displays all his skill as an organist. It is divided into two sections, the first in 4/4 and the second in 3/4. In the first section all the variations are new, apart from the quotation from an early G minor Passacaglia. After the rhythm has changed (not the tempo) Handel suddenly introduces thematic material borrowed from one of his contemporaries, the Viennese composer Gottlieb Muffat. In about 1736 Muffat had published his *Componimenti Musicali*, a collection of harpsichord suites ending with a Ciacona in G major/G minor/G major using the same bass line as the one Handel had already used for his Chaconne with 21 variations. In his new Organ Concerto Handel now took the opportunity to demonstrate that he himself was a better composer of chaconnes than Muffat. He took some of the best of the Muffat variations, altered them slightly and placed them in his own Chaconne; the score was even again.

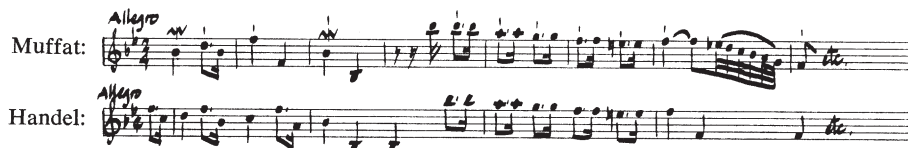
Perhaps the following examples will illustrate the point,



The second movement—*Largo e piano*—is based on various slow movements from Kuhnau's 'Klavierfrüchte', in particular that of *Suonata VII*. The time signature 3/2, the motif in Handel's sixth bar, and also the use of

minims and crotchets only, show very clearly that Handel was strongly influenced by these keyboard works by Kuhnau.

For the last movement Handel again turned to Muffat's *Componimenti*,¹⁹ this time to borrow the theme from *La Hardiesse* in Suite VI:



Handel's notes in the autograph of this Organ Concerto reveal that he omitted the first two movements when no pedal was available, for instance during his visit to Dublin, and played an arrangement of the fugue from Op. 6/11 instead, transposed to B major and followed by an Adagio in G minor for organ solo.

Opus 7/2 in A major

At the end of this Concerto Handel wrote "Fine London Febr. 5. 1743", that is, a few months after his return from Ireland and immediately before the first performance of *Samson* on February 18th.

Muffat's harpsichord suites seem to have been an almost inexhaustible source of inspiration to Handel when he was to compose purely instrumental music. The first movement of this Concerto, at first entitled *Ouverture Vivace*, is derived from Muffat's Suite I, first movement, which was also called *Ouverture*.



The subject of the following Fugue is derived from two bars of a fugue in Kuhnau's 'Klavierfrüchte', *Suonata VII*. Although Handel altered it almost beyond recognition the origin of his own theme is evident:



19. A list of Handel's borrowings from Muffat and other composers is given in W. Dean, op. cit. p. 643 ff. Some other borrowings from Muffat are described in the additional fifth volume of the Chrysander Edition, in which the *Componimenti Musicali* are reprinted.

The final movement of the Organ Concerto is a rearrangement of one for two horns and orchestra, originally composed as the third movement of the overture to *Samson*. The ritornello was taken from Muffat's Suite VI, *La Coquette*:



The repeat in the first section of this final movement was to start from bar 9, and not from the first bar as in the Chrysander Edition; this appears from the autograph score.

Opus 7/4 in D minor/D major

When Op. 7 was about to be published after Handel's death only five complete Organ Concertos could be found. The publishers managed to find an Adagio for two organs and double orchestra in D minor (composed before 1744/45²⁰) and an Allegro for organ and orchestra in D major, composed after 1744/45.²⁰ In the D minor movement they omitted one of the organs and also nine bars at the end.²¹ The Adagio was then followed by the D major Allegro, for which Handel had found inspiration in the Suite II from Telemann's *Musique de Table* (published in Hamburg 1733).

The Telemann movement—entitled *Air*—goes like this:



which Handel altered slightly:



The very first bars of Handel's version of this theme are an exquisite illustration of his ability to transform a rather conventional opening into a vigorous and well-proportioned theme.

20. The copying of the Granville Collection was completed c. 1744/45, cf. J. P. Larsen, *Handel's Messiah*, p. 211. The D minor Adagio is included in the volume of *Organ Concertos* (Eg. 2945), the D major Allegro (in the autograph: *Allegro così così*) is not.

21. The very fine original setting of this D minor Adagio is reprinted in the Chrysander Edition vol. 48, p. 51.

To end this Concerto the publisher (or perhaps one of Handel's assistants) took the D minor movement for organ and orchestra that had already been published once before, as part of the Concerto Grosso Op. 3/6 (publ. c. 1734). There is nothing at all to suggest that Handel should have played this concerto in the version printed as Op. 7/4.

Concerto in D minor (AE/1)

In the second half of the 1740's Handel wrote two Concertos for Organ and Orchestra, which for some reason were not available when Op. 7 was published in 1761. They were first printed in Arnold's Edition in 1797.

One of these is in D minor, and has only two movements: Andante 3/4 and Allegro 9/8, though Handel added "Org. Adagio ad lib./poi una Fuga/ Allegro ad lib/poi/segue 9/8" after the first movement.

Both the Andante and the Allegro were based on a Flute Sonata in B minor by Telemann (*Musique de Table I*, 5). In the first movement the Telemann ritornello remains unaltered in Handel's version, except for the transposition from B to D minor. The same method was employed for the second movement—no attempt being made to improve upon the theme. At a certain point Handel's inspiration seems to have dried up; his autograph shows how he then crossed out some of the duller passages and again turned to the Flute Sonata where he found the following motif:



which helped him to finish the movement.

In Chrysander's Edition the final movement of this Organ Concerto is incorrect in that the viola part is identical with that of the bass. Handel did in fact write an independent viola part to fill in the harmonies.

Concerto in F major (AE/2)

The second of the two Organ Concertos published by Arnold for the first time was one in F major, comprising no less than eight movements. The authenticity of that version is, however, rather dubious, since Handel always limited the number of movements in his organ concertos to four, or five.

Furthermore, in the British Museum (Add. MSS 30310) there is an autograph copy of the organ part in only five movements, arranged in the following order:

Handwritten musical notation for five movements of an organ concerto. The movements are numbered 1 through 5. Movement 1 is marked 'Grave' and is in C major, 4/4 time. Movement 2 is marked 'Allegro' and is in B-flat major, 2/4 time. Movement 3 is marked 'Org. ad libitum' and is in B-flat major, 2/4 time. Movement 4 is marked 'Andante' and is in B-flat major, 3/4 time. Movement 5 is marked 'Marche allegro' and is in B-flat major, 2/4 time. The notation is written on five staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major).

As for the remaining three movements in Arnold's version it is not possible to tell whether he arranged them for organ and orchestra himself, or whether they were in fact just another Organ Concerto made up by Handel from one of his *Concerti a Due Cori*. Still, the version based on Handel's own organ part seems to be more correct than that printed by Arnold and must therefore be preferred.

The orchestral parts of this concerto were of course taken from the corresponding movements of the *Concerto a Due Cori* in F major.

The first movement is a further development of an idea already used by Handel in the Overture for two Clarinets and Corno di Caccia.

The opening theme of the fourth movement was also used in the Overture to *Joseph*, which Handel had finished in 1743/44.

The final movement is identical with the March in *Judas Maccabaeus*, which was composed in 1746. The March was, however, not originally composed for the oratorio but must have been included at later performances. The theme was taken from the *Air Vivace* in Muffat's *Componimenti Musicali*, Suite VI:

Handwritten musical notation for the *Air Vivace* from Muffat's *Componimenti Musicali*, Suite VI. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Air Vivace' and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Opus 7/6 in B flat major

This Concerto appears as number six in the printed edition Op. 7, although it was in fact composed before the Organ Concertos no. 3 and 5—about 1748/49.

In the first movement of this concerto Handel wrote in his autograph score "Senza ripieni" at the beginning and "qui entran li ripien" towards the end.

Similar indications of “senza ripieni” or “con ripieni” appear only in those works which Handel performed during the spring of 1749, i. e. the oratorios *Hercules*, *Solomon* and *Susanna*, as can be seen from the scores in the Hamburg Collection.

The origin of the Organ Concerto is a *Sinfonia*, which was probably written for *Joshua* (first performed in March 1748). Handel seems to have changed his mind for he took the first and third movements of the *Sinfonia* and made them into an Organ Concerto. The slow movement of the original *Sinfonia*, entitled *Air Lentement*, was then rearranged and placed at the beginning of *Joshua*, as “*Introduzione*”. The original version of the *Air Lentement* (unpublished, in RM 20. g. 12) may, or may not, have been used in the new Organ Concerto. It was based on another movement from Muffat's *Componimenti*, namely the *Adagio* from *Suite I*:



The theme of the first movement of the *Sinfonia*, and Concerto, was taken from a Telemann concerto for two horns and orchestra in E flat (*Musique de Table III*, 3).



In Handel's bar 57 a new motif appears, which he also borrowed from the same Telemann movement:



Handel made the unfinished final movement of the Sinfonia into an Organ Concerto simply by adding the words "Org. ad lib" in the margin of the autograph score after bars eight and sixteen. Apart from that he wrote no further indications of the music to be played in the organ solo, so that S₁, before Op. 7 went into print, had to make an arrangement in which he introduced some suggestions for the organ solo. The incipits thus printed are, however, not very much in the style of Handel.

Opus 7/5 in G minor

Handel finished this Organ Concerto on January 31, 1750. On March 16th his new Oratorio Theodora was given its first performance "... With a New Concerto on the Organ".

The Concerto was originally composed in three movements, with the addition of one or two movements for solo organ. For some reason a rather dull and clumsy arrangement of an early Handel Gavotte was added after the Menuet when Op. 7 was published in 1761. Handel himself wrote the date after the Menuet, with no indication of additional movements. Furthermore, the manuscript on which the printed version of this Gavotte was based is preserved in the Fitzwilliam Museum (30. H. 15). The handwriting is not Handel's, but belongs to one of the copyists of the Smith 'circle', probably Sm jr.

A highly characteristic feature of the first movement is the fact that the opening ritornello has been put together from several smaller motifs. The opening theme no longer consists of only one basic idea, but has several contrasting sections of two or four bars each. In doing so Handel of course provided himself with ample material for his improvisations, however, this was not the main reason for adapting this procedure. As already suggested by Winton Dean the more likely explanation is that "... his imagination still made a creative response to the stimulus of words, which set it going in the airs, but was no longer equal to the supply of basic raw material for instrumental or contrapuntal development."²² Handel's inventive power was beginning to fade, and he had to abandon his former practice of writing down the whole movement without pausing. Instead he had to build up the ritornello bit by bit, by adding two or four bars at a time. This emerges very clearly from the first movement of this Concerto, and becomes even more evident in the first movement of his next and last Organ Concerto Op. 7/3.

The first movement seems to be genuine Handel; no borrowings from other works having been yet discovered.²³

22. W. Dean, op. cit. p. 57.

23. The parallel quoted in Abraham, op. cit. Ex. 87 should not be considered as a "borrowing" in the usual sense of the word. It is just one of the many clichés which composers of that period usually employed in the key of G minor, along with strong elements of chromaticism and abrupt modulations.

For the next movement Handel resorted to the Chaconne formula; the whole movement shows very convincingly that he was still able to compose the most brilliant music as soon as the right 'stimulus' was at hand.

The final movement—a Menuet in G minor—was originally composed as part of the Overture to *Alceste*. The performance of *Alceste*, which was to have taken place at the beginning of 1750, was abandoned for some unknown reason, and Handel put the Menuet in his Organ Concerto instead. The remaining parts of the *Alceste* overture were used in *Jephtha* the following year, with the addition of a new Menuet.

Opus 7/3 in B flat major

This was Handel's last Organ Concerto. He began the composition on January 1st 1751 and finished it three days later, on January 4th.

On March 1st of the same year he performed *The Choice of Hercules* "...With a New Concerto on the Organ", which must have been this one.

Between January 31st and August 30th, 1751, Handel also composed his last Oratorio, *Jephtha*, being interrupted several times by his eye trouble. The composition of *Jephtha* was to a large extent based on material which Handel borrowed from the *Six Masses* (published in 1747) by the Czech composer Frantisek Habermann.

As already mentioned by Max Seiffert (*Kirchenmus. Jahrb.* 1909) the second movement of this Concerto is based on a Habermann theme, taken from the *Osanna* movement of his *Mass* Opus 1/3. Borrowings from Habermann may also be found in the first movement; due to unfortunate circumstances it has not been possible so far to verify this.

The *Spiritoso* was succeeded by a Menuet in B major, for organ and orchestra. In 1761, when Op. 7 was published, this menuet must have been mislaid temporarily. The publisher therefore took another Menuet for orchestra without organ, which had been found among Handel's autograph manuscripts. As already suggested by Chrysander it had never had any connection with this Organ Concerto.

A conducting score of this Organ Concerto (in FM 30. H. 15) reveals how Handel when his sight began to fail later on omitted all the passages of interplay between organ and orchestra, and confined himself to improvisation between the tutti ritornellos only. In his *Sketch of the Life of Handel*²⁴ Burney gives the following account of Handel's practice: "... for, after his blindness, he played several of his old organ-concertos, which must have been previously impressed on his memory by practice. At last, however, he rather chose to trust his inventive powers, than those of reminiscence: for, giving the band only the skeleton, or ritornels of each movement, he played all the solo parts

24. London 1785, p. 30.

extempore, while the other instruments left him, *ad libitum*; waiting for the signal of a shake, before they played such fragments of symphony as they found in their books”.

*

In conclusion, some of the more important points of the results accounted for in this present study may be briefly summarized as follows,

Handel's Organ Concertos were composed between 1735 and 1751 as interludes in his oratorio performances, 1739–40 being his most productive period after the installation of a new organ.

The Organ Concertos when played by Handel himself consisted of one or two movements for solo organ, followed by one or two movements for organ and orchestra.

The Concertos Op. 4 were written for a small chamber organ with perhaps four stops only.

The Concertos written from 1739 onwards were performed on a somewhat larger organ, with two manuals and pedal. The organ may even have had reed stops.

After the installation of the new instrument (at the end of 1738 or the beginning of 1739) Handel began to play various collections of harpsichord music, viz. his own Suites, Scarlatti's Sonatas, Kuhnau's *Frische Klavierfrüchte* and Muffat's *Componimenti musicali*, all of which left their mark on his instrumental compositions from the following years.

Nearly two thirds of the themes used in the Organ Concertos were borrowed from some of Handel's other works, or from those of other composers, viz. D. Scarlatti, Kuhnau, Muffat, Telemann and Habermann.

Nathanael Diesels guitarkompositioner

Af KNUD RASMUSSEN

I »Acta Musicologica« 1932 p. 129 ff. findes en lille opsats af kort, informatorisk art, »Laute- og Gitarrehandskriften in Kopenhagen«, forfattet af Hans Neemann, Berlin. Denne opsats, hvorefter dele og afsnit skal citeres her, begynder således:

»Bei wiederholtem Aufenthalt in Kopenhagen von mir vorgenommene Forschungen nach alten Handschriften für Laute und Gitarre zeitigten verschiedene neue Feststellungen. In der Kgl. Bibliothek konnten nach einem dort angelegten Sachkatalog für Gitarre und Laute (in Kartothek) einige Manuskripte überprüft werden. Im Thorwaldsen-Museum entdeckte ich ferner einige augenscheinlich ganz unbekannte Gitarrehandschriften aus Thorwaldsens Besitz.

Der in der Kgl. Bibliothek befindliche Katalog soll die dort befindlichen handschriftlichen Laute- und Gitarretabulaturen enthalten. Leider aber dürfte dem Bearbeiter eine eingehende Sachkenntnis abgegangen sein, denn nur so wäre es zu verstehen, dass jedes Manuskript als für Laute oder Gitarre, ohne strenge Unterscheidung der beiden Instrumente und ihrer verschiedenen Literatur voneinander, bezeichnet wurde. Ferner sind irrtümlich auch zwei handschriftliche Orgeltabulaturen als Lauten- bzw. Gitarretabulaturen katalogisiert. Ich will die Frage offen lassen, ob dieser Katalog schon vollständig ist oder ob vielleicht die Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen noch weitere, bisher nicht katalogisierte handschriftliche Tabulaturen für Laute und Gitarre besitzt. Hier sollen nur die mir auf Grund dieses Kataloges erreichbar gewesenen Handschriften, mit den notwendigen Berichtigungen, aufgeführt werden«.

Under afsnit A omtales håndskrifter i Det Kongelige Biblioteks eje, rubriceret i I for lut og II for guitar. I denne sidste gruppe opregnes *Ms. Gl. Kgl. Saml. 377 fol.*, der er en samling tabulaturer for 5-strengt guitar i 19 hefter, stammende fra 18. årh. indeholdende arrangementer af åndelige sange, suiter og andre solostykker som originalkompositioner af *Nathanael Diesel*, »Königl. Lautenist«, »Enkelte tilegnet Charlotte Amalie« (Kgl. prinsesse). Herefter en yderst kortfattet bemærkning om den af biblioteket foranstaltede og den nu af ham selv indføjede nummerering af hefterne, samt om at 4 af hefterne er stærkere indbundet og har forsider med farvede kroner og monogrammer, CA. Endelig følger en opregning af hefterne med angivelse af deres indhold, besætning og komponist. Foruden arrangementer for guitar finder Neemann nogle for klaver, cembalo samt helt orkester, nemlig partituret til en anonym kantate. Som det vil forstås, er der tale om en temmelig blandet samling, der påkalder sig interesse, fordi komponist- og arrangørnavnet Nathanael Diesel

forekommer. Som der senere vil blive redegjort for, er det yderst sjældent forekommende, så alt må tages med.

Det næste manuskript, Hans Neemann nævner, er *Ms. Ny kgl. Saml. 110, fol.*, endnu en samling tabulaturer for 5-strengt guitar i 14 hefter, som foregående *Ms.* for størstedelen af lutenisten Nathanael Diesel (18. årh.). Og efter en opregning af de enkelte hefter som før skriver Neemann:

»Diese beiden vorstehenden Manuskripte (Gl. kgl. Saml. 377 und Ny kgl. Saml. 110) in Sammelmappen stammen wahrscheinlich von der Hand des allgemein unbekannten Lautenisten Nathanael Diesel, der am dänischen Hofe wirkte. Lediglich wohl die Suiten von dem gleichfalls unbekannten »Schickard« (Ny kgl. Saml. 110, Nr. 6) sind von anderer Hand geschrieben. (Neemann har uret; en stor del anonyme kompositioner fra *Ms. Gl. Kgl. Saml. 377* er ligeledes skrevet af en anden hånd.) Beide werden wohl Deutsche gewesen sein«. – Og bemærkningerne til disse to manuskripter slutter således: »Die so zahlreichen Werke für Gitarre solo oder für 2 Gitarren sind sehr bedeutungsvoll.«

Rubrikken II slutter med at nævne *Ms. 1879. 4^o*, der er et anonymt tabulatur for 5-strengt guitar. J. Wolf har i sin »Notationskunde« II, Leipzig 1919, p. 103, indordnet det blandt håndskrifter i fransk luttabulatur, men dette er altså efter Neemanns opfattelse fejlagtigt.

Gruppe III omhandler orgel- og klaverværker, og afsnit B håndskrifter i Thorvaldsen-Museets eje, altså uden interesse i denne forbindelse.

»Die so zahlreichen Werke für Gitarre solo oder für 2 Gitarren sind sehr bedeutungsvoll« – således lød Hans Neemanns korte, ikke begrundede bedømmelse af, hvad han havde set, da han fik Det kongelige Biblioteks ikke tidligere behandlede guitarmanuskripter mellem hænderne.

Neemann har naturligvis ret. Han ser ganske øjensynligt sagen fra synsvinklen: musik for guitar fra 1740'erne, og betydningen ligger deri, at det nu fremdragne materiale – som det senere skal påvises – falder ganske uden for guitarlitteraturens øvrige udviklingsmønster. Ser man derimod sagen fra synsvinklen: dansk musik fra 1740'erne, bliver betydningen af værkerne mere generel. Netop denne periode betegner en lakune i musikkens historie i Danmark, og derfor må de fremdragne »so zahlreiche Werke« i sig selv være et væsentligt bidrag til den almindelige musikhistoriske forskning.

Som nævnt findes Nathanael Diesels samlede, kendte værker indeholdt i to samlemapper i Det kongelige Biblioteks håndskriftsafdeling, nemlig *Ms. Gl. Kgl. Saml. 377, fol.* og *Ms. Ny Kgl. Saml. 110, fol.* Begge manuskripter blev i maj 1958 fotograferet i mikrofilm, på grundlag af hvilke nærværende undersøgelse er foretaget.

De to samlemapper indeholder som nævnt foruden Diesels værker en lille gruppe kompositioner for klaver, der naturligvis er denne undersøgelse uvedkommende. Desuden findes en lang række kompositioner for guitar, skrevet med to forskellige typer håndskrift, en kraftig, bred, som giver tryk på alle nedstreger, og en anden, der er finere, ladende alle op- og nedstreger frem-



træde lige kraftigt. På én undtagelse nær, nemlig Ny Kgl. Saml. 110, nr. 6, 1. halvdel, der udtrykkelig angives at være »de Schickard«, er alle, der er skrevet med den kraftige hånd, og en del af værkerne i den fine hånd anonyme, og da bevisførelsen for disses ophavsforhold er en håbløs opgave, falder de uden for denne undersøgelses rammer.

Selv blandt det stærkt reducerede antal numre, der klart nævner Diesels navn, må visse undtages fra undersøgelsen. Det drejer sig om numrene Gl. Kgl. Saml. 377 nr. 14 eller o, og Gl. Kgl. Saml. 377 nr. 19 eller t, hvor Diesel i begge tilfælde udtrykkelig angives som værende arrangør (Nr. 14: »24 Geistliche Lieder, für Gitarre gesetzt durch N. Diesel« og nr. 19: »Geistliche Lieder, nach der Guitarre übersetzt v. N. Diesel«). Endvidere numrene Gl. Kgl. Saml. 377 nr. 7 eller g, der er en samling arier, og Gl. Kgl. Saml. 377 nr. 8 eller h, der omfatter geistlige Lieder, endda med vedføjte fuldstændige tekster; begge

må henregnes til en ganske anden genre end den af denne undersøgelse omfattede, og de medtages derfor ikke, om end Diesel står som komponisten.

Tilbage står herefter de kompositioner, der udelukkende er for *guitar*, som udtrykkeligt angiver *Diesel* som *komponist*. Det er fra Ms. Gl. Kgl. Saml. 377 numrene 4 eller d og 16 eller q, mens det fra Ms. Ny Kgl. Saml. 110 drejer sig om numrene 1, 2, 3, 4, 6 (sidste halvdel), 7, 8, 11 og 14.

MATERIALET

Omslag og indbinding

Samtlige numre er forsynet med mørkegrønt, mønstret papiromslag. Mønstret forekommer i så godt som alle tænkelige abstrakter, ofte i afvigende farve, såsom guld, gul, brun. En undtagelse udgør Ny Kgl. Saml. nr. 2 c, der mangler omslag. Ny Kgl. Saml. 110 nr. 6 er en tyk bog på i alt 114 sider og fremviser derfor en kraftig læderindbinding, mens det mørkegrønne, mønstrede papiromslag er klistret på pap. Endelig er samme samplings nr. 8 forstærket i ryggen og langs kanterne.

Omslagsplakater

Ingen af de to hefter fra Gl. Kgl. Saml. 377 er forsynet med omslagsplakat, mens samtlige fra Ny Kgl. Saml. 110 er det. Plakaten kan enten simpelthen angive heftets nummer, som f. eks. nr. 3, der skriver »No. 3« eller nr. 11, der endnu mere kortfattet siger »N. 11«, eller plakaten kan kort angive heftets indhold, som f. eks. nr. 7, hvor det hedder: »No. 7 / Menuetes fur la / Guitarre / Diesel«. Endelig kan plakaten give en fuldstændig indholdsfortegnelse, som f. eks. nr. 1, hvor der på den store plakat står: »No. 1 / Guitarre Premiere / 6 Suittes / No. 1 C-Dur / 2 D-Dur / 3 F-Dur / 4 C-Dur / 5 F-Dur / 6 F-Dur / p. Diesel«.

Forblade

Visse af hefterne er forsynet med et forblad, der kan angive heftets indhold mere udførligt end omslagsplakaten, hvis en sådan overhovedet findes, som f. eks. Ny Kgl. Saml. 110 nr. 2 a, hvis forblad fortæller: »Suittes. Solo. D-mol/ de / La Guitarre / avec / accompagnement / une Basso Contino / par Diesel«. Forbladet kan også benyttes til en ærbødig dedikation, som f. eks. Gl. Kgl. Saml. 377 d, hvor komponisten skriver: »Sept / Pieces Solo / de la Guitare Premiere / trés – humblement / dédiées / á / Son Altesse Royale / la Princesse / Charlotte Amalie / par / Nathanael Diesel«. – Skriften på forbladene er overalt meget kunstfærdig med adskillige sving og kruseduller i tidens stil. Endelig er forbladet i Ny Kgl. Saml. 110 nr. 8 anvendt til at give plads for en meget smuk, farvelagt tegning af en prinsessekrone, Diesels hengivne dedikation.

Skriften

Overalt den »fine« håndskrift, der er præget af ordenssans og omhu og derved gør læsningen af tabulaturtegnene meget let. En undtagelse danner Ny Kgl. Saml. 110 nr. 2 a, der er Basso continuo-stemmen i en trionsonate (herom senere); her er der naturligvis anvendt almindelig nodeskrift, hvilket gør læsningen noget vanskeligere, idet nodernes hoveder slår igennem det ellers ganske svære papir. Samme samplings nr. 1 b er en akkompagnementsstemme, der tydeligvis er beregnet til komponistens eget brug; skriften er ikke nær så tydelig, og der er ikke taget hensyn til indrykning ved nye satser, således at hvad der i Guitar-Premiere-stemmen fylder 32 sider, i akkompagnementsstemmen kan noteres på kun 26 sider. Ny Kgl. Saml. 110 nr. 8 har beklageligvis en fejl i papiret p. 33, således at skriften her, sidste takt nederste system, er ulæselig.

Flerstemmige kompositioner

Flere af numrene er for flere end ét instrument, og kompositionerne foreligger derfor i stemmebøger. Der findes ikke at foreligge et bestemt princip, ud over at der altid anvendes bogstaver efter selve nummeret, for angivelse af, hvilken stemme der er 1. guitarens, og hvilke(n) de(n) andres (andens). Således er Ny Kgl. Saml. 110 nr. 1 en Guitarre Premiere-stemme, mens nr. 1 b er »Accompagnement de la Guittarre«. Samme samplings nr. 2 giver Guittarre Premiere-stemmen bogstavet c (for øvrigt i et uindbundet hefte), mens akkompagnementsstemmen hedder b, og continuostemmen for cembalo er kaldt a.

Kuriosa

Det lykkedes ikke Diesel at blive enig med sig selv om, hvorledes han vil bogstavere det franske ord for Guitar. Han skriver i flæng ét eller to t'er og ét eller to r'er, og kun ét eneste sted det rigtige: ét t og ét r; det sker på forbladet til Gl. Kgl. Saml. 377 d – men på samme heftes p. 3 skriver han så »Guittarre«! – Ligeledes skriver han – nu dog konsekvent »accompagnement« i stedet for »accompagnement«. – Ny Kgl. Saml. 110 nr. 2 c udviser på forbladet stavemåden »Luht«. – Endelig bemærkes den pudsige stavemåde i Ny Kgl. Saml. 110 nr. 8 af »Paspie« og »Chicon«. – I akkompagnementsstemmen Ny Kgl. Saml. 110 nr. 2 b er en hel sats »faldet ud«, hvordan så end noget sådant kan ske, uden at det manglende indføres. – Samme samplings nr. 4 er ikke, således som Neemann hævder det i »Acta Musicologica« i den tidligere citerede artikel, anonym. Ganske vist lader et komponistnavn sig ikke se hverken på omslagsplakat eller på det blanke forblad, men på p. 1 står der tydeligt: »Guitar / Preludio C-Dur. Diesel«. – Ny Kgl. Saml. 110 nr. 6 har på sidste side, p. 114, følgende, skrevet på hovedet: »Suittes / Solo«; uden tvivl er Diesel først for sent blevet klar over, at der i forvejen var skrevet i dette

hefte. – I samme samlings nr. 8 finder man mellem p. 23 og p. 24 to sider uden paginering; de vil i dette arbejde om fornødent blive kaldt p. 23 a og p. 23 b. Pagineringen er i hvert fald ikke foretaget med Diesels hånd, sandsynligvis først ved fotograferingen i 1958, og her har man så simpelthen oversprunget et blad. – Nr. 14 i samme samling viser uoverensstemmelse mellem forbladet og tekstbladet. Forbladet skriver: »Suittes. Solo. *D-moll* / für la Guittarre / par Diesel«, mens den første tekstsider, p. 2, fortæller: »Guittarre. *C-Dur* / Suittes«. (Udhævningerne foretaget af forfatteren). Tonearten er dog d-mol. – Endelig forekommer der i manuskripterne en lang række fejl, der alle må betragtes som skrivefejl; med korte kommentarer er de alle blevet rettet til det i hvert enkelt tilfælde utvivlsomt rigtige.

Komponisten

Om komponisten Nathanael Diesel er det kun muligt at fremdrage ganske få og spredte oplysninger, således at en biografi desværre ikke lader sig skrive. Ad leksikalsk vej er det alene muligt at finde frem til følgende, som står at læse i »Sohlmans Musiklexikon«:

»Diesel, Nathanael, dansk lutspeleare (d. 1745), hovviolonist i Köpenhamn. I Det kgl. Bibliotek finns en stor saml. gitarrkompositioner och arr. av honom.«

Af specialværker omhandlende tiden op til 1750 giver alene Carl Thranes bog »Fra Hofviolonernes Tid«, København 1908, nogle oplysninger. På p. 75 står der således:

»... Med Guitarmester Fibiger, der ogsaa maa have været Luthenist, forsvandt Luthen endnu ikke fra Kapellet, men først med hans Efterfølger Diessel (6) ...«.

Henvisningen (6) er til personregistret, hvor der p. 411 står at læse:

»6. Nathanael Diessel 1736–†Okt. 1745, g. Christine Hürter. Han kaldes ikke Guitarmester, men Luthenist.«

Heller ikke ad anden vej er det lykkedes at øge tallet af oplysninger om Nathanael Diesel. Under en grundig gennemgang af protokoller, lister, kartoteker, regnskaber, reglementer osv. fra perioden er der bragt kildemateriale frem til bevisførelse af rigtigheden af de af Thrane i nævnte bog givne oplysninger, men herudover intet.

Et enkelt forhold kan måske tilføjes: I »Hofviolonerne« læser man p. 54 midt: »... Paa Fredensborg var ogsaa, men kun i kortere Tid ad Gangen og indlogeret paa Kroen, hans (d. e. Peder Sparkjær, 1695–17... , organist violon og hoforganist) Kollega i Kapellet, Guitarmester Fibiger, som den ene af Prinsesse Charlotte Amalies fire Exercitiemestre ...«. Da nu visse af Diesels kompositioner udtrykkelig er tilegnet Hendes Kongelige Højhed, er det nærliggende at antage, at Diesel også har overtaget denne side af stillingen efter sin forgænger, om end ikke som exercitiemester – i 1736 er prinsessen 30 år – så som spillelærer. Hermed forklares, at lutenisten Nathanael Diesels

samlede instrumentalkomposition ligger for guitar. Desværre er det intetsteds muligt at føre kildemæssigt bevis for denne antagelse, som f. eks. derved, at Diesel skulle have modtaget vederlag for sin ulejlighed. Det slør, der hviler over Nathanael Diesel, kan ikke løftes.

Instrumentet

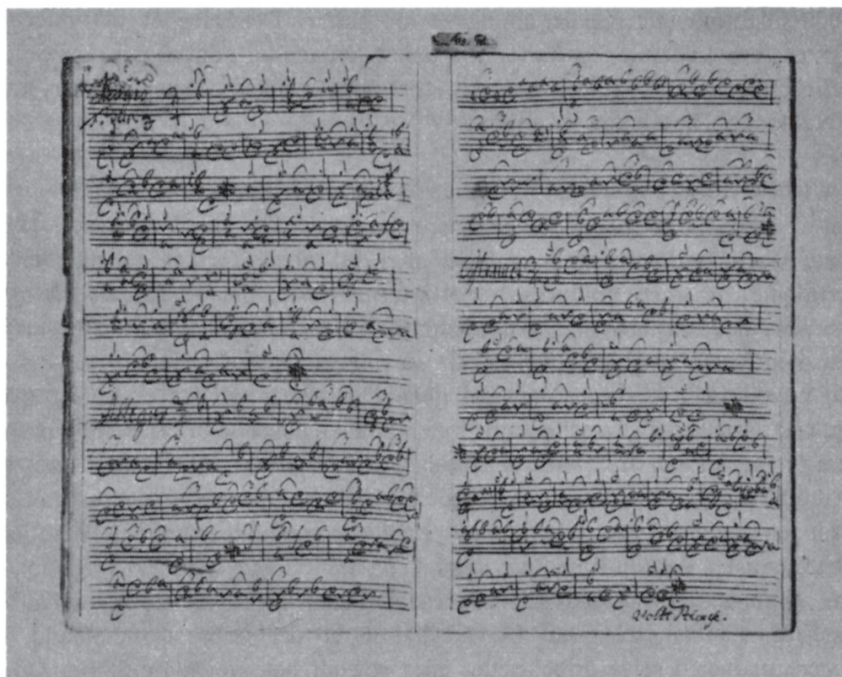
Stedet er ikke her til at give en detaljeret beskrivelse af det instrument, Diesel betjener sig af, guitaren omkr. midten af 1700-tallet. Kun et par ting er det nødvendig at slå fast: Guitaren har 10 tarmstrengene, der er fordelt på 5 såkaldte kor, der alle er unisont dobbeltbesat. Hertil er man nået efter en del eksperimenteren, og det samme gælder stemningen, der nu er A – d – g – h – e'. Den dobbelte bestrengning skal tjene til at bøde på den temmelig spæde klang, instrumentet ellers ville være i stand til at udsende. Fra lydlegemet, der er otte-formet og har flad bund og dæk og er forsynet med et stort, rundt lyd-hul, udgår halsen, der afsluttes med et svagt bagoverbøjet skruibræt. På overgangen mellem hals og skruibræt er der en metalliste, og mellem denne og den træliste, der er limet på dækket på den anden side af lydhullet, og hvortil strengene er fæstnet, således at den tjener til såvel strengholder som strengestol, svinger strengene. Op ad halsen er der anbragt metalbånd, der kan være nedlagt i selve gribebrættet eller spændt hele vejen rundt om halsen, med en indbyrdes afstand, der svarer til $\frac{1}{2}$ tone. Der er i alt 9 bånd op ad halsen, således at der kan frembringes toner, der er indtil den store sekst højere end de toner, de løse strenge frembringer.

Notation

Som det allerede af Neemanns artikel fremgår, foreligger Nathanael Diesels værker i tabulaturform. Om oprindelsen og udviklingen af tabulatur skal der her intet anføres, og som grund til, at Diesel anvender tabulaturformen behøver intet bevis at fremføres; tabulaturen er simpelthen den almindelige notationsmåde for instrumentet på den pågældende tid. Hvis teorien om Diesel som spillelærer for prinsesse Charlotte Amalie holder, er dette naturligvis endnu en grund for Diesel til at betjene sig af tabulatur: tabulaturen giver jo direkte anvisning på, hvordan den ønskede tone skal reproducere, og er derfor betydelig simplere for den mindre øvede musiker end den almindelige nodeskrift, der jo overlader til den spillende selv at omsætte nodetegnet fra tonehøjde til greb.

Da samtlige kompositioner som nævnt foreligger i håndskrift, er en kort omtale af den specielt Diesel'ske udformning nødvendig:

De et nodesystem lignende 5 linier repræsenterer de 5 kor, som guitaren er forsynet med, og hvis stemning som nævnt er: A – d – g – h – e'. Den øverste linie svarer til den øverste streng. Til at betegne grebene benyttes små bogstaver, a–k, der repræsenterer båndene 1–9, idet a betegner den løse streng, og idet han for at undgå forveksling med i udelader j. Da båndene er anbragt



med halvtoneafstand indbyrdes, betyder det, at b udtrykker halvtonen, c hel-tonen, d den lille terts, e den store terts, f kvarten, g tritonus, h kvinten, i den lille sekst og k den store sekst over den løse strengs tone. Tegn an-bragt lige over hinanden anslås samtidig; hvor dette ikke utvetydigt frem-går, som f. eks. når der er tale om kun to toner i indbyrdes stor afstand, an-bringes en lille streg lodret mellem de to tegn. Det bemærkes, at visse af bog-staverne skrives på en anden måde end nu normalt; det drejer sig især om c, der skrives som et bølgetegn, og d, der i Diesels hånd har en lang krum hale nedad til venstre.

Rytmen angives ved hjælp af mensuraltegn over bogstaverne. Disse tegn skrives kun, når en i forhold til det foregående ny rytmisk værdi indtræder, og de kan kun angive værdien for den mindste rytmiske værdi for et flerstem-migt kompleks.

En yderst vigtig komponent i tabulatur for lut og guitar er normalt den lange række af tegn, der repræsenterer de talløse former for ornamenter, mu-sikken var udstyret med. I Diesels tabulatur leder man stort set forgæves efter tegn af den art. Der findes kun forslaget – en klamme anbragt foran tegnet –, mordenten – en klamme efter tegnet – samt bindebuen, der tilkendegiver, at kun den tone, som det første tegn under buen angiver, skal anslås med højre hånd, mens den eller de følgende skal klinge i samme anslag. Årsagen til man-

gelen på alle øvrige ornamenttegn skal sandsynligvis søges i kompositionernes bestemmelse som en art undervisningsmateriel eller i hvert fald med henblik på en ikke-professionel musiker; de »finere« forsiringer er, hvor de enkelte steder findes, helt udskrevet. I øvrigt vil anvendelsen af forsiringer og ornamentter blive behandlet selvstændigt senere.

Sluttelig skal der knyttes nogle kommentarer til transkriptionen fra tabulatur til nodeskrift. Det ses ofte ved transkription af lut- og guitartabulatur, at disse genskaber over to systemer og med forsøg på anskueliggørelse af en skjult stemmeføring til en art polyfon sats. I konsekvensen af det, der er sagt om tabulaturer og især den rytmiske angivelse må det være klart, at en sådan fremgangsmåde er fejlagtig. Tabulatur giver ingen holdepunkter for egentlig polyfont spil; hvorfor så omsætte det til nodeskrift, som om det gjorde.

I transkriptionen og samtlige nodeeksempler er de ovennævnte ornamenttegn overført direkte, fordi de praktisk, klart og utvetydigt angiver, hvad der skal gøres for at forsire den pågældende tone. Endelig skal det bemærkes, at der her er benyttet den gængse praksis at notere i G-nøglen en oktav over guitarens reelle klang.

FORM

De i alt 287 småsatser, som Diesels instrumentalkomposition omfatter, fordele sig over et bredt udsnit af tidens formverden, og ikke færre end 21 forskellige betegnelser finder han anvendelse for. I det følgende vil hovedvægten blive lagt på præsentationen af selve musikken, mens kommentarerne, for ikke at sprænge rammerne, er kortet ned til det mindst mulige. Hensigten er at give en systematisk oversigt over de af de 21 betegnelser omfattede satser, som findes at falde i tre hovedgrupper:

1. Dansesatser.
2. Ikke-dansesatser opkaldt efter deres karakter.
3. Satser opkaldt efter deres tempobetegnelse.

I behandlingen vil den stavemåde, som Diesel angiver, overalt blive benyttet. Til nøjagtig definition af de enkelte satser vil der blive anvendt et simpelt nummersystem; det består af 3 cifre, hvoraf det første henfører til heftets nummer – for de to hefter fra Ms. Gl. Kgl. Saml. 377 drejer det sig i stedet for om tal om bogstaverne d og q, der for satserne herfra indgår som første ciffer – det andet ciffer til cyklusnummer i det enkelte hefte, mens sidste ciffer angiver satsens nummer i rækken inden for den enkelte cyklus. Hefterne Ny Kgl. Saml. 110 nr. 7 og 11 omfatter enkeltstående satser, og disse vil blive betegnet med blot to cifre, et for heftets nr. og et for satsens nr. i heftet.

1. Dansesatser

a. *Allemanda*. Under denne betegnelse findes 16 satser, alle i formen: to repeterede dele. De er alle noteret i C , hvilket dog ikke forhindrer, at der er tale om såvel langsomme som hurtige satser. Dette fremgår direkte af nodebilledet, og desuden af tilføjelsen »Allegro« eller »Andante«, som ialt 8 af satserne har fået. Det er betegnende, at langt de fleste af satserne med de hurtige værdier står på førstesatsens plads, mens omvendt »Andante«-Allemanda'erne alene findes, hvor satsrækken indledes af et »Preludio«. Som eksempel på den typiske Allemanda skal her vises 6–12–2:



b. *Bouree*. Denne dansesats forekommer i alt 20 gange, idet dog 14 heraf er parvis identiske, enten som led i et satsforløb, der gentages i sin helhed (således er flere suiter fra hefte 6 direkte afskrift fra suiter fra hefte 1), eller som løststående satser, der gentages, evt. i ændret toneart. De er alle af en meget klar opbygning og en enkel, ukunstlet tematik i overensstemmelse med dansens karakter. Her skal vises satsen 6–11–6. Eks. 1, s. 37.

c. *Courante*. Der findes i alt 16 Couranter, idet der atter forekommer gentagelser. Endvidere er satserne 4–3–3 i D-Dur og 6–11–3 i C-Dur identiske lige indtil de sidste 8 takter, der imidlertid er ganske forskellige. Alle må siges at tilhøre den såkaldte blandingstype mellem den franske og italienske Cou-



rante, karakteriseret ved hurtigt tempo, 3-delt takt (alle i 3/4) og flydende bevægelse. Couranten 8-4-2:



d. *Gavotta*. Denne satstype forekommer i 5 (egl. 4, idet to er ens) eksemplarer, og alle har den karakteristiske to-fjerdedels-optakt i taktarten $\emptyset$. – Er Diesel end omhyggelig med den lange optakt, tager han det i 6-12-6 mindre højtideligt med ved overgangen mellem de to dele at få taktslaget til at »gå op«, idet han lader 1. del slutte med 3 fjerdedele:



Gavotta 6-2-4:



e. *Gigue*. 15 gange optræder denne satstype, idet der p. gr. a. gentagelser kun er 13 forskellige. Af disse er kun en enkelt af den helt fine art, der lader sin 2. del bringe temaet i omvendning. 2er i A-B-A form, en enkelt noteret i 12/8, mens de øvrige viser taktarten 6/8. Gigue d-1-5:



f. *March*. I alt træffes Marchen 8 gange, dog således at der kun er tale om 5 forskellige, og en enkelt forekommer endda hele 3 gange. Denne skal vises her, i G-Dur-udgaven 6-5-4. Eks. 1, s. 39.

g. *Menuet*. Menuetten er langt den mest foretrukne danseform, endda den mest foretrukne af alle de i hele produktionen forekommende former, idet ikke færre end 82 af samtlige satser er menuetter. 13 af disse har funktion som trio, men kun 2 heraf står i varierende toneart, her varianten, til deres foranstående menuet. Naturligvis forekommer der en lang række gentagelser, og der ses endda eksempler på, at en sats, der i ét forløb står som menuet,



i et andet kan optræde som trio. Af samtlige menuetter falder kun 8 ikke i to repeterede dele, men giver 1. del da Capo. Af disse 8 udmærker d-4-4 sig ved at være yderligere forsynet med trio, altså en mere kompliceret type end de allerfleste hos Diesel forekommende. Menuet d-6-3 er særlig smuk:



h. Paspie. Under denne pudsigt stavede satsbetegnelse, der nærmer sig lydskrift, træffes satsen 8-3-3:



i. *Polonese*. I alt forekommer denne satsform 12 gange, idet der dog igen er tale om en lang række gentagelser. Alle med undtagelse af d-5-4 har »Polonaise-rytmen« som fremherskende element. Polonese 6-5-6:



j. *Rigadon*. Der findes 4 eksempler på denne satstype, der i øvrigt hos Diesel næppe væsentligt adskiller sig fra Boureen. Alle 4 er noteret i C, men kun tre har den optakt, som Rigadonen normalt kræver. Rigadon 4-3-9:



k. *Sarabanda*. Kompositionen frembyder i alt 17 Sarabander, idet dog heraf igen 3 er gentagelser. Een, 6-8-3, udskiller sig ved at have en for denne sats-type unormal optakt. 1-1-3 (og 6-1-3) opviser den mærkværdighed at være i én del, 21 takter repeteret, og der er ikke inden for de 21 takter tilløb til formel opbygning. To er noteret i 3/2, de øvrige i 3/4. Sarabanda 4-3-4:



l. *Siciliano*. Denne satstype forekommer 5 gange, de tre noteret i 6/8, mens de resterende, der er identiske dog i hver sin toneart, viser 12/8. To har optakt. Siciliano d-6-2:



2. Ikke-dansesatser opkaldt efter deres karakter

a. *Aria*. 10 gange har komponisten anvendt betegnelsen »Aria« over en sats, og kun i ét tilfælde har han ikke tillige meddelt en tempobetegnelse eller anden nærmere karakterisering (Andante – Largo – Adagio – Cantabile – Lamenta). Som betegnelserne veksler også taktarterne, men alle er i to repeterede dele. Aria Adagio 11-3:



b. *Cantabile*. Foruden den nævnte 4-4-4 Aria Cantabile forekommer under denne betegnelse satsen 3-1-1, som er et ganske løst opbygget stykke i én del, der repeteres. Som det fremgår af satsens nummer, står den først i en satsrække og har da også typisk forspilskarakter. Den smukke sats vises her:



c. *Chicon*. (Nyt eksempel på Diesels lydskrift). I hele kompositionen forekommer kun en enkelt chaconne, nemlig satsen 8-5-6, som til gengæld nok er et blik værd. Den har 8 gennemføringer, hvoraf den første viser et meget enkelt tema over basgangen d-c-b-a-g-a, idet tonearten er d-moll. Der er den finesse ved denne basgang, at da guitarens dybeste streng er A, må g'et lægges en oktav op, mens slut-a'et igen gribes som instrumentets dybeste tone. Hver gennemføring bliver på 6 takter, én takt over hver bastone, og bringer halvslutning. Efter præsentationen bringes en variation, der allerede tager noget let på den baslinie, der skulle være det bærende element, idet dog det korte forløb over kun 6 takter ikke tillader forvirrende udsving. De to næste variationer fastholder regelret baslinien, men viser tiltagende vidtløftighed i det melodiske forløb. De to følgende variationer er i den varierte dur-toneart, og baslinien er som følge heraf ændret let, så at den siger: d-a-h-a-g-a, med g'et lagt en oktav op som før. 7. gennemføring er atter i moll, og her er baslinien helt udeladt, mens melodien opfører sig, som om den var til stede; det korte basmotiv er nu så velkendt, at tilhøreren selv kan tænke sig til det – et ganske fint træk. Sidste gennemføring er identisk med første, blot med en tilføjet takt med en tonikaklang. Eks. 1, s. 43.

d. *Lamenta*. Foruden den allerede nævnte Aria Lamenta, 11-8, findes i samme hefte som nr. 11-12 en sats, der hedder Lamenta Largo. Det er en



sats på 22 takter, der repeteres, helt uden form; temaet kommer aldrig igen efter de første to takter, og satsens forløb føles på ingen måde at være bestemt af formelle hensyn:



e. Preludio. I alt 7 gange lades en satsrække indlede af et Preludio, og overalt blev det til en sats i C og i én repeteret del, der viser den forspilsagtige meget løse opbygning. Der er her ingen direkte gentagelser, selv om flere af

satserne ligner hinanden stærkt. Alle 7 har knap nok tema, men består af løb, brudte akkorder osv. Preludio 6-11-1:



3. Satser opkaldt efter deres tempoangivelse

a. *Adagio*. Under denne betegnelse optræder i alt 23 satser (der er dog atter tale om gentagelser), hvoraf en del har taget form efter den plads i det cykliske forløb, der er blevet dem tildelt. Der er således tydelige Preludier og tydelige Sarabander, selv om det som nævnt ikke fremgår af betegnelsen. *Adagio* 6-6-2:



b. *Allegro*. Som det før var tilfældet, er det muligt at identificere en stor del af de i alt 33 forekommende Allegro-satser, idet alle dansesuitens hurtige sats-typer her genfindes i maskeret udgave: forspil, boureer, couranter, gigueer og rigadoner. Det drejer sig om ca. halvdelen. De øvrige er, på 3 undtagelser

nær, der er af en noget mere kompliceret opbygning, alle i to repeterede dele. Allegro 6–8–1:



c. *Andante*. Der findes kun 3 satser med denne benævnelse, og de er alle rolige satser inde i det cykliske forløb. De er stærkt forskellige, og i formel henseende drejer det sig om én da-Capo-sats og to i den sædvanlige form, to repeterede dele. Andante 3–1–3:



d. *Largo*. Denne tempoangivelse står ved satserne 4–2–8 og 11–12, men i begge tilfælde sammen med en anden angivelse: Aria Largo og Lamenta Largo – og er behandlet under disse navne.

e. *Vivace*. Der findes under denne betegnelse 8 satser, hvoraf det igen er muligt at identificere visse. Således er der to klare Couranter (på trods af tempoet Vivace), og to er Passepied'er. Ved 6–5–3 er der den finesse, at dens

i alt 49 takter er noteret i ét stykke med repetitionstegn efter, mens formen i realiteten er to-delt, idet et tydeligt indsnit lader sig påvise efter takt 14, mens den efterfølgende takt viser temaindsats i dominanten; sågar er de sidste 8 takter reprise med temaet fuldstændigt og i tonika. Vivace d-3-3:



Cykliske dannelser

Af de i alt 287 småsatser, kompositionen som nævnt består af, er de i hefte 7 samlede 16 »Menuetes« (og trioer, idet nummereringen er fortløbende) og de i hefte 11 samlede 12 »Piecer« foruden Sicilianoen 6–10, der står som den ensomme indledning til noget aldrig fuldendt, de eneste, der ikke er ordnet til et cyklisk forløb. Alle andre er det, således at der i alt fremtræder 41 cykliske dannelser.

Det er iøjnefaldende, at Diesel, bortset fra de tilfælde, hvor han har givet en satsrække kun et nummer i heftet, anvender 3 forskellige betegnelser som overskrifter, nemlig »Suittes« (tilsyneladende altid i pluralis), »Solo« og »Sonata«. En nærmere undersøgelse afslører imidlertid, at hans anvendelse af disse betegnelser er fuldstændig tilfældig. Først og fremmest anvender han betegnelsen »Solo« både som angivelse af, at den pågældende komposition er for ét instrument, og som overskrift eller fællesbenævnelse af en satsrække. Der forekommer endog eksempler på, at han på forbladet skriver »Solos«, mens overskrifterne inde i heftet er »Suittes«. Dernæst viser det sig, at det ikke er muligt at påvise nogle fællestræk for suiteerne og andre for sonaterne; betegnelserne er anvendt i flæng.

Dette forhold forhindrer imidlertid ikke, at der faktisk består ret store forskelle ved opbygningen af satsrækkerne. Ser man bort fra de af italiensk oprindelse værende »Solos«, der formelt står mellem og nærmest falder ind under de to større formprincipper Suite og Sonate, og anvender man de sædvanlige definitioner på disse, viser det sig, at kompositionen omfatter såvel rene suiteer

som rene sonater – samt ikke mindst talrige overgangsfænomener. Når det endvidere er slået fast, at det i kompositionen ikke er muligt at spore nogen udviklingstendens i nogen som helst retning, vil en systematisk gennemgang måske kunne kaste lys over det storformelle problem hos Diesel.

Udgangspunktet tages i de rene suiter og de rene sonater, og disse stilles i hver sin ende af oversigten. Det er som nævnt en tilfældighed, at suiteerne står først og sonaterne sidst. På dette grundlag tager oversigten sig således ud:

1. Nr. 8–4 i G-Dur: Allemanda-Courante-Sarabanda-Menuet-Gigue.
2. Nr. 6–13 i G-Dur: Preludio-Allamanda-Courante-Sarabanda-Menuet-Gigue.
3. Nr. 1–4 i C-Dur: Allemanda-Courante-Sarabanda-Gavotta-Menuet-Gigue.
4. Nr. 6–2 i C-Dur: Allemanda-Courante-Sarabanda-Gavotta-Menuet-Gigue.
5. Nr. 6–11 i C-Dur: Preludio-Allemanda-Courante-Sarabanda-Menuet-Bouree-Gigue.
6. Nr. 6–8 i D-Dur: Allemande-Courante-Sarabanda-Menuet-Gigue-Menuet (+ Trio) Alternativment-Bouree-Gigue.
7. Nr. 4–1 i C-Dur: Preludio-Allemanda-Courante-Sarabanda-Menuet-Bouree-March-Menuet-Gigue.
8. Nr. 4–3 i D-Dur: Preludio-Allemanda-Courante-Sarabanda-Bouree-Menuet-Bouree-Menuet-Rigadon-Gigue.
9. Nr. 1–1 i C-Dur: Allemanda-Courante-Sarabanda(a-moll)-Bouree-Menuet-March-Polonese.
10. Nr. 6–1 i C-Dur: identisk med nr. 9.
11. Nr. 6–12 i C-Dur: Preludio-Allemanda-Bouree-Sarabanda-Menuet-Cavotta.
12. Nr. 1–2 i D-Dur: Allemanda-Courante-Bouree-Menuet-Bouree-Polonese.
13. Nr. 6–3 i D-Dur: identisk med nr. 12.
14. Nr. 2–1 i d-moll: Siciliano-Courante-Menuet Alternativment-Menuet-Sarabanda-Gigue-Menuet.
15. Nr. 4–2 i G-Dur: Preludio-Allemanda-Courante-Sarabanda-Menuet-Rigadon-Menuet Alternativment-Aria-Bouree-Gigue.
16. Nr. 8–5 i d-moll: Allemanda-Courante-Sarabanda-Bouree-Menuet-Chicon.
17. Nr. 4–4 i G-Dur: Preludio-Allemanda-Courante-Aria-Menuet.
18. Nr. 8–3 i d-moll: Allegro-Sarabanda-Paspie-Bouree-Menuet-Polonese.
19. Nr. 6–6 i G-Dur: Allegro-Adagio(e-moll)-Menuet-Sarabanda-Polonese-March-Menuet.
20. Nr. 6–5 i G-Dur: Allegro-Adagio-Vivace-March-Menuet-Polonese-Menuet Alternativment.
21. Nr. 6–9 i C-Dur: Allegro-Adagio (a-moll)-Vivace-Menuet Alternativment-Allegro-Menuet-Gigue.
22. Nr. d–3 i a-moll: Allegro-Andante-Vivace-Allegro-Andante-Allegro-Menuet en Polonese.
23. Nr. d–2 i d-moll: Allegro-Vivace-Adagio-Allegro-Menuet en Polonese.
24. Nr. d–4 i G-Dur: Allegro-Adagio-Gigue-Menuet.
25. Nr. d–5 i G-Dur: Allegro-Adagio-Allegro-Polonese-Menuet.
26. Nr. 8–6 i C-Dur: Allegro-Adagio(a-moll)-Allegro-Menuet.
27. Nr. d–7 i G-Dur: Vivace-Adagio-Allegro-Menuet.
28. Nr. d–6 i D-Dur: Vivace-Siciliano-Menuet-Allegro.
29. Nr. 6–7 i d-moll: Adagio-Bouree-Menuet-Rigadon-Menuet-Sarabanda-Menuet-Aria-Menuet-Polonese.
30. Nr. 6–4 i F-Dur: Adagio-Allegro-Menuet-Polonese-March-Menuet-Bouree.
31. Nr. 1–3 i F-Dur: Adagio-Allegro-Menuet-Polonese-March-Menuet-Bouree.
32. Nr. 1–6 i F-Dur: Adagio-Allegro-Menuet Alternativment-March-Rigadon.
33. Nr. 1–5 i F-Dur: Siciliano-Allegro-Gavotta-Menuet-Polonese.
34. Nr. 8–1 i D-Dur: Adagio-Allegro-Aria-Bouree-Menuet.
35. Nr. 8–2 i A-Dur: Adagio-Allegro-Menuet-Aria-Gavotta.
36. Nr. d–1 i C-Dur: Adagio-Allegro-Adagio-Gigue-Menuet.

37. Nr. 3–1 i a-moll: Cantabile-Allegro-Andante(C-Dur)-Allegro-Menuet Alternativement.
38. Nr. 3–2 i d-moll: Adagio-Allegro-Adagio-Gigue.
39. Nr. 8–7 i C-Dur: Allegro-Adagio(a-moll)-Allegro.
40. Nr. q–1 i C-Dur: Adagio-Allegro-Adagio(a-moll)-Allegro.
41. Nr. 14–1 i d-moll: Adagio-Allegro-Adagio-Vivace-Allegro.

Den øverst på listen anbragte satsrække er et renfærdigt eksempel på, hvordan den klassiske dansesuite skal se ud. Den er særlig fornem derved, at Sarabandaen er noteret i 3/2.

Nr. 2 viser, hvordan denne klassiske suite også kan se ud, nemlig med 5 satser og foranstillet Preludium. Det meget smukke forhold, der hersker mellem den langsomme, 2-delte Allemanda, den hurtigere, 3-delte Courante, den langsomme, 3-delte Sarabanda, den lidt hurtigere, men dog rolige, 3-delte Menuet og den hurtige, 2-delte Gigue, skaber en formelt harmonisk, kontrastrig helhed, i hvilken indgreb naturnødvendigt må virke forstyrrende.

Allerede de to følgende, identiske, 3 og 4 har fået foretaget sådanne indgreb, men den hurtige, 2-delte Gavotta er velanbragt.

I 5 er indgrebet knap så heldigt, idet en Bouree er anbragt mellem Menuet og Gigue. Imidlertid bør man opfatte Sarabanda-Menuet som et roligt kompleks i 3-delt takt og Bouree-Gigue som et hurtigt i 2-delt takt, således at balancen stadig findes.

6 har mellem Menuet og Gigue fået indskudt et i sig selv velproportioneret kompleks, som ikke kan skade sammenhængen.

Om 7 må det samme siges, idet indskuddet Bouree-March-Menuet får suiten til at virke »normal«.

8 har endnu flere indgreb at opvise. Først er en Bouree indskudt mellem Sarabanda og Menuet, hvilket i sig selv er ganske fint som kontrast i det rolige, 3-delte kompleks, og dernæst er der mellem Menuet og Gigue indføjet et velafbalanceret kompleks: Bouree-Menuet-Rigadon. Suiten er således ganske velproportioneret og ligefrem trænger til, efter de mange satser, at få en dobbelt, hurtig afslutning.

– Indtil dette punkt er der sket en gradvis udvidelse af den klassiske suite, idet der til dens faste satser er føjet andre dansesatser, og det er blevet påvist, at komponisten ved disse tilføjelser i hvert fald ikke i påfaldende grad har nedbrudt den fine, velafbalancerede harmoni i det indre forhold i suiten. Når man samtidig tager satsernes yderste kortfattedhed i denne miniature-kunst i betragtning, må det fastslås, at suiten ikke har lidt overlast.

Allerede 9 og 10, der er identiske, viser afgørende forskelle fra de foregående. Først og fremmest er der gjort indhug i de faste satser, idet Gigueen er forsvundet. I dens sted som den festlige finale er der intet sat, og selv en velanbragt Bouree mellem Sarabanda og Menuet kan ikke tilsløre, at suiten med Menuet-March-Polonese som de sidste 3 satser har fået en anden karakter. Endvidere ses det afgørende nye, at Sarabandaen har forladt den helheds-

dannende toneart og optræder i parallellen, det kortest tænkelige skridt bort, men dog en røbelse af, at de tempomæssige og metrumsmæssige kontraster ikke føles tilstrækkelige.

11 fastholder igen tonearten for samtlige satser, men foruden Giguen er nu også en anden af de faste satser, Couranten, forsvundet og erstattet af en Bouree, mens Giguens plads besættes med en Gavotta. Men kan, i formel henseende, en 2-delt Bouree erstatte en 3-delt Gavotta?

12 og 13 er igen identiske. De har optaget Couranten, men til gengæld er den fornemste sats, Sarabandaen, forsvundet. En Bouree kan på ingen måde erstatte den, og Menuetten rykker derved ind som den tungeste sats. At Bouree og Polonese er anbragt som de to sidste satser, betyder på ingen måde, at de fuldender rækken. Suiten er ved at blive opløst indefra.

14 er den sidste blandt satsrækkerne, der er opbygget udelukkende af dansesatser, og den forstærker billedet. Allemandaen er ofret og erstattet af en Siciliano, og bortset herfra er bestanddelene de samme som i den klassiske dansesuite, men den for den indre balance så vigtige rækkefølge er der ladet hånt om.

De tre følgende satsrækker er dansesuites med et tilføjet fremmedlegeme af ikke-dansemæssig karakter:

15 har efter Menuetten indskudt et i sig selv ganske velproportioneret kompleks, hvori tyngdepunktet centralt er lagt på fremmedelementet Aria (Largo). I det meget lange forløb virker Ariaen ikke provokerende, og trods udvidelsen til bristepunktet må suiten siges at være velafbalanceret.

16 viser den klassiske satsfølge, blot med en indskudt Bouree, men i stedet for Giguen er der sat en Chaconne, der afgjort ikke har plads i en dansesuite, hvor kunstfærdig den end er gjort.

17 mangler både Gigue og Sarabanda, og i stedet er der tilføjet en Aria (Cantabile). Afstanden fra den klassiske suite er øget støt.

Faserne i udviklingen var:

- 1: Den smukt afbalancerede suite får tilført stadig flere dansesatser, der ikke i synderlig grad forstyrrer arkitekturen. Nr. 1–8.
- 2: Der tilføres stadig flere dansesatser, samtidig med at de klassiske satser ofres; indvirkningen på den indre balance er mærkbar. Nr. 9–14.
- 3: Ikke-dansesatser får indpas. Nr. 15–17.

De følgende to store grupper, den første på 11 rækker, nr. 18–28, og den sidste på 10, nr. 29–38, er sideordnede, idet de viser voksende indflydelse af ikke-dansesatser, mens dansesatsernes tal aftager til det mindst mulige. Grupperne har delt arbejdet mellem sig, således at den første behandler satsrækker med hurtig indledning, mens den anden viser sådanne med langsom indledning. Kun overskuelighedshensyn har betinget opsplætningen i to grupper.

18 har som første sats en Allegro, noteret i C , og den adskiller sig ikke i væsentlig grad fra de Allemanda'er, Diesel har givet tempobetegnelsen Allegro. Men Diesel har alligevel opfattet en formel forskel på en benævnt Allemanda og en benævnt Allegro: han kalder satsrækken »Sonata«. At der endnu er lang vej fra denne bearbejdede dansesuite til sonaten, som den normalt erkendes, er ubestrideligt – hvis der da, hvilket ikke kan udelukkes, ikke er tale om andet og mere end blot mangel på overblik og konsekvens hos komponisten!

19 fremviser såvel en Allegro som en Adagio, et kort stykke på blot 9 takter med halvslutning, efterfulgt af en række dansesatser, hvis indbyrdes forhold ikke er særlig afbalanceret.

20 udvider igen komplekset af tempobetegnede satser, og det bemærkes, at den 2-delte Adagio ikke kan erstatte den 3-delte Sarabanda.

21 har gjort yderligere indhug i dansesatsernes antal, samtidig med at det formelt-arkitektoniske er forbedret mærkbart.

22 viser i det 7-leddede forløb kun en enkelt dansesats, nemlig den afsluttende Menuet en Polonese. Ganske vist er kombinationen: 2-delt Allegro + 2-delt Andante + 3-delt Vivace + 2-delt Allegro + 3-delt Andante + 2-delt Allegro med afsluttende Menuet en Polonese endnu ikke særlig smukt udtænkt.

23 har kun 5 satser, og atter står en Menuet en Polonese som sidste sats, men forløbet: 2-delt Allegro + 3-delt Vivace + 3-delt Adagio + 2-delt Allegro + Menuet må kaldes veldisponeret.

Med 24 er satstallet nået ned på 4, selv om Giguen er vendt tilbage, så af følgen bliver: 2-delt Allegro + 3-delt Adagio + Gigue + Menuet.

25 har erstattet Gigue af en 2-delt Allegro, og forinden Menuet er der indskudt en Polonese.

I 26 er Polosen igen forsvundet, og en smuk 4-satsethed er opnået.

27 viser samme billede, idet dog en 3-delt Vivace optræder som indlednings-sats i stedet for den 2-delte Allegro.

Endelig er i 28 Menuetten rykket ind på 3. sats' plads, og i konsekvens heraf er en Siciliano blevet 2. sats, så den færdige cyklus viser: 2-delt Vivace + 2-delt Siciliano + 3-delt Menuet + 2-delt Allegro.

For rækkerne med langsom indledning er forløbet af udviklingen stort set det samme.

29 har et 10-satset forløb af dansesatser i nærmest vilkårlig orden, men med foranstillet Adagio.

30 har efter den indledende 3-delte Adagio en 2-delt Allegro, der dog karaktermæssigt er en regulær Bouree, men altså ikke benævnt sådan. Rækkefølgen af de følgende 5 dansesatser er igen ikke særlig veldisponeret.

31 er identisk med 30.

32 har yderligere nedsat satstal, så at den 3-delte Adagio og den 2-delte Allegro kun følges af 3 dansesatser, der skaber en ganske fin helhed.

33 stiller en 2-delt Siciliano forrest fulgt af en 2-delt Allegro og de 3 dansesatser Gavotta, Menuet og Polonese.

Om 34 har Diesel igen anvendt betegnelsen »Sonata«, og forklaringen må søges i det forhold, at tallet af dansesatser nu er gået så stærkt ned, at hovedvægten ligger på de andre satser.

35 har ligeledes betegnelsen »Sonata«, hvori satsen Aria (Andante) indgår som fjerde led, mellem Menuet og Gavotta.

36 er atter oppe på 6 satser, men udvidelsen er en Allegro, så at vi får følgen: 2-delt Adagio + 2-delt Allegro + 3-delt Adagio + 2-delt Allegro efterfulgt af Gigue og Menuet, der må opfattes som et vedhæng, der ikke direkte omfattes af cyklusplanen.

37 og 38, som afslutter denne del af udviklingen, viser, at af de 9 dansesatser, som udgangsrækken 29 havde, er der blot én tilbage, der i begge tilfælde er anbragt på sidstepladsen. 37 har 3-delt Cantabile + 3-delt Allegro + 2-delt Andante + 2-delt Allegro + Menuet Alternativement, mens 38 er endnu kortere: 2-delt Adagio + 2-delt Allegro + 3-delt Adagio + Gigue.

Tilbage står nu blot at drage konsekvensen af den parallelle udvikling, de forannævnte rækker har gennemgået. Det sker i de 3 sidste rækker:

39 er sonaten med hurtig indledning: 2-delt hurtig + 3-delt langsom (i paralleltonearten) + 2-delt hurtig.

40 er sonaten med langsom indledning: 2-delt langsom + 2-delt hurtig + 3-delt langsom (i paralleltonearten) + 3-delt hurtig.

41 er sammenbygningen af dem begge: 2-delt Adagio + 2-delt Allegro + 3-delt Adagio + Vivace i 3/8 + 2-delt Allegro.

Som det ses, fordeler Diesels komposition sig jævnt over hele skalaen fra suite til sonate, og det fremgår klart, at variationen er meget stor. Når det samtidig erindres, at der overhovedet ikke er tale om en udvikling, må det vist fastslås, at Diesel, hvad det storformale angår, ikke har haft bestemte konstruktionsprincipper.

STILISTISKE DATA

MELODIK

1. Temadannelsen

Temadannelsen findes at foregå efter 3 formler:

- a) Vidtspundne, ikke periodiserede temaer.
- b) Korte(re), periodiserede temaer.
- c) Korte(re), periodiserede temaer med fortspinning.

Forholdet mellem de 3 grupper er, at gruppe b er ca. 4 gange så stor som gruppe a, mens gruppe c igen er ca. 10 gange større end gruppe a.

a. Vidtspundne, ikke periodiserede temaer. Denne gruppe omfatter især de forspilagtige satser, såvel blandt de efter deres tempo betegnede som blandt dansesuitens preludier og Allemanda'er. Således kan nævnes Adagio d-1-1 eller Allegro 6-5-1, hvor der næppe er tale om et egentligt tema, snarere en karakteristisk indledning til en lang fortspinning. Allemanda 1-4-1 viser tilsvarende en lang bølgebevægelse fra optakten lige til repetitionstegnet. Imidlertid falder også andre satstyper i denne gruppe, således Bouree 8-1-4, hvis tema tydeligt slutter på 3. fjerdedel i takt 4, men hvor bevægelsen føres umiddelbart videre til repetitionstegnet. Couranten 4-4-3 opviser ikke engang en fornemmelig temaafslutning, men ottendedelsbevægelsen videreføres, så at tema og fortspinning går i ét. Giguen 6-8-8 viser det samme over 10 takter.

b. Korte(re), periodiserede temaer. Den simpleste form i denne gruppe er de temaer, som består af $2 + 2$ takter, som gentages, evt. med en ganske ubetydelig ændring mod slutningen. Ofte end denne simple konstruktion ser man dog, at opbygningen viser to ensdannede halvdele, hvoraf første går til halvslutning, mens anden har helslutning, eller omvendt helslutning først og dernæst halvslutning eller helslutning i dominanten. De tidligere meddelte Gavotta 6-2-4 er et eksempel herpå.

c. Korte(re), periodiserede temaer med fortspinning. Også i denne gruppe findes en særdeles simpel konstruktion, som den tidligere viste Menuet d-6-3 kan stå som eksempel på. Temaet er her to takter, der gentages praktisk taget nodetro, og efter en pause kommer så noget ganske andet, slet ikke med temaet samhørende, så at hele forløbet når op på 8 takter. Almindeligere er dog temaer, der består af $2 + 2$ takter efterfulgt af en fortspinning. Længden af denne fortspinning er stærkt varierende, men det almindeligste er 4 takter, der intet har at gøre med temaet. Dansesatserne overholder i reglen kravet om takttal, der er multipler af 4, men afvigelser forekommer. Ofte er disse afvigelser at henføre til den slags friheder, komponisten kan tage sig, f. eks. når han udskriver en slutakkord, eller hvor to af fortspinningens takter af en eller anden grund må gentages. Couranten 6-2-2 er speciel derved, at dens tema er opbygget af $3 + 2 + 2$ takter, til hvilke der knytter sig en fortspinning på 9 takter, og Giguen fra samme suite 6-2-6 viser noget lignende, nemlig en opbygning med 1 takt, der gentages, $+ 2$ takter efterfulgt af en fortspinning på 8 takter, hvorefter de 4 første takter bringes igen, nu efterfulgt af en fortspinning på 9 takter. Denne smukke, sindrigt opbyggede sats har med sine 25 takter ikke meget tilbage af dansepræget. Selv om kravet til dansesatsernes længde ikke stilles til ikke-dansesatserne, overholdes det alligevel ofte, men afvigelser er hyppige, og der træffes satser af nogenlunde enhver tænkelig længde. F. eks. har Allegro d-4-1 et tema, der består af 1 takt $+ 1$ takt, der gentages $+ 2$ takter, efterfulgt af en fortspinning på 13 takter, mens Vivacen d-7-1 har et tema på $5 + 4$ takter, efterfulgt af en fortspinning på 16 takter.

I forbindelse med omtalen af de periodiserede temaer skal der gøres nogle bemærkninger om temaernes opbygning af motiver. Der findes at være tale om 6 karakteristiske formler, som Diesel anvender, bragt i den rækkefølge, deres hyppighed betinger:

1. op – ned
2. ned – op
3. karakteristisk spring – udfyldning
4. langsomt opadstræbende – pludseligt ned
5. langsom nedadglidende bevægelse – afrunding
6. statisk forbliven.

Som eksempel på den ganske store første gruppe vises indledningen til Gigue d-4-3, hvor temaet i glade spring svinger sig til vejrs, hvorefter der danses ned igen:



Gruppe 2 repræsenteres af Rigadon 4-2-6, hvis nedadgående tema, der endda har så meget fart på, at det kommer »for langt« helt ned på sekunden i stedet for tertsen, afbalanceres trinvist, endda med understregning gennem ottendelsforsiring:



Gruppe 3 kan eksemplificeres ved Adagio d-2-3. Det karakteristiske spring b-cis – temaet ligesom tager tilløb, inden det kaster sig ud! – udfyldes smukt af ottendedele og sekstendedele, der således afbalancerer såvel springet som de rytmiske forhold.



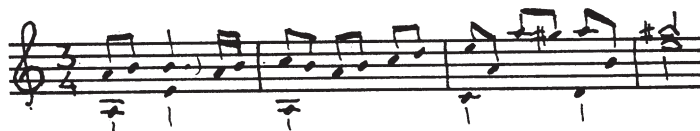
Menuet 4-2-5 viser det samme:



mens i Menuet 7-7 springet går den modsatte vej; det er påfaldende, at der er langt flere med springet nedad end opad. Det er åbenbart vanskeligere at springe opad end nedad – denne menuet må da også have hele 4 takter til at restitueres efter sit spring . . .:



I gruppe 4 står bl. a. satsen Cantabile 3-1-1, hvis tema under store vanskeligheder støt arbejder sig opad og skaber en meget smuk linie:



Gruppe 5 illustreres udmærket af Adagio d-4-2, hvor den rolige, nedadgående bevægelse over oktaven gøres i sig selv afvekslende derved, at hver takt har en ny rytmisk opbygning:



Endelig kan Sarabanda 6-1-3 stå som repræsentant for gruppe 6. Her er første sætning på 4 takter ganske statisk, temaets bløde buer fremhæver roen, og eftersætningen med sekvenserne understreger indtrykket af næsten total stilstand:



Det er indlysende, at de »bedste«, mest markante temaer skal findes i de 3 første grupper, mens temaerne i de sidste 3 løber en risiko for at virke kedelige. Den melodiske kunstner skal således kendes på temaerne i disse grupper, for her skal det vise sig, om han evner at forvandle trivialitet til skønhed. De viste prøver skulle give et indtryk af, at Diesel er en kunstner, der kan skabe såvel et markant tema som et, der er smukt og plastisk.

2. Fortspinning

a. *I satsernes 1. del.* Som det er blevet nævnt, har ca. 1/4 af satserne en 1. del, der alene bringer temaet, men langt den største del af satserne har i deres

1. del efter det egentlige tema en fortspinning, der leder delen til afslutning. Da den overvejende del af sætterne i deres 1. del tillige modulerer til dominant- eller paralleltonearten, er dette arbejde oftest overladt fortspinningen, idet temaerne normalt holder sig i hovedtonearten. I sætser, hvor 1. del er kort, 8–12 takter, bliver fortspinningen oftest løb, i overensstemmelse med sætsens metrum brudte akkorder osv., mens det for de sætters vedkommende, hvis 1. del er længere, ofte drejer sig om tematisk arbejde, enten af sætternes tema eller af stof, der bringes i fortspinningen selv.

b. *I sætternes 2. del.* En undersøgelse over fortspinningen i sætternes 2. del viser, at de to grupper, der kan opregnes:

1. fortspinning af temaet

2. fri fortspinning

er omtrent lige store. I gruppe 1 er teknikken oftest den, at temaet eller dele af det – måske i let ændret udgave – bringes i den nye toneart, hvorefter fortspinningen sker gennem sekvensering, omvending, spejlvending o. l. af en enkelt, karakteristisk temastump, der derigennem føres til nærtbeslægtede tonearter. I de kortere forløb er det ikke almindeligt, at der gives en reprise af temaet. I de længere forløb træffes det ret ofte, men så godt som altid med ændret fortspinning til slutningen, og kun i yderst sjældne tilfælde ses det, at replisen af temaet bringer dette fuldstændigt lig 1. del.

I gruppe 2 er teknikken stort set den samme, blot er forløbet noget friere, idet det tematiske arbejde kan gøres med stof, der indføres, når der er brug for det. Stof fra 1. del – ofte temaets eftersætning – kan optræde og danne afslutning på en periode eller på hele delen. Reprise af temaet er langt hyppigere i denne gruppe end i gruppe 1, men kan ikke kaldes norm.

3. Tematisk arbejde

Som det tidligere er fremgået, spiller de to hovedprincipper for tematisk arbejde, *gentagelse* og *efterligning*, en uhyre stor rolle i hele melodikken. Der findes næppe det tema, de vidtspundne indbefattet, eller den fortspinning, der ikke netop er dannet ved, at en idé gentages eller efterlignes i samme eller forrykket leje. Alle de hidtil viste eksempler illustrerer til fulde denne fundamentale kendsgerning, således at nye eksempler skulle være overflødige.

4. Modulation

En undersøgelse af de modulatoriske forhold viser, at modulation næsten overalt foregår efter et ganske bestemt skema, der er ganske enkelt for de helt korte forløb og udvikles efterhånden som sætterne tiltager i størrelse. Der kan ikke påvises nævneværdige forskelle på dansesætser og ikke-dansesætser i denne henseende.

De helt korte sætser i Dur-tonalitet tager udgangspunkt i tonika og fører til helslutning eller oftere halvslutning, der omdrydes til dominant og bringes til-

bage til tonika, evt. med tilnærmelse til tonikaparallel (sjældnere subdominant). I moll-tonalitet træffes bevægelsen fra tonika til dominant, men langt oftere føres den til tonikaparallel, og på tilbagevejen berøres evt. subdominant.

Dette grundlæggende modulationsforløb kan som nævnt udvides i de længere forløb, oftest på den måde, at der i de tonearter, der i det korte forløb kun berørtes, nu rigtigt kadencerer. I de endnu længere forløb, hvor musikken opholder sig i de pågældende tonearter længere tid ad gangen, kan endnu større udsving til – i forhold til hovedtonearten – fjernere tonearter foretages, men altid logisk til beslægtede tonearter. Enkelte steder træffes toneartskifter i ryk; hovedsagelig i moll, hvor temaet rykkes fra tonika til den parallelle durtoneart, eller – såvel i Dur som i moll – hvor et langt forløb har ført til en i forhold til hovedtonearten fjernere stående toneart, f. eks. subdominantparallel; her ses det, at temaet efter en kort pause rykkes tilbage og sætter ind til reprise i tonika. Ganske enkelte af de langsomme, korte satser i én del viser overhovedet ingen modulation, men forbliver i samme toneart, dog med halvslutning.

5. Ornamentik

a. stereotyp. Som nævnt under afsnittet »Notation« findes kun 2 forskellige stereotype ornamenter, forslaget og mordenten, og af dem er sidstnævnte langt den hyppigst anvendte. Forslaget anvendes, på ganske enkelte undtagelser nær, og det for det meste i særdeles langsomme satser, udelukkende på betonet taktid, endda afgjort oftest på første taktslag. Mordenten kan derimod anvendes hvor som helst. Foruden almindelig udsmyknings-virkning antyder den tillige en slags »mellemkadence«, hvorved forstås, at det melodiske forløb opfattes som opdelt i en række kadencer, hvor og når tonen umiddelbart før, eller i hvert fald den betonedede umiddelbart før, grundtonen er udsmykket med en mordent. Begge forekommer de naturligvis langt oftere i langsomme, bårne satser, men selv i de hurtigste satser er deres forekomst overraskende hyppig.

b. udskreven. Det er åbenbart, at Diesel har savnet tegn for virkemidler, han ynder at betjene sig af, og han må derfor ty til at skrive dem helt ud i tabulaturen. Det drejer sig altovervejende om den figur, han noterer som to sekstendedele eller toogtredivetede, der følger efter en mordent på en punkteret fjerdedel eller ottendedel. Den forekommer alene i langsomme satser og kun ved kadencer.

Et andet udskrevet ornament er ligeledes at træffe i langsomme satser; det drejer sig om hurtige triol-figurer, der kan stå alene eller være sat sammen til kæder. De danner en omspinding af hovedtonerne, som ønskes fremhævet. Der forekommer endnu en række udskrevne ornamenter, hvis hyppighed dog er så ringe, at særskilt omtale af hver enkelt er at overdrive betydningen. Om forholdet mellem den stereotyp og den udskrevne ornamentik er der i øvrigt at sige, at det er helt i overensstemmelse med disse kompositioners anvendelse

– musik for en amatør – at så meget som muligt skrives helt ud. Tabulaturens store fordel var, at den direkte anviser grebene; de stereotype ornamenttegn modarbejder dette; derfor skriver Diesel dem helt ud.

6. Variation.

På trods af en indgroet skræk for i undersøgelser af denne art at gøre »mangeløse opdagelser« og dernæst se bekræftelser og eksempler på disse opdagelser overalt, må forfatteren alligevel erkende, at ganske mange temaer og melodiske indfald ligner hinanden stærkt, og deres indbyrdes placering berettiger til at tale om variation som temadannende faktor. Det drejer sig så godt som altid om karaktervariation, idet temaet eller det melodiske indfald fra én sats føres over til en anden, hvis i forvejen givne karakter kontrasterer mod den foregående. I reglen er der blot tale om enkeltstående par, sandsynligvis blot et udtryk for, at komponisten har set muligheden af at anvende det samme stof endnu en gang, men i enkelte tilfælde tiltager variationernes aktivitet, og et vist sammenbindende præg i den pågældende satsrække kan påvises. Dette er tilfældet i rækken 6–4, fra hvilken indledningen af de 7 satser vises her:

Adagio 6-4-1

Allegro 6-4-2

Menuet 6-4-3

Polonese 6-4-4

March 6-4-5

Menuet 6-4-6

Bouree 6-4-7

Adagioens kantabile tema genfindes i stærkt koncentreret udgave i Allegroens forsætning, der afbalanceres med den langt udspondne nedgang. Denne nedgang bliver til tema for Menuetten, idet først oktaven og dernæst tertsen understreges ved halvnoder; bevægelsen afbalanceres naturligvis. I Polonesen lægges hovedvægten aldeles på de i Menuetten fremhævede toner, og eftersætningen kan derfor, uden at det virker trivielt, blive den lange nedgang. Den efterfølgende March har et tema, hvis forsætning er ny, men eftersætningen er velkendt og lader derfor satsen fremtræde som en afvekslende del af helheden. Det samme er tilfældet med den efterfølgende Menuet, hvis tema dog vil erindres som afbalanceringen af den lange nedgang i første Menuet. Endelig er sidste sats, Bouree, igen et koncentrat af det i første sats opstillede stof, og hele satsrækken rundes derved af som en gennem anvendelse af variation sammentømret helhed.

RYTMIK

En undersøgelse af rytmikken viser, at det ikke er muligt at foretage nogen gruppeinddeling for at skabe oversigt over anvendelsen af dette element i kompositionerne. Snart sagt enhver tænkelig rytmisk kombination forekommer i næsten enhver tænkelig sammenhæng. Ganske enkelte ting lader sig dog udlede som normale:

Punkteringer forekommer altovervejende i roligere satser; når de findes i hurtigere, er det især ved kadencerne, når der alligevel skal skabes ro i forløbet, eller som understregning af et særligt markant tema.

Rytmikken tjener ofte til at skabe acceleration i tematikken, således at værdierne bliver stadig mindre, enten allerede i temaets forsætning, eller ved at lade eftersætningens værdier blive mindre end forsætningens.

Der er ingen nævneværdig forskel på anvendelsen af det rytmiske element i dansesatser og ikke-dansesatser.

Rytmikken står som fuldstændig ligeberettiget med melodikken i temadannelsen, og hvad der herom allerede er nævnt, skal ikke gentages.

HARMONIK

Skrivemåden er, som det tydeligt fremgår af nodebilledet, aldeles overvejende enstemmig, og en undersøgelse giver til resultat, at understøttelse af melodikken ved hjælp af harmonik sker efter det enkle princip: når der er tid til det. Dette indebærer, at en stor forskel mellem langsomme satser og hurtige opstår, og de skal omtales hver for sig.

De hurtige satser viser forekomst af harmoniunderstøttende toner fortrinsvis på betonet tid, oftest endda på fuld tid. Tilfælde forekommer dog også, hvor harmoniunderstøttende toner bringes på ubetonet tid, men de er næsten i alle tilfælde betinget af, at en til dette formål brugbar løs streng er ledig,

eller at det melodiske forløb i tiden omkring det pågældende øjeblik betjener sig af løs(e) streng(e) og/eller et stærkt begrænset antal fingre, således at i hvert fald én finger er ledig i lidt længere tid. Kun i yderst sjældne tilfælde forekommer i hurtigere satser mere end én harmoniunderstøttende tone til meloditonen.

De langsomme satser giver som nævnt mere tid til omplacering af fingrene, og dette giver sig udslag i en langt hyppigere anvendelse af sådanne harmoniunderstøttende toner, så der endda visse steder kan blive tale om hele akkorder. Deres forekomst er ikke længere henvist til betonet tid, men findes overalt i forløbet, ligesåvel som nødvendigheden af ledige løse strenge ikke længere er uomgængelig. Det bør dog atter understreges, at selv i langsomme satser er den uakkompagnerede enstemmighed langt den almindeligste.

Anvendte samklange. Det er påfaldende, at samklange (selv en to-klang må kaldes en samklang) optræder på to måder, nemlig enten som en bastone til den øjeblikkelige meloditone, eller som en medklingetone i tert-, kvart-, kvint- eller sekstafstand hertil. Det må fastslås, at det ikke er samklangsmæssige hensyn, der er afgørende for, på hvilken af de to måder en tone skal understøttes, men udelukkende hensyn til instrumentet – og den spillende. Som den eneste undtagelse hertil må det nævnes, at Diesel bestræber sig på straks i begyndelsen af et tema, hvis det skal understøttes, og i slutninger, nøjere udtrykt sluttoner at anvende bastonen, hvilket forhold medfører og forklarer de usædvanlig mange tomme klange, kompositionen fremviser. Det er endvidere bemærkelsesværdigt, at disse tomme klange øjensynligt på ingen måde generer Diesel; i så fald havde han vel benyttet lejligheden, når han havde et akkompagnementsinstrument til sin rådighed, til at lade dette instrument fylde den tomme klang. Det sker imidlertid kun untagelsesvist, idet han bestræber sig på at forstærke første-instrumentets tomme klang. Bestræbelserne for at benytte bastoner som melodiunderstøttelser i temastarter og på sluttoner indebærer tillige, at der her kan forekomme endog meget store afstande mellem de toner, samklangen består af, helt op til to oktaver i satser med A-tonalitet, og disse af to oktaver adskilte toner lader han henstå ganske uformidlet.

Brudte klange. En væsentlig del af de forekommende samklange foreligger i »style brisée«, hvis virkemiddel er, at en to-klang over f. eks. en fjerdedel fordeles over to ottendedele med den dybeste spillet først. Teknikken er yderst almindelig i lut- og guitarmusikken overhovedet, og Diesel anvender den ofte, især ved stereotype nedgange, og så godt som altid over decimer. Rent teknisk medfører »style brisée«, at der på grund af samtidighedens ophævelse i klangen er langt større muligheder for omplaceringer af fingre osv., hvorfor parallelføringer er mulige. Ved at anvende denne teknik er muligheden for benyttelse af samklange blevet mærkbart udvidet.

Akkordfiguration. Dette virkemiddel, at en akkord opløses og dens toner spilles hver for sig, anvendes meget og fortrinsvis i satser af indledningsagtigt præg. Hvor »style brisée« fremtræder i bevægelse, er akkordfigurationen altid statisk i sit anlæg, ofte gentages den, før figurationen af næste akkord sætter ind. Forekommer oftest i sekstendedele.

DYNAMIK

Virkemidlet Dynamik tager Diesel også i anvendelse. Det sker på den måde, at en lille periode, temastump eller linieafslutning gentages som ekko i piano, enten i samme leje eller i oktavafstand. Virkemidler forekommer ikke ofte, og udelukkende i ikke-dansesatser, der er af større omfang (hvad ekkovirkningen selv er med til at skaffe dem). Der er kun to muligheder, forte og piano (hvor intet er angivet, spilles der efter hjertet!), og overgange mellem disse to findes ikke: Terrasse-dynamik med kun to terrasser. Virkemidlet tjener da heller ikke udtrykket, men kontrasten.

INSTRUMENTALISMER

1. Mærkbare begrænsninger på grund af instrumentet

Der findes adskillige eksempler på begrænsninger i den frie kunstneriske udfoldelse, og disse er altid at henvise til instrumentets

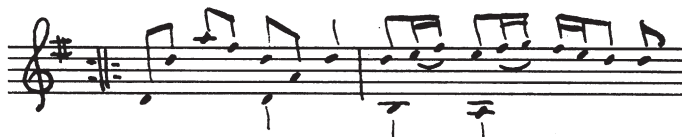
- a) ambitus, eller
- b) stemning.

a) Begrænsninger på grund af instrumentets ambitus viser sig oftest i dybden. Den tidligere meddelte chaconne viste netop, hvorledes den grundlæggende baslinie så at sige blev brudt, fordi bastonen til bevægelserne over subdominanten – g, idet tonearten er d-moll – måtte lægges en oktav op, fordi instrumentets dybdetone er A. At der også kan opstå vanskeligheder i højden viser f. eks. Allegroen d-4-1, hvis tema siger:



Første del opfører sig helt normalt og modulerer til dominanden, D-Dur, og her skulle 2. del af temaet sætte ind. Dette kan også lade sig gøre, men da Diesel af hensyn til det videre forløb ønsker temaet lagt op i stedet for ned i forhold til hovedtonearten, møder han den vanskelighed, at temaet ville række en lille sekund ud over, hvad instrumentet kan yde. Han foretager derfor det

kunstgreb at dele temaet, så at det karakteristiske oktavspring lægges ned, mens resten af temaet forholder sig, som om intet var hændt:



b) Begrænsninger på grund af instrumentets stemning viser sig først og fremmest i valg af tonearter. Det er indlysende, at et 5-strengt instrument, der er stemt fortegnsløst, ikke indbyder til spil i tonearter med mange fortegn; fordelene ved at kunne anvende løse strenge i spillet er det unødvendigt at pege på. Det viser sig da også, at Diesel i sine kompositioner foretrækker at tage udgangspunkt i C-Dur, a-moll, G-Dur, e-moll, F-Dur, d-moll, D-Dur og en enkelt gang A-Dur, der alle udmærker sig ved enten at have få fortegn eller – for A-Durs vedkommende – har mange toner, der falder sammen med instrumentets løse strenge (i A-Dur kan af de løse strenge kun G-strengen ikke benyttes). Denne økonomi er nødvendig, når modulationsskemaet tages i betragtning; allerede med A-Durs dominant begynder vanskelighederne at nærme sig det uovervindelige, og endnu større udsving er håbløse.

2. Overvindelse af vanskeligheder på grund af instrumentets begrænsning

Foruden de allerede givne eksempler på overvindelse af vanskeligheder ved hjælp af kunstgreb som omlægning, deling af tema osv. er der en lang række eksempler på, hvordan Diesel uden disse kunstgreb overvinder vanskelighederne. Det sker efter to principper:

- a) grebsanvisning, og
- b) omlægning til anden streng – »sul«-fænomenet.

a) Tabulaturen angiver som nævnt, i hvilket bånd fingeren skal anbringes, for at den ønskede tone kan frembringes, og normalt betyder tabulaturens tegn tillige en angivelse af, hvilken finger der passende skal benyttes, idet afstanden mellem guitarens strenge intetsteds overstiger kvarten eller 5 halvtoner, således at der netop er en finger til hver af disse mellemliggende halvtoner (tommen anvendes ikke). I visse situationer er normalfingersætningen imidlertid ikke praktisk, eller overhovedet ikke anvendelig, og Diesel angiver da en anden. Det sker først og fremmest, når melodien svinger sig ud over det gis, som er 1. positions overgrænse, så at begyndelsespositionen må forlades. Desuden sker det, når f. eks. toner i hurtig rækkefølge ville kræve den samme finger flyttet hastigt fra streng til streng. Om Diesels fingersætningsangivelser, der i tabulaturen er angivet ved tal – 1 for pegefinger, 2 for langfinger osv. – må det siges, at de overalt uden undtagelse er velgennemtænkte og praktiske, fagmæssigt i orden.

b) Om omlægninger fra streng til streng – »sul«-fænomenet – er der at sige, at det forekommer, når en samklang ville falde med begge toner inden for samme strengs omfang, eller når en mordent ville falde på en løs streng. I begge tilfælde foretages en omlægning; i det ene tilfælde frembringes den ene af samklangens toner på den nærmeste underliggende streng, men derved i en anden position, og en anvisning må til. I det andet tilfælde frembringes mordenten på den nærmeste underliggende streng, samtidig med at den løse streng anslås. Igen er Diesels anvisninger velgennemtænkte og praktiske.

3. Udnyttelse af instrumentets muligheder

Frembyder instrumentet på grund af sine begrænsninger vanskeligheder, åbner det tillige muligheder, så at ting, der umiddelbart betragtet ville forekomme vanskelige, rent teknisk »ligger for« det. Det drejer sig fremfor alt om anvendelsen af bindinger og de allerede i forbindelse med »style brisée« nævnte parallelføringer. Bindiger laves rent teknisk på den måde, at kun den første af i reglen to, i hurtige passager tre eller endog fire toner anslås med højre hånd, mens venstre hånds fingre i rækkefølge anbringes på den stadig svingende streng. Virkningen bliver, at af de to, tre eller fire toner, der omfattes af bindingen, bliver den første fuldttonende, mens de(n) følgende aftager i volumen, men samtidig indføres fuldstændig legato. Parallelføringer og i det hele taget spring over afstande, der på nodebilledet ser ud til at være meget store, kan teknisk være meget lette at udføre, og Diesel benytter dem særdeles ofte og med den største sikkerhed.

ANVENDELSE

Som det tidligere er citeret fra Thranes »Hofviolonerne«, var Nathanael Diesels forgænger i embedet i Det kongelige Kapel guitarimester Fibiger, der tillige var en af prinsesse Charlotte Amalies fire exercitiemestre, og det antoges heraf og af dedikationen på visse af de Dieselske kompositioner, at Diesel også på dette område er trådt i Fibigers fodspor, eller i hvert fald har spillet med prinsessen. Dette forklarer, at Diesel til trods for sin officielle titel »Luthanist«, der naturligvis viser hans hovedinstrument, har lagt sin samlede – kendte – instrumentalkomposition ikke for lut, men for guitar. Det er således næppe for meget sagt, at prinsesse Charlotte Amalie er den direkte igangsætter af denne produktion, og en kortfattet genoplivning af den side af vort folks historie, der dækker det hof, hvori prinsesse Charlotte Amalie tilbragte sit liv, vil være interessant som en art ramme eller baggrund, på hvilken Diesels kompositionsvirksomhed skal ses.

1736, da Diesel dukker op, regeres Danmark af den 37-årige Kristian 6., under hvis regering enevoldsmagtens højdepunkt i Danmark nås. Næppe har noget andet dansk kongepar været så helt gennemtrængt af sin magts storhed

som han og dronning Sofie Magdalene (og næppe nogensinde har undersåtterne lagt deres hengivenhed for dagen i mere ubetingede udtryk), og som et udslag heraf stræbte de begge efter at gøre hoffet pragtfuldt og fornemt. Et af resultaterne af disse bestræbelser er de kostbare, nye slotte, som i denne tid rejstes som et synligt udtryk for enevældens magtfylde, Eremitagen, Hirschholm og Kristiansborg. Men var hoffet i det ydre pragtfuldt, dyrt og fremmed – der taltes næsten udelukkende tysk, lidt fransk, aldrig dansk – var det stille og glædesløst: Pietismen havde lagt sin kolde hånd på enhver sund og munter livsudfoldelse. Ingen fest, intet teater, næsten ingen musik (kapellet svandt ind til blot 6 violons og 1 luthenist og stod i adskillige år helt uden leder) – således æredes 1730'ernes Gud.

I disse omgivelser, der præges af den skrigende modsætning mellem ydre glans og indre stilhed, træffer vi kongefamilien, der også tæller kongens 7 år yngre søster, prinsesse Charlotte Amalie. Foruden kongen var hun den eneste af de 5 børn fra kong Frederik d. 4's ulykkelige ægteskab med dronning Louise, der nåede voksenalder. Kristian d. 6. havde i sine første regeringsår virket for et ægteskab mellem sin søster og prinsen af Wales, men bestræbelserne strandede. Kongen skænkede hende da slottet Gyldenlund, som hun lod ombygge og omdøbe til Charlottenlund, og her tilbragte hun sommermånederne, mens hun i vintertiden levede sammen med kongefamilien, først på Københavns Slot, fra 1740 på Kristiansborg.

Prinsessen roses af samtidige for sin store elskelighed, der vel også skal ses som et udslag af den mere i bedste forstand udadvendt pietisme, hun lærte af sin ulykkelige moder. Hun levede hele sit liv stille og tilbagetrukket og synes ikke i nogen henseende at have øvet politisk indflydelse. Hun forblev ugift.

Blev Charlotte Amalies voksne liv stille, kan barneårene til gengæld siges at have været præget af begivenheder og tilstande, der må have rystet et pige-sind. Allerede 1703 havde hendes kongelige fader ladet de skiftende elskerinder, han havde ganske uanfægtet af indgåelsen af ægteskabet med Louise, afløse af én bestemt, som han giftede sig med til venstre hånd. Dette forhold trættede ham dog hurtigt, og måske kan Charlotte Amalie takke dette for, at hun i 1706 kom til verden som ægtebarn. Snart efter viste elskerindernes mylder sig atter på slottet, og i 1712 måtte den 6-årige prinsesses undrende barneøjne se husstanden udvides med kongens nye hustru til venstre hånd, Anna Sophie Reventlow. Samtidig måtte prinsessen se sin moder trække sig mere og mere tilbage, tyngt mod jorden af skinsyge og sorg over kongen og de skiftende, frem for hende foretrukne damer. Sin trøst søgte hun i sine børn og i en stærkt engagerethed i pietismens aktive kristendom, og såvel Charlotte Amalie som prins Kristian kom til at stå hende meget nær. Stor var derfor deres sorg, da dronning Louise 1721 lukkede sine øjne, men langt større var det chok, de fik, da kong Frederik allerede dagen efter sin hustrus død lod

Anna Sophie overføre fra venstre til højre hånd. Prins Kristian – og med ham den øvrige del af kongefamilien – brød i harmdirrende raseri med Frederik d. 4. og den nye dronning – men hvor skulle vel en 15-årig prinsesse bryde hen? Hun bevarede da et tåleligt forhold til sin fader og stedmoder, uden at dette gjorde noget skår i forbindelsen mellem de to søskende, da broderen forstod sin søsters ulykkelige situation.

Blev således den opdragelse, Frederik d. 4. ved sit eksempel gav sin datter, ikke alt for opbyggelig eller særlig egnet som grundlag for et lykkeligt liv, var den undervisning, han i samme øjemed gav sin datter, til gengæld udmærket. Fire exercitiemestre fik hun blandt rigets bedste mænd, og blandt dem træffer vi som nævnt guitarmester Fibiger, som må have været en dygtig og inspirerende pædagog. I hvert fald er den elev, han ved sin død overlader til sin efterfølger, efter de værker at dømme, der er dediceret til hende, ganske habil, og i hvert fald har han evnet at vække prinsessens dybe kærlighed til musik. Om der er tale om, at Diesel skulle have undervist hende i gængs forstand, er vel et spørgsmål. Sandsynligvis har prinsessen ved Fibigers død henvendt sig til dennes efterfølger og bedt ham, da hun spiller lidt guitar, lave noget musik for sig – og det har Diesel så gjort.

På denne baggrund skal de to foreliggende håndskriftsamlinger ses. Det er husmusik, komponeret til en elskelig prinsesse til forsødelse af hendes stille, glædesløse liv som ugift søster til en pragthungrende monark, hvis religiøse overbevisning dog forvandlede pragten til gabende tomme kulisser, fordi forestillingerne på livets teater var aflyst indtil videre. En forsødelse kunne i sandhed tiltrænges.

For en ordens skyld skal prinsesse Charlotte Amalies historie i korteste træk fortælles til ende. Hun forblev ugift. 1773 oprettede hun ved testamente »Prinsesse Charlotte Amalies Stiftelse« med en kapital på 100.000 Rdl., hvis renter anvendtes til opdragelseshjælp for fattige pigebørn. 28. oktober 1782 døde hun i den høje alder af 76 år på Kristiansborg, og førtes til Roskilde, hvor hun ligger begravet i domkirken. Af kronjuvelerne på Rosenborg udgør hendes juveler en væsentlig del.

VÆRKERNES PLACERING I DEN KLASSISKE GUITARKUNST

Udviklingen af guitar-kompositionskunsten er på det nøjeste forbundet med udviklingen af instrumentet. Indtil ca. 1550 er der næppe tale om et selvstændigt guitarrepertoire, men man betjente sig af, hvad der var for hånden af lutkompositioner. På det nævnte tidspunkt fremkommer omtrent samtidig – i Venezia 1549, i Paris 1550 og 1551–54 og i Sevilla 1554 – samlinger med musik, der direkte angivet er bestemt for guitar, og det røbes derved, at instrumentets pleje er nået så vidt, at komponister interesserer sig for det. Musikken er i næsten alle tilfælde chançonbearbejdelser, fantasier og dansemusik.

Efter denne internationale flyvende start indtræder der tilsyneladende en stilstand i udviklingen af kompositionskunsten, og man må ind i det følgende århundrede for at se nye spor af udviklingen. Her kommer til gengæld også efter forholdene ganske mange værker, som efter deres oprindelse viser mærkbare nationale forskelle: I de *spanske* bemærkes en fortsættelse af de tidligste, altså med mange dansesatser, stadig flest af hjemlig oprindelse, men med tiltag af udenlandskes antal. Endvidere ved siden af den mod særdeles fornemme resultater gående udvikling af det melodiske, en udvikling af det formale element, således af variationsformer og ostinatoformer. Århundredets største mester er Gaspar Sanz, der dør så sent som 1710, og hvis ry var internationalt.

I *Italien* kan iagttages en udvikling mod et yderst raffineret teknisk stade med veksel mellem greb- og stemmespil. Indtil 1630 er repertoireet suitedanse, ofte af fremmed folkemelodi-oprindelse, mens de fantasier, der prægede de tidligste kompositioner, glider i baggrunden. Som typisk træk viser tiden forkærlighed for ekkoteknik og i melodidannelsen hang mod fanfaremotiver. Efter 1650 foregår en stadig voksende indflydelse fra frie sonateformer og operaarier på guitarkompositionerne, og det klassiske suiteskema fortrænges lidt efter lidt. Endelig viser indtrængen af de franske mode-danse, der er ret simple i deres udformning, tydeligst den aristokratiske guitarkunsts forfald. Dette er påviseligt efter 1680.

I *Frankrig* er kilderne ganske særlig ringe i antal, så man må frem helt til sidste halvdel af århundredet for at få et billede af situationen. Vi ser her større akkordkæder indført i modedansene Gavotta, Menuet rondeau og Boree, hvor disse ellers ikke forekommer, og i øvrigt aldrig med akkordtegn.

Det er påfaldende, at *Tyskland* er særdeles længe om at give en guitar-kompositionskunst til kende; mens der nok findes en omend beskeden litteratur, hvor tabulaturerne relativt ofte opviser tørre akkordrækker og tydeligt fremmede danse, så giver hverken tryk eller håndskrifter tilsyneladende plads for en selvstændig guitarpraksis. Ganske vist findes der et manuskript allerede fra 1652, men det stammer fra Paris. Man må derfor helt frem til 1689, før Jacob Kremberg udsender sin »Musicalische Gemüths-Ergötzung«, der omfatter arier og i øvrigt viser tydelig italiensk indflydelse. For fuldstændighedens skyld skal det nævnes, at instrumentet naturligvis har været kendt i Tyskland langt tidligere, end kompositionen giver indtryk af. F. eks. omtaler Michael Prätorius det så tidligt som 1619 under navnet »Quinterna« i »Organographia«.

I den følgende tid fortsættes bestræbelserne mod forbedret teknik, og den i 1705 af François Champion udsendte »Nouvelles découvertes sur la Guitarre« har værdi i den henseende på grund af den klare fremstilling af de særlige tegn og manerer, der anvendes i tabulaturerne. I øvrigt konstaterer man, at de nationale traditioner træder i baggrunden, således at en fællestendens stadig

klarere giver sig til kende: instrumentets fortræffelige anvendelsesmuligheder som akkompagnementsinstrument, således allerede 1714 i en spansk guitar-mester, Santiago de Murcias værk. Allerede her i begyndelsen af 1700-tallet ses det, at samlinger indeholdende tidligere mestres værker udsendes i stadig stigende tal. Det drejer sig såvel om samleværker som om optryk af ældre værker, f. eks. en udsendelse 1737 i Bologna af en samling værker af Pietro Miliono og Lodovico Monte, der udsendtes første gang 1637. I 1732–41 udkommer i Nürnberg Jos. Fried. Bernh. Caspar Majers »Museum musicum theoretico partium«, der igen regner med en ny stemning af instrumentet, der nu har 6 strenge, og i 1752 udkommer i Madrid Pablo Minguets »Academia Musical . . .«, der som den sidste viser kontakt med den klassiske guitarkompositionskunst. Allerede næste udsendelse, M. de Lagardes flere tryk med »brunettes«, »duos« osv., Paris 1764, har endeligt forladt det klassiske repertoire, og det samme viser P.-M. Gougelets »Airs choisis avec accompagnement de guitarre« fra 1780.

I klassikken og fremdeles ses over hele Europa hersker af større eller mindre komponisters interesse for instrumentet, der nu skattes som et fordringsløst ensembleinstrument, og som sangakkompagnementsinstrument, fra Danmark kan nævnes bl. a. Gade, Berggreen og Rung. Hånd i hånd hermed fremkommer talløse didaktiske stykker, der mest er operatranskriptioner eller optryk af tidligere mestres værker. Ny stor musik for guitar fremkommer ikke.

I 20. århundrede er interessen for instrumentet som soloinstrument atter blusset op, og fra 20'erne ser en solistisk litteratur igen dagens lys. Samtidig fremtræder over hele verden dygtige og berømte interpreter, og det bør nævnes, at der således ved konservatoriet i Barcelona er oprettet en guitar-mesterklasse. Interessen har imidlertid ikke affødt mange nykompositioner, men til gengæld massevis af bedre eller ringere gjorte forfalskninger af den klassiske musik, og ligeledes mange nyudgivelser.

I dette – her ganske kort – skitserede udviklingsforløb af den klassiske europæiske guitarkomponistkunst indtager de omhandlede kompositioner af Nathanael Diesel (der erindres om, at de to samlemapper i Det kongelige Bibliotek foruden disse indeholder mange andre kompositioner, dels anonym »ren« instrumentalmusik, dels Dieselske og anonyme arier og andre stykker, der viser, at der også er spillet anden musik!) en bemærkelsesværdig plads. Satsernes lidenhed til trods taler de i større former, suite og sonater, forekommende værker et sprog, som guitarkompositionskunsten i tiden 1736–45 ellers for længst har forladt.

Forklaringen herpå må ligge i tiden og den bundne opgave: Pietismen, der ikke inspirerer til musikudfoldelse i den store stil, og at prinsesse Charlotte Amalie ønskede sig musik at spille på sin guitar.

Denne omstændighed har hermed forskaffet den klassiske europæiske gui-

tarkompositions-kunst et appendix, hvori der slås bro over årene og kunstens forbindelse til den klassiske kunst, samtidig med at senbarokkens kammer-musiksprog tales klart og udtryksfuldt. Diesels guitarkompositioner får herved en betydning, der rækker ud over det lejlighedsbestemte formål, til hvilket de er skrevet.

ZUSAMMENFASSUNG

In »Acta Musicologica« 1932 p. 129 ff. hat Hans Neemann, Berlin, in einem kurzen Artikel seine Funde von Lauten- und Gitarrenhandschriften in Kopenhagen beschrieben. Unter ihnen erwähnt er zwei Manskripte, Ms. Gl. Kgl. Saml. 377, fol., und Ms. Ny Kgl. Saml. 110 fol., die Tabulaturen für 5-saitiger Gitarre enthalten, grösstenteils von dem nahezu unbekannten Lautenisten Nathanael Diesel komponiert, der beim dänischen Königshof tätig war.

Über den Komponisten lassen sich nur äusserst sparsame Aufschlüsse ermitteln. Man weiss, dass er 1736 bis zu seinem Todesjahr 1745 in der königlichen Kapelle in Kopenhagen als Lautenist tätig war. Vielleicht übernahm Diesel mit der Stellung als Lautenisten den Amt seines Vorgängers als sogenannten Exerzitiermeister für die Tochter des Königs Friedrich des Vierten Prinzessin Charlotte Amalie (die zwar 1736 30 Jahre alt war). Man versucht mit dieser Annahme (die nirgends bestätigt werden konnte) die Tatsache, dass sämtliche Instrumentalkompositionen des Lautenisten Diesel für Gitarre geschrieben sind, zu erklären. Einige der Kompositionen sind ausdrücklich der Prinzessin gewidmet.

Das Werk umfasst insgesamt 287 Kleisätze, die sich über einen breiten Ausschnitt der Formenwelt der Zeit in nichts weniger als 21 Gruppen verteilen, die ihrerseits wieder auf drei Hauptgruppen entfallen: 1. Tanzsätze, 2. Nicht-Tanzsätze nach ihrem jeweiligen Charakter genannt und 3. Sätze nach ihrer Tempoangabe genannt. Die dieselsche Buchstabierung wird überall befolgt. Zur Definition des einzelnen Satzes findet ein Nummerensystem mit drei Ziffern Anwendung, von denen die erste zur Nummer des Hefts, die zweite zur Zyklusnummer in dem einzelnen Heft, und die letzte zur Nummer des Satzes in der Reihenfolge innerhalb des einzelnen Zyklus hinweist. Die Sätze von Ms. Gl. Kgl. Saml. 377 haben statt der ersten Ziffer einen Buchstaben, während die Sätze von Ms. Ny Kgl. Saml. 110 nr. 7 und 11 alleinstehend sind, und daher die dritte Ziffer entbehren.

Die in Heft 7 gesammelten 16 »Menuetes« (und Trios, da die Nummerierung fortlaufend ist) und die im Heft 11 gesammelten 12 »Piecen« sowie Siciliano 6–10, die als eine einsame Einleitung zu etwas nie Weitergeführtem stehen, sind die einzigen der 287 Sätze, die nicht zyklisch eingeordnet sind. Es gibt insgesamt 41 zyklische Bildungen, die sich unter den Bezeichnungen »Suittes«, »Solo« und »Sonata« finden, welche man doch in völlig zufälliger Anordnung findet. Nichts desto weniger gibt es sowohl reine Suiten als reine Sonaten nach üblicher Definition dieser Begriffe, samt vorzugsweise Übergangsformen. Es ist unmöglich, in der Komposition eine Entwicklungstendenz in irgend einer Richtung zu spüren, aber die systematische Übersicht, die von den reinen Suiten ausgeht und sich gegen die reinen Sonaten bewegt, wird doch das grossformale Problem bei Diesel erhellen. Nr. 1–8: Der fein ausgeglichenen Suite wird immer mehr Tanzsätze angegliedert, die das Gesamtgefüge nicht besonders stören. Nr. 9–14: Es werden immer mehr Tanzsätze angegliedert, gleichzeitig scheiden die klassischen Sätze aus. Nr. 15–17: Nicht-Tanzsätze finden Eingang. Die beiden Folgenden sind parallel, indem Nr. 18–28 schnelle Einleitung haben, während Nr. 29–38 langsame Einleitung haben. Sie zeigen beide wachsenden Einfluss von Nicht-Tanzsätzen, während die Zahl der Tanzsätze auf ein Mindestmass zurückgeht. Nr. 39–41 ziehen die Konsequenz der Entwicklung und sind Sonaten.

Über die Melodik wird angeführt, dass die Themabildung nach drei Formeln erfolgt:
a.: Breitgesponnene nicht-periodisierte, die besonders die vorspielhaften Sätze umfassen.
b.: kurze (kürzere), periodisierte Themata, deren einfachste Form 2 + 2 Takte sind, die aber öfter in einem Aufbau mit zwei gleichgebildeten Hälften auftreten, von denen die

erste zu Halbschluss geht, während die zweite Ganzschluss hat, oder umgekehrt. – c.: Kurze (kürzere), periodisierte Themen mit Fortspinnung, wo das üblichste Themata mit 2 + 2 Takten, von einer Fortspinnung mit meistens 4 Takten gefolgt, ist. Das Verhältnis zwischen den drei Gruppen ist, dass b etwa 4-mal so gross wie a., während c. etwa 10-mal grösser als a. ist. Es stellt sich heraus, dass der motivische Aufbau der Themen nach 6 charakteristischen Formeln erfolgt, nach ihrer Häufigkeit geordnet: 1.: Auf – Ab. 2.: Ab – Auf. 3.: Charakteristische Sprünge – Ausfüllung. 4. Langsam aufwärtsstrebend – plötzlich hinab. 5.: Langsam hinabgleitende Bewegung – Abrundung. 6.: Statisches Verbleiben. Es leuchtet ein, dass die »besten«, markantesten Themen sich in den drei ersten Gruppen finden, während die drei letzten sehr schöne Themen ermöglichen. Die Beispiele zeigen, dass Diesel es vermag, Themen von beiden Kategorien zu schaffen.

Die Modulation erfolgt fast überall nach dem selben Schema, das für die kurzen Verläufe ganz einfach ist, und das sich, als die Sätze in Umfang zunehmen, allmählich entfaltet: Von Tonika zu Ganzschluss oder öfter zu Halbschluss, der zu Dominante umgedeutet wird, und zurück zu Tonika, eventuell mit Annäherung an Tonikaparallele. Grössere Ausschläge können in den längeren Verläufen vorkommen, aber immer logisch zu verwandten Tonarten. Rücke kommen sehr selten vor, und nur wo ein langer Verlauf zu einer im Verhältnis zur Haupttonart fernerer Tonart geführt hat, z. B. zu Subdominante-parallele; nach einer kurzen Pause setzt die Reprise in Tonika ein.

Variation kommt an einigen Stellen vor, immer als Charaktervariation, indem das Thema oder das Motiv von einem Satze in einen anderen hinübergeleitet wird, dessen im voraus gegebener Charakter sich von dem Vorhergehenden stark abhebt. Am meisten ist von alleinstehenden Paaren die Rede, und die Reihe 6–4 ist daher eine Seltenheit.

Die Rhythmik ist ausserordentlich abwechselnd und dient am meisten dazu, Beschleunigung in der Thematik zu schaffen.

Die harmonische Unterlegung wird nach dem einfachen Prinzip verwendet: Wenn die Zeit reicht! In schnellen Sätzen fast immer davon abhängig, ob eine zweckdienliche, lose Saite frei ist, während in den langsamen Sätzen, wo man mehr Zeit für den Fingerpositionswechsel hat, es sogar zu ganzen Akkorden kommen kann. Aber die Schreibweise ist selbst in den langsamen Sätzen völlig überwiegend die unakkompagnierte Einstimmigkeit. Es gibt auffallend viele »leere« Klänge; sie sind daher nicht als Notlösung entstanden, sondern als Ideal. Schliesslich kommen ein Teil der Einklänge om »style brisé« oder als übliche Akkordfiguration vor.

Als diese Musik geschaffen wurde, regierte in Dänemark der absolute, prachtliebende Monarch Christian VI. Aber der prachtvolle Hof war still und freudenleer, denn der Pietismus unterband jegliche gesunde und heitere Lebenslust: Das Theater war dementsprechend geschlossen, und die königliche Kapelle war bis auf 7 Musiker eingeschrumpft und musste mehrere Jahre einen Leiter entbehren. Bei Hofe lebte auch die 1706 geborene, ledige Schwester des Königs, Prinzessin Charlotte Amalie. Sie, die die Zeitgenossen für ihre grosse Liebenswürdigkeit loben, hatte eine von stark dramatischen Erlebnissen geprägte Kindheit und Jugend hinter sich, vor allem als Folge der unersättlichen Neigung des Vaters zu erotischen Abenteuern und der daraus folgenden wachsenden Abhärmung der Mutter. Sie lebte jetzt in stiller Zurückgezogenheit dahin und scheint in keiner Weise politischen oder anderen öffentlichen Einfluss ausgeübt zu haben. Zu einer sehr nötigen Versüssung dieses Lebens ist die Musik Nathanael Diesels geschaffen.

Mit der zeitgenössischen europäischen Gitarrenkompositionskunst verglichen ist die Tondichtung Diesels alleinstehend. Wo man draussen in Europa immer grössere Virtuosität anstrebt und isolierte Sätze zu diesem Zwecke komponiert, sprechen die hier vorliegenden Werke – trotz dem geringen Umfang der Sätze – in grösseren, zusammenhängenden Formen und damit in einer Sprache, die übrigens längst verlassen war. Die europäische Gitarrenkompositionskunst hat hiermit einen interessanten Appendix bekommen.

Nogle hidtil ukendte forlæg til melodier i Hans Thomissøns Psalmebog 1569

Af HENRIK GLAHN

Udforskningen af kilderne til melodistoffet i Hans Thomissøns salmebog har som bekendt ikke ført til nogen fuldstændig klarlæggelse af proveniensen for de i alt 203 forskellige melodier, som indeholdes i dette for dansk salmetradition grundlæggende værk. Men i betragtning af materialets omfattende karakter må kildebestemmelsen dog siges at være ført vidt frem, først og fremmest takket være Severin Widdings grundlæggende oversigt over melodiforholdene, »Dansk Messe, Tide- og Psalmesang 1528–1573«, Kbh. 1933, hvori registreres udenlandske – aldeles overvejende tyske – forlæg eller konkordanser til i alt 151 melodier. Af de resterende 52 uidentificerede melodier er det siden lykkedes at efterspore yderligere 10 melodier, som indgår i det materiale, hvormed mine »Melodistudier«, 1954, beskæftiger sig.

Det er indlysende, at manglende kilder ikke i sig selv berettiger til antagelsen af de pågældende melodiers danske oprindelse. Kun i nogle få tilfælde er der, bl. a. gennem Thomissøns egne oplysninger, sikkert grundlag for at henføre melodierne til dansk eller nordisk tradition: »Pris oc ære oc dyd«, »Det hellige kors«, »Hielp oss O Herre Jesu Christ«, »Hielp oss Gud Fader i Himmerig«, »Den signede dag som wi nu see« og »Christ haffue loff«, der alle noteres første gang i Thomissøn, samt den allerede hos Wormordsen 1539 nedfældede »Gud Fader udi Himmerig«. Skærer vi disse 7 melodier fra det »ukendte« melodistof, bliver der endnu 35 melodier tilbage, hvis oprindelse vi ikke kender, og til hvilke man ved videre forskning kan håbe på at finde forlæg eller konkordanser i kilder uden for landets grænser. På baggrund af den kæmning af både kirkelig og verdslig overlevering, som allerede er foretaget ved tidligere undersøgelser, skal man dog næppe regne med, at endnu en systematisk gennempløjning af relevante kilder fra det 16. årh. vil indbringe nogen rig høst. Afdækning af nye kildemæssige og musikalske sammenhænge vil i væsentlig grad bero på lykketræf, hvilket bl. a. vil fremgå af denne lille afhandling, som ved forelæggelse af nogle nyfundne kilder til melodier i Thomissøns salmebog skulle yde et beskedent bidrag til reduktion af den omtalte gruppe af »ukendte melodier«.

Hvis man forsøger at foretage en inddeling efter musikalsk-stilistiske kriterier af de 35 melodier, der er i søgelyset, vil man kunne skelne mellem gregoriansk prægede melodier, viseprægede melodier af ret enkelt rytmisk tilsnit og kunstprægede melodier, som vi møder dem i det 16. århundredes tyske polyfone udsættelser (Senfl, Hofhaimer, Stoltzer o. s. v.), og selv om grænserne mellem disse tre grupper kan forekomme flydende, vil der ikke være tvivl om, hvilken af dem, der dominerer: den kunstprægede, som tillige i musikalsk henseende er den mest markante. En fornyet eftersøgning inden for denne genres tidligste tyske kilder har lønnet sig og bl. a. ført til identifikation af tre af Thomissøns melodier. Det drejer sig om følgende:

1. Nu glæder eder Adams børn allesammen, Th. 26

Ex. 1

P. Schöffler

O all mein Hoff-nung

Thomissøn 26

Nu glæ-der e-der A-dams børn al- - le sam-men / oc la- der e-ders hier-te

P. Sch.

Th.

sprin - - - ge. etc.

P. Sch.

Th.

P. Sch.

Th.

P. Sch.

Th.

P. Sch.

Th.

Teksten står oprindeligt som slutningsantifone til Magnificat i Hans Taussens aftensangsliturgi, hvorimod melodien hos Thomissøn viser sig at være en ændret og udvidet version af en Tenor-melodi i *Peter Schöffers Liederbuch*, Mainz 1513, den anonyme »O all mein Hoffnung steht zu dir«.¹ Forholdet mellem den tyske og den danske melodiform vil fremgå af sammenstillingen, ex. 1. Man kan ikke påstå, at melodien just har vundet ved den danske omredigering, som både eliminerer dele af originalen og indskyder nye linier for at få den tilpasset den lange, meget uhåndterlige danske strofe, og man vægrer sig ved at tro, at den – som P. Severinsen antyder det – har kunnet tjene som egentlig menighedssalme.² I »den jydsk Aftensang« har salmen snarere fungeret som *korets* svar på det forudgående Magnificat, og uden for denne specielle liturgiske sammenhæng har den næppe haft videre betydning, selv om den hos Thom. er placeret som selvstændig julesalme.

Det påviste melodiforlæg dementerer således Widdings formodning, at det drejer sig om »en virkelig senmiddelalderlig Antifon«.³ Men der er grund til at bemærke, at det er sjældent – om ikke enestående – at en foreliggende verdslig melodi gøres til genstand for så vidtløftige tilføjelser, som tilfældet viser. Til sammenligning kan anføres to af den lutherske salmesangs egentlige kontrafakturer, hvis ældste kilde netop er Schöffers *Liederbuch*: »Ach hülf mich Leid« og »Von edler Art«, der også begge fandt vej til det danske repertoire i Thomissøns værk.

En anden af de tidlige tyske Liedsamlinger, *Arnt von Aichs Liederbuch*, Köln (1519),⁵ viser sig ligeledes ved fornyet granskning at indeholde stof, som kaster nyt lys over den danske kildes repertoire og dets forudsætninger. Af de udprægede kunstsange i Thom. kan vi således føre kontrafakturen »O Christe huor vaar din kundskaff«, Th. 137, tilbage til Arnt von Aich nr. 37: »Rosina wo was dein Gestalt«, som også kendes fra andre kilder.⁶ Fra denne samling har Thom. hentet melodien til »En visse tale er denne her«, Th. 34, der er identisk med nr. 5: »An dich kan ich nit freuen mich«. Dette forlæg giver os samtidig opklaringen på den tidligere gådefulde melodioverskrift til salmen i Taussen 1553: »Under Rosine Noder eller An dyr kan ick nict« (An = Ohn'). Som tidligere anført, findes melodien i Souterliedekens 1540 til Ps. 22 med melodiangivelsen »Een boelder moet sich miden«, men Thom. har altså ikke sit forlæg i den nederlandske kilde.⁷ Arnt von Aichs sats »An dich kan ich nit«

1. Udg. i facsimile af »Die Gesellschaft Münchener Bibliophilen«, 1908. (40 num. expl.). Originalen i Bayerische Staatsbibl., München.

2. P. Severinsen, *Dansk Salmedigtning i Reformationstiden*, 1904, s. 64.

3. Widding II, s. 68.

4. H. Glahn, *Melodistudier til den lutherske salmesangs historie*, 1954, I s. 216–217.

5. *Das Liederbuch des Arnt von Aich. Erste Partitur-Ausgabe der 75 vierst. Tonsätze von Eduard Bernoulli und Hans Joachim Moser*, 1930.

6. Foruden i diverse hss. i Otts *Liederbuch* 1544 med to satser af Lud. Senfl. (jfr. kommentaren til Aich-udgaven) samt i Souterliedekens 1540, Ps 35.

7. Jfr. Glahn I s. 213.

optoges i *Egenolffs Gassenhawerlin* 1535 nr. 31.⁸ Da Thom. til melodien »Lover Herren Hedninger alle«, Th. 290, har benyttet den med *Gassenhawerlin* sammen hørende »*Reutterliedlin*« 1535 (»Ewig bleib«, nr. 34),⁹ kan vi i det foreliggende tilfælde ikke entydigt bestemme den danske versions forlæg. Derimod kan vi med nogenlunde sikkerhed udpege Arnt von Aichs samling som kilde til de to melodier, som skal omtales i det følgende:

2. *Mit hierte opgaff it lystigt Ord*, Th. 31^v.

Fraset en ubetydelig rytmisk udjævning i lin. 2 samt indførelse af gentagelse af de to første linier er Thom. identisk med Aich nr. 13: »Aus hertzen grund bin ich verwundt«. Dermed verificeres atter en af melodioverskrifterne i Tausens salmebog, der til salmen angiver :»at siungis som Aff hiertens grund«:

Ex. 2

Arnt v. Aich, 13

Aus hertzen Grund/ bin ich ver-wundt/etc.

Thomissøn 31^v

Mit hier-te opgaff it lystigt Ord/ det quæ-der ieg nu for Kongens Bord/etc.

Aich

Th.

Aich

Th.

Konkordanser til stykket findes i forskellige schweiziske håndskrifter samt i Glareans »*Dodekachordon*« (Basel 1547), hvor det gengives med kirkelig tekst, A furore tuo, domine.¹⁰ H. J. Moser anfører Paul Hofhaimer som muligt ophav til kompositionen.¹¹

På mere overraskende måde giver Arnt von Aich os forlægget til

3. *Kom hellig Aand o Herre Gud / besøg*, Th. 107^v,

8. *Gassenhawerlin und Reutterliedlin ... Bei Christian Egenolf 1535. Faksimileneuauagabe von H. J. Moser, 1927.*

9. Jfr. Glahn I s. 218.

10. Udg. ved P. Bohn i PGfM XVI, 1888–90.

11. H. J. Moser, *Paul Hofhaimer*, 1929 s. 125.

som med fjernelse af originalens repetition og visse melodisk-rytmiske ændringer umiskendeligt svarer til *Superius* i Aich nr. 53: »Sie ist mein bul, ich bin ir gauch«, en fastelavnsnars elskovsvis:

Ex. 3

Arnt v. Aich, 53

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system has the lyrics 'Sie ist mein bul ich bin ir gauch/etc.' in German. The second system has the lyrics 'Kom hel- lig Aand o Her - - re Gud / be - søg vore hier - - ter oc giff oss mod / du lad' in Danish. The third system has the lyrics 'oss faa din hellige naa - de / Du lad oss faa din hel - li - ge naade / oc værmet oss i raad oc daad.' in Danish. The music is in a simple, folk-like style with a mix of eighth and sixteenth notes.

Det anonyme stykke, hvortil Arnt von Aich står som eneste kendte kilde, har i øvrigt på vanlig vis hovedmelodien i Tenor. Men Thom. fraviger altså her den almindelige praksis og benytter overstemmen som forbillede, om det så har været i den hensigt at tilsløre sin verdslige kilde eller det skyldes et tilfældigt indfald – vi ved det ikke, men må nøjes med at konstatere, at det uden tvivl er den danske melodiredaktør, der uden hjemmel i eksisterende sangtradition indfører og tilpasser melodien til den navnlig i svensk salmesang indsungne pinesalme. Vi kan derfor nu se bort fra alle tidligere teorier om melodiens herkomst, som i så rigt mål har beskæftiget hymnologerne i Sverige, Danmark og Finland.¹² Supplerende skal dog de særlige problemer, som knytter sig til salmen og dens melodi, rides op.

Thom. meddeler p. 105–108 to versioner af Luthers hymneoversættelse, »Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist« (Veni creator spiritus), nemlig A. Claus Mortensøns (?) »Kom Gud skaber O hellig Aand« med den klassiske mixolydiske melodi og B. en dansk gengivelse af Olaus Petris temmelig frie version, »Kom hellig Aand o Herre Gud«, med den omtalte melodi, hvis længde tvinger Thom. til den forstyrrende gentagelse af tredje tekstlinje. O. Petris salme tryktes første gang i »Swenske songor eller wisor ...«, Stockholm 1536 (muligvis allerede 1531), men på dansk grund kommer den først med Thom. Her viderefører Kingo 1699 begge salmer som hos Thom., idet dog B får forrang som egentlig pinesalme (3. pinesdag), mens A anbringes ved aftensangen på 2. søn-

12. En oversigt over de i tidens løb fremsatte hypoteser om melodiens oprindelse giver Ingeborg Lagercrantz, *Lutherske kyrkovisor i finländske musikhandskrifter från 1500- och 1600-talen*. Del II, 1952 s. 39 f.

dag efter Helligtrekonger. I Pontoppidan 1740 er A atter rykket frem i pinse-afsnittet sammen med B, men Pont. noterer kun B-melodien, hvorimod den til Pont. hørende fuldstændige melodisamling, Breitendichs Koralbog 1764, naturligvis har begge melodierne. Derefter glider B – såvel tekst som melodi – ud af dansk salmesang. A fastholdes endnu frem til Weyse 1820 (her brugt til sekundære tekster i Evangelisk-Christelig Psalmebog), og kommer så først igen i de seneste koralbøger.¹³

I Sverige tegner udviklingen sig anderledes. Til O. Petris salme – altså B-teksten – har A-melodien været anvendt først. Den findes tidligst indført i »Een liten Songbok« 1553, men med 1600-tallets svenske og finske kilder skifter billedet. Først møder vi i en række koralhåndskrifter de to melodier side om side,¹⁴ enkelte finske har dog endnu A-melodien alene,¹⁵ men i århundredets senere del bliver B-melodien enerådende,¹⁶ og som sådan autoriseres den i »Then Swenska Psalmboken« (1695), 1697 samt alle senere svenske koralbøger. Tydeligt generet af den af melodien påtvungne liniegentagelse, søger man i 1939-års koralboken at komme uden om problemet ved at sætte parentes om melodien 4. linie samtidig med, at A-melodien bringes som alternativ i koralbogens tillæg. Senest går udgiverne af »Tillägg til Den svenska koralboken«, 1963, ind for, at B-melodien udelukkes til fordel for »den nu överallt brukade melodin«, d. v. s. hymnemelodien.¹⁷

Denne meget sammentrængte oversigt over de to melodiers skæbne i dansk-svensk og tildels finsk overlevering har givet et sjældent forekommende eksempel på, hvorledes en lidt tilfældigt virkende melodidisposition kom til at forrykke en salmes traditionelle melodibrug. Det er åbenbart, at den melodi, Thomissøn fremdrog fra Arnt von Aichs Liederbuch, fængede specielt inden for svensk salmetradition, og man kan da heller ikke frakende den betydelig musikalsk tiltrækningskraft.

Motiveringen for Thom.s valg af netop denne ukendte, tilmed metrisk inkongruente, verdslige satsstemme til O. Petris salme er dog stadig dunkel. Derimod må selve den omstændighed, at Thom. næsten demonstrativt tilsidesætter hymnemelodien, formentlig være dikteret af et ønske om at holde de to hinanden nærtstående hymneoversættelser klart adskilte som to selvstændige sal-

13. Th. Laub, *Rytmske koraler*, 1888 – *Den danske koralbog* ved J. P. Larsen og M. Wöldike, 1954.

14. Overvejende på grundlag af I. Lagercrantz' registrant kan anføres følgende hss.: Kangasala (o. 1624), Mönsterås (1646), Vöråboken samt Notae Psalmorum (begge efter 1646).

15. Loimijoki-hs. og hs. C IV 11 i Helsingfors UB.

16. Alem-hs. (o. 1645), Leimontinos koralbok (= Rappe hs. 1675), Roslagskulla (1690) m. fl.

17. Allerede Hæffner stiller sig kritisk til B-melodien: »Så skön denna melodi i sig sjelf ock är, så passar den ej rätt till denna psalm, emedan 3:dje radens ord skola repeteras, hvilket är stötande« (anmærkningen cit. efter Preben Nodermann, *Studier i svensk hymnolog*, 1911 II s. 69).

mer.¹⁸ Denne udlægning støttes af et paralleltilfælde i Thom., hvor en tysk grundtekst foreligger i to metrisk samstemmende oversættelser. Det er Luthers gendigtning af Ps. 12, »Ach Gott vom Himmel sieh darein« med henholdsvis Claus Mortensøns oversættelse, »O Gud aff Himmelen see her til«, og Olaus Petris – atter ret frie – version, »O Herre Gud aff Himmerig«. Alle tidligere danske salmebøger (Mortensøn, Malmø, Taussen) angiver samme melodi til de to salmer, og i Taussen 1568 noteres tilmed melodien (= den a-frygiske »Ach Gott vom Himmel«) til begge tekster. Thom. derimod anvender kun denne melodi til den danske version (Th. 212), mens O. Petris får anvist melodien »O Jesu Christ som mandom tog«, d. v. s. den g-doriske Walter-melodi (Th. 214).

Thomissøn har altså disponeret på principielt samme måde i de to omtalte tilfælde: vekslende melodier til adskillelse af to paralleltekster, og i begge tilfælde – hvor henholdsvis danske og svenske versioner placeres ved siden af hinanden – betegner Thomissøn en ændring i de forudgående salmebøgers melodiforskrifter til de fra svensk overtagne tekster.

Vi har i det foregående beskæftiget os med en af de få afvigelser i Thom. fra gængs tysk melodibrug. Den samhörighed mellem tekst og melodi, som er gældende inden for tysk tradition, afspejler sig også i det danske repertoire, og det er blot en bekræftelse på reglen, når der udover det allerede omtalte – og motiverede – eksempel kun kan registreres endnu tre salmer, hvor Thom. undlader at overføre de på tysk grund til teksten svarende melodier:

1. »I Jesu naffn begynde wi«
2. »Jesus Christ vor Frelsermand«
3. »Kom hellig Aand O Herre Gud / opfyld«

Disse tre salmer går alle tilbage til Cläus Mortensøns salmebog og hører altså hjemme i det tidligste danske stof. Det er derfor tænkeligt, at Thom.s melodibrug i disse tilfælde er udtryk for en specifik dansk tradition. »I Jesu naffn«, Th. 164, oversættelsen af »In Jesu Namen heben wir an«, forsyner allerede Taussen 1556 og siden i korrigeret form Thom. med en enklere, mere viseagtig melodi end den (eller de) fra tysk overlevering kendte (Zahn 1704 a (og b)), som i øvrigt på mekanisk vis er aftrykt i Taussen 1568. I Tyskland havde salmen kun ringe og sporadisk udbredelse og gled ud af sangbøgerne allerede inden århundredets udgang, og heller ikke herhjemme nåede den videre end til Thom. Widding antager, at Thom.s melodi er af nedertysk oprindelse, da vi har fået salmen ad den vej, men vi har ingen sikker viden om dens herkomst.

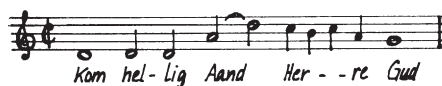
Den danske oversættelse af Luthers påskesalme, »Jesus Christus unser Hei-

18. Det bør i denne sammenhæng ikke overses, at Thom. principielt søgte at undgå dobbeltformer, hvad han understreger i sin fortale: »alleniste en Version oc fordanskelse paa huer Psalme ...«.

land«, »Jesus Christ vor Frelsermand«, Th. 93, hører til den afdeling i Claus Mortensøn, som formentlig kan tilskrives Arvid Pedersøn.¹⁹ Det er sandsynligt, at Thom. gengiver den i Danmark fra første færd benyttede melodi. I hvert fald vil den danske tekstversion ikke kunne tilpasses en af de kendte tyske melodier (Z. 1976–1978), idet Luthers korte Kyrieleison-omkvæd på dansk udvides til: »Kyrieleison / O Herre miskunde oss«. Selv med den bedste vilje og kraftigste stavelsesophobning vil denne slutlinie ikke kunne klemmes ind på de 7–8 toner i de foreliggende melodier. Den mest udbredte lutherske melodi til »Jesus Christus unser Heiland« fra Klug 1533 anvendte Thom. til gengæld til sin egen himmelfartssalme »Jesus Christus er opfaren«, Th. 98^v. Både denne og påskesalmen optoges i Kingo 1699, som imidlertid forkastede Thom.s påskemelodi og knyttede Klugs melodi til begge tekster, dog med nødvendig afkortning af det omtalte omkvæd i påskesalmen.

Også den tredje af de nævnte salmer, »Kom hellig Aand O Herre / Gud opfyld« efter Luthers »Komm heiliger Geist Herre Gott« rejser problemer af tekstlig art i forhold til den givne melodi. Som bekendt vrager Thom. den klassiske førreformatoriske melodi (Z. 7445), som ikke blot hører til den tyske salmesangs stamrepertoire, men også får fast plads i øvrig nordisk salmesang.²⁰ Widding formoder, at de ældste danske salmebøger har brugt den tysk-lutherske melodi, idet »Thom.s Mel. kræver et i Teksten indskudt O foran Herre. Da dette O ikke står i de ældste Psbg., er det givet, at de ikke har benyttet Thom.s Melodi«.²¹ Argumentationen er ikke holdbar, for allerede Taussen (1544) 1553 har det indskudte O. I de tidlige salmebøger savner førstelinien (i første strofe!) en stavelse, hvorfor man – selv om de danske oversættere ikke just var sarte over for metriske ujævnheder – ville være fristet til en udfyldning af linien, uanset hvilken melodi, der blev benyttet. Det forekommer mig i hvert fald ikke at være ude af pagt med den tids praksis, om salmen fra første færd kunne være sunget til Thom.s melodi således:

Ex. 4



At Thom.s melodi næppe er af dansk oprindelse eller er et produkt af Christian III's kapel,²² men må føres tilbage til tidligere tradition dokumenteres på overraskende måde gennem en *engelsk* luthersk sangbog, hvis melodistof

19. P. Severinsen op. cit. s. 48.

20. Tidligste svenske melodikilde er Mönsterås-hs. 1646. I svensk-finske hss. siden begyndelsen af det 17. årh., jfr. I. Lagercrantz II s. 46 f. og 83 f.

21. Widding II s. 201.

22. Ibid. s. 247. Jfr. tillige M. Wöldike, *En gammel dansk Salmemelodi*, Dansk Musiktidskr. 1931 s. 132.

først er gjort tilgængeligt gennem Maurice Frost, *English and Scottish Psalm and Hymn Tunes ca. 1543–1677*. London 1953. Sangbogen er den anonymt udgivne, udaterede samling, »Goostly Psalmes and Spirituall Songes«, hvis forfatter var en af den stormfulde engelske reformationens betydeligste personligheder, *Miles Coverdale*.²³ Samlingen er den første evangelisk-lutherske sangbog i England (med fare for at blive misforstået kunne man være fristet til at tilføje: tillige den sidste i den genre; for alle de følgende engelske og skotske sangbøger henter først og fremmest inspiration i det Calvinske psalter). M. Frost vil henføre Coverdales sangbog til ca. 1543, men i J. F. Mozleys udførlige bibliografi godtgøres det, at den ikke kan være *senere* end 1538, – Mozley ansætter (1536?).²⁴

Vi skal nedenfor komme ind på Coverdales samling i relation til det tyske og danske salmestof, men vil her først sammenstille de to versioner af melodien til:

4. *Kom hellig Aand O Herre Gud opfyld*, Th. 105 (Ex. 5)

af Coverdale anvendt til Ps. 127 (128): »Blessed are all that feare the lorde«. Trods klare forskelle kan der ikke herske tvivl om de to versioners fælles afstamning. Ud over den afvigende førstelinie adskiller de to former sig væsentligst ved disponeringen af de tre sidste linier. Mens Coverdale følger skemaet

ab ab cd b' cd', former Thom. melodien
således: ab ab cd e f d'

Som *type* er melodien ikke ukendt inden for det 16. årh.s verdslige og kirkelige vise. Fra nederlandsk tradition kan som beslægtet melodi anføres Souterliedekens 1540, melodien til Ps. 23, der bærer overskriften »Een aerdich trommelaerken sonder ducht« (ex. 6) og J. Fruytiers *Ecclesiasticus* 1565 nr. 22 med overskriften »A la fontaine du pres«.²⁵

Fra tysk kirkesang kan nævnes Val. Triller 1555: »Gottes Namen sollt ihr

23. J. F. Mozley, *Coverdale and his Bible*, 1953 s. 324 ff. – Jeg skylder universitetsadjunkt Holger Nørgaard hjertelig tak for denne og andre værdifulde henvisninger vedr. Coverdale og hans værk.

24. »Goostly Psalmes«, der trykkes af J. Gough i London »cum privilegio regali«, findes kun bevaret i et enkelt expl. i Queens College i Oxford. En fuldstændig tekstudgave af samlingen indgår i: *Remains of Myles Coverdale, Bishop of Exeter. Ed. for The Parker Society by George Pearson*, Cambridge 1846 s. 533–590, samt i Erich Althoff, *Myles Coverdales »Goostly Psalmes and Spirituall Songes« und das Deutsche Kirchenlied*, 1935 (Diss.). En gengivelse af originalens notetryk findes i Robert Steele, *The Earliest English Music Printing. Illustrated Monographys by Bibliographical Society No XI*, 1903 (fig. 8). Ud fra typografiske kriterier daterer Steele sangbogen til 1539–1540. Det er M. Frosts fortjeneste som den første at have publiceret melodirepertoiret i den nævnte ypperlige antologi. Melodierne gengives af Frost i originale nodeværdier, med moderne nøgler og førstestrofens tekst indført under noderne som i originalen.

25. J. Fruytiers, *Ecclesiasticus oft de wijse sproken Iesu des Soons Syrach* ... Antwerpen 1565. Facs.-udg. ved D. F. Scheurleer, Amsterdam 1898 s. 53.

Ex. 5

Coverdale fol XXXIX^v

Bles - sed are all that feare the lorde / wor-shippunge hym both nyght and daye/etc.

Kom hel-lig Aand O Her - - re Gud / op-fyld met din Naade oc mis-kund/etc.

Coverdale

Th.

Coverdale

Th.

Ex. 6

Souterliedekens Ps. 23

Souterliedekens Ps. 23

loben« med overskriften »Juste judex, Jesu Christe«, Z. 3683 og Nik. Herman 1560: »Erschienen ist der herrlich Tag«, Z. 1743.

Den musikalske og metriske korrespondens mellem den danske og den engelske version er så markant, at forbindelsen bør søges nøjere belyst, så meget mere som det drejer sig om et nyt spor for udforskningen af den danske salmebogs repertoire.

Først et par ord om indholdet af Coverdales samling. »Goostly Psalmes . . .« rummer i alt 41 salmer og melodier, der for den overvejende del både tekstligt og musikalsk bygger på tyske forbilleder. Undersøgelser af Alex Mitchell,²⁶

26. A. F. Mitchell, *Coverdale's »Spiritual Songs« and the German Kirchenlied. The Academy nr. 634*, 1884 (anføres andenhånds som den første undersøgelse over Coverdales tyske forlæg).

Ch. H. Herford²⁷ og Erich Althoff²⁸ over Coverdales salmer har kunnet henføre 35–36 til tyske lutherske forbilleder, spændende fra meget teksttro oversættelser til mere frie, selvstændige gendigtninge. De tyske forlægs førstekilder holder sig inden for perioden 1524–31. De anførte tekstundersøgelser har hverken søgt eller haft til formål nærmere at præcisere Coverdales tyske kildegrundlag, selv om det samlede repertoire – og lejlighedsvis også detaljer i teksten²⁹ – viser speciel afhængighed af den nedertyske salmetradition (Slüter 1531 o. a.), en afhængighed, som Coverdales melodistof er med til at understrege.

Melodistoffet hos Coverdale kan deles i tre grupper:

- | | |
|---|---------|
| I. Mel., som findes i tyske kilder 1524–29: | 33 mel. |
| II. Mel., som først optræder i tyske, resp. danske lutherske kilder efter 1540: | 5 mel. |
| III. Mel. af ukendt herkomst: | 3 mel. |

Det er naturligvis navnlig de 5 melodier inden for gruppe II, som må påkalde vor opmærksomhed, fordi vi med Coverdale har fået en ny førstekilde til de pågældende melodier. Ud over den allerede omtalte drejer det sig om følgende salmer hos Coverdale:

O oure father celestiall efter »Ach Vater unser der du bist«, hvis tidligste kilde, Zwickau 1525, noterer en melodi, der kun fik ringe udbredelse (Z. 8484). Coverdales melodi er den samme som i Kugelman 1540 (Z. 8485), som optoges hos Thom., i Hamburg-sangbøgerne samt i enkelte højtyske kilder. Den fortrængtes siden af den alternative melodi i Eler 1588 (Z. 8486), men har efter alt at dømme været gældende tidligt i nedertysk kirkesang (jfr. Widding II, 237).

Wake vp wake vp in gods name. Oversættelse af Hans Sachs' »Wach auf in Gottes Name«, som i de tidlige nodeløse sangbøger (Hans Sachs 1525, Slüter 1531) angives at skulle synges »In Toller Melodey«. Der kendes flere versioner af denne tyske visemelodi *til andre tekster*, specielt i nederlandsk område, men i forbindelse med Sachs' kontrafaktur har Thom. hidtil stået som eneste melodinedskrift. Coverdale betyder derfor et værdifuldt supplement til overleveringen, hvor den engelske version placerer sig tæt op ad den danske. Bl. a. er Coverdale og Thom. fælles om kadence på d i 6. linie, hvor øvrige nedskrifter slutter på c, e eller f (jfr. Glahn II nr. 81). Både tekst og melodi indikerer således fælles nedertysk forbillede for Coverdale og Thom., der i øvrigt også oversætter

27. Charles H. Herford, *Studies in the Literary Relations of England and Germany in the Sixteenth Century*, 1886 s. 8 ff.

28. Se note 24.

29. Althoff påviser bl. a., at Coverdales oversættelse af Decius' Gloriasalme, Allein Gott ..., »To god the hyghest be glory alway« bygger på den nedertyske version. Althoff s. 71.

salmens åbning ens: »Vaag op, vaag op i Guds naffn« (således siden Claus Mortensøn).

I lyft my soule lorde vp to the. Parafraisering af Ps. 24, 1. strofe fri, 2–11 str. efter Knöpken: »Van allen mynschen afgewandt« str. 3–12.³⁰ Kendes tidligst i enkelttryk Riga 1527, derpå hurtigt i nedertysk og dansk salmesang.³¹ Hidtil ældste melodikilde har været Chr. Ad. Nystads nedertyske Magdeburg-sangbog (1542), fra hvis form Coverdale fortrinsvis afviger i rytmisk henseende. Den engelske kilde slutter sig atter overvejende til den nedertysk-danske tradition (Hamburg-hs. 1554, Eler 1588 etc. Burmeister, Rostock 1601 – jfr. Glahn nr. 134).

Prayse thou the lorde Hierusalem. Fri gendigtning af Ps. 137, men den engelske strofes forbillede er den anonyme nedertyske »Hierusalem, des louen stat«, som fra Slüters sangbøger (1526/1531) optoges i Malmøsalmebogen 1533. Den findes i øvrigt udelukkende i nedertysk og dansk overlevering. Melodien til salmen har hidtil kun været kendt gennem Thom.s gengivelse, som man da også har henført til nedertysk tradition (Widding II, 174). I tråd med de tre forud omtalte melodier tør vi derfor også betragte Coverdales optagelse af samme melodi som Thom. som et udtryk for den nedertyske indflydelse på den engelske samling, og vi gengiver her de to versioner af

5. *Jerusalem du hellige Stad*, Th. 301:

Ex. 7

Coverdale fol L^y

Thomissøn, 301

Prayse thou the lorde Hie - ru - sa - lem / prayse thou thy god o Si - - - on / etc.

Je - ru - sa - lem du hel - li - ge Stad / loffue Her - ren al - le da - - - ge / etc.

Coverdale

Th.

Forskellene mellem den engelske og danske form ligger først og fremmest i den rytmiske udformning, men begge bærer præg af vekselrytme og er i det hele stærkt i pagt med tysk verdslig visetradition, som vi bl. a. kender den i den beslægtede melodi til »Wach auf meins Herzens schöne«.³² Det vil be-

30. Althoff s. 113 f.

31. Knöpkens salme var herhjemme først led i »den jyske aftensang« (1529), hvorfra den optoges i Malmøsalmebogen 1533. Den formodes at have stået i et nu tabt (neder)tyisk tryk før 1529. Jfr. P. Severinsen s. 15 og 55 ff. samt Widding II s. 62.

32. Z. 4327 a, Glahn I s. 182.

mærkes, at Coverdales rytmeform stærkest tenderer mod den gennemført tre-taktiske version, som vi senere møder i Arrebos redaktion 1627 til Ps. 96: »Nu siunger Herren en ny Sang«.

Det vil falde uden for denne studies rammer at komme ind på det øvrige melodistof i Coverdales »Goostly Psalms ...« med vurdering af de engelske varianter i forhold til den øvrige overlevering. Men ud fra de fremdragne melodier, som har måttet aftvinge særlig interesse som førstekilder, har vi sporet en klar forbindelse mellem den engelske samling og det danske stof med de nedertyske sangbøger som formidlende led. Hvilke eller hvilken nedertysk samling før 1538, der har været tale om, har vi ingen viden om. Blot er det givet, at der må »have foreligget en eller flere nu tabte nedertyske samlinger«, som har dannet forlæg for i hvert fald en del af stoffet i de tidligste danske salmebøger.³³

Spørgsmålet er nu, om der er tilstrækkelig basis for den nærliggende konklusion, at Thom.s melodi til »Kom hellig Aand O Herre Gud / opfyld« ligesom »Jerusalem du hellige Stad« stammer fra nedertysk tradition. Jeg tror, man må svare benægtende, først og fremmest p. gr. af melodiens anvendelse til to forskellige tekster. Som nævnt benytter Coverdale melodien til en gendigtning af Ps. 128, hvortil man ikke kan påvise noget sikkert tysk forlæg. Hertil kommer, at både Coverdale og de første nedertyske melodikilder til Luthers helligåndssalme (Eler 1588 etc.) (»Come holy spirite moste blessed lorde«) noterer den klassiske førreformatoriske melodi. Dermed er ikke sagt, at den doriske melodi ikke kan være vandret fra nordtysk sangtradition til både den engelske sangbog og dansk salmesang, men den kildemæssige sammenhæng er blot ikke klar. Teoretisk kunne det jo tænkes, at Coverdale har fået en impuls direkte fra dansk tradition – eller omvendt: at Thom. eller en af de foregående salmebogsredaktører (Taussen) var kendt med Coverdales samling og derigennem med den markante melodi.

Problemet er i sig selv vel ikke af central betydning. Men det stilles i et særligt perspektiv, når vi til slut kæder det sammen med spørgsmålet: Hvem var Miles Coverdale og hvad ved vi ud over selve repertoire i hans »Goostly Psalms«, som kan underbygge de påviste impulser fra salmesangen i Nordtyskland? Et kort rids af hans levnedsløb kan belyse dette.³⁴

Coverdale fødtes o. 1488 formentlig i York. I 1520-erne virkede han som Augustinermunk i Cambridge, hvor han sluttede sig til den kætterske teolog Dr. Barnes, som siden – i 1540 – brændtes på bålet for sine religiøse anskuelser. 1528 aflagde Coverdale munkedragten og begyndte åbent at prædike mod katolicismen, men snart efter måtte han tage flugten til kontinentet, hvor han

33. Widding II s. 16.

34. De vigtigste biografiske oplysninger er at finde i indledningskapitlet i Mozleys bog, som tillige rummer henvisninger til alle tidligere bidrag til Coverdales levnedsbeskrivelse.

opholdt sig i de følgende 7 år. Vi kender kun lidt til hans færden i disse år, men ved, at han i 1529 tilbragte henimod et år i Hamburg, hvor han bistod W. Tyndale med oversættelsen af de fem Mosebøger. Det vides ikke med sikkerhed, om Coverdale også har været i Danmark på dette tidspunkt, men vi må antage, at han på nærmeste hold har oplevet reformationens brydninger i Nordtyskland. De tidligste evangeliske gudstjenesteordninger i Hamburg stammer fra årene 1528 og 1529, den sidste ved Bugenhagens foranstaltning.³⁵ Coverdales første indtryk af den fremtrængende lutherske salmesang skriver sig fra disse år og kan altså lokaliseres til netop det område, fra hvilket vi har konstateret en speciel indvirkning på Coverdales eget salmeværk.

Coverdales betydeligste indsats er hans bibeloversættelse, »The great bible« fra 1539. Omtrent på dette tidspunkt studerede han i Tübingen, hvor han tog den teologiske doktorgrad (»doctor of divinity«) og o. 1543 har han efter alt at dømme besøgt Danmark, hvis gudstjenestelige forhold han gør til genstand for omtale i traktaten »The Order that the Church and Congregation of Chryst in Denmark, and in many places, countres and cities of Germany . . .« (1544).³⁶

I mellemtiden havde Coverdale ægtet den skotskfødte Elizabeth Macheson, gennem hvis søster og dennes ægtefælle, præsten og teologen John Macalpine, Coverdale senere på et yderst kritisk tidspunkt af sit liv fik afgørende bistand ved en redningsakt fra dansk side. Macalpine er identisk med Dr. Johannes Machabæus, der ligesom Coverdale måtte flygte fra sin præstegerning i England (1540), men som efter studier hos Melancthon i Wittenberg på Bugenhagens anbefaling blev kaldet af Christian III til professor i teologi ved Københavns Universitet i 1542. Hans indsats her knytter sig navnlig til udgivelsen af Christian III's bibel.³⁷

Da Coverdale efter 8 års udlændighed i 1548 – efter Henrik den Ottendes død – atter slog sig ned i England, kunne han endnu en kort tid virke for den rene lære i sit hjemland, og i 1551 fik han overdraget bispeembedet i Exeter. Men ved Edward VI's død i 1553 og Dronning Maries overtagelse af tronen blev han under den straks iværksatte hårdhændede katolske kurs øjeblikkelig afsat og indklaget for »the privy council«. Hans liv hang i en tråd, og en dødsdom var sikkert blevet udfaldet, dersom ikke den danske konge – på Machabæus' opfordring – havde grebet ind og ved gentagne og indtrængende skrivelser til Dronning Marie var gået i forbøn for ham og tilbudt, at Coverdale frit kunne få ophold med sin familie i Danmark.³⁸ Christian III's første brev

35. Wilh. Jensen, *Die älteste evangelische Gottesdienstordnung der Stadt Hamburg (1528). Musik und Kirche XV*, 1943 s. 9 ff.

36. *Writings and Translations of Myles Coverdale*. Ed. for The Parker Society by George Pearson, Cambridge 1844 s. 467 ff.

37. Bjørn Kornerup, *J. Machabæus. Dansk biografisk Leksikon XV*.

38. C. Molbech, *En kort Efterretning om den engelske Bibeloversætter, Biskop Myles Coverdale og hans Ophold i Danmark under Kong Christian III. Historisk Tidsskrift (1. række) V s. 154 ff.*

om sagen er fra 24. april 1554, men først den 19. februar det følgende år fik Coverdale lov til at forlade England. Vi ved, at han nåede vel til København, hvilket fremgår af »Knud Pedersens regnskab over Universitetets Indtægt og Udgift fra Paaske 1555 til Maj 1556«, som antegner: »gaff jeg for win och Clarete dominj professores skengte D. Machabei suoger . . . 3 Marck . . .«³⁹ Jo, den lutherske stridsmand fik en god modtagelse, men Coverdale slog sig ikke til ro her. Skønt godt til års – omkring 67 – ønskede han fortsat at virke blandt sine egne og drog til Wesel, som rummede en mindre koloni af engelske flygtninge. Vi skal ikke følge hans videre skæbne, men blot fra den sidste del af hans levnedsløb nævne, at han i 1559, da bølgerne atter havde lagt sig i England, med usvækket åndskraft og virkelyst – omend »pauper ac peregrinus« – drog tilbage til sin hjemstavn, hvor han fortsatte sin præstevirksomhed indtil kort før sin død, den 20. januar 1569.

Der er til dette korte biografiske rids endnu blot at føje, at den *indirekte* forbindelse mellem Miles Coverdale og Danmark, som vi har kunnet udlede af både tekst- og melodistof i hans »Goostly Psalmes . . .« fra o. 1538, modsvares af en *direkte* ved de ydre træk i den engelske reformators bevægede liv. Det skal ikke dermed påstås, at danske kilder eller dansk salmetradition har indvirket på Coverdales salmeudgivelse, dertil er grundlaget for spinkelt. Men efter det foreliggende skulle der være nogen rimelighed i at antage, at de danske reformatorer og salmebogsudgivere, i første række Hans Taussen og Thomissøn, har kendt den første engelske evangeliske sangbog.

39. *Danske Magasin* 3. Række VI, 1860 s. 260.

ZUSAMMENFASSUNG

Als Ergänzung zu den früheren Studien des Verfassers über den Melodiestoff in Hans Thomissøns »Den danske Psalmebog« 1569, werden einige neugefundene Quellen zu Melodien in diesem für die dänische und nordische Kirchenliedgeschichte grundlegenden Werk vorgelegt. Eine erneute Durchsuchung der deutschen Liederbücher des frühen 16. Jahrhunderts ergibt, daß einige der bisher unbekannten Melodien im dänischen Gesangbuch auf diesen Stoff zurückzuführen sind, entweder in Form von fast unveränderten Übernahmen oder als redigierte und erweiterte Satzstimmen. Von Peter Schöffers Liederbuch, 1513, stammt die Melodie der dänischen Strophe »Nu glæder Eder Adams Børn«, die eine recht drastische Umarbeitung der anonymen Tenormelodie »O all mein Hoffnung steht zu dir« (Schöffers Nr. 14) ist. Auch Arnt von Aichs Liederbuch (1519) hat Material zum dänischen Kirchengesang abgegeben. U. a. wird das namentlich in schweizerischen Liederhandschriften verbreitete »Aus Herten Grund« erwähnt, dessen Tenor-Cantus firmus mit wenigen Abweichungen für das dänische »En visse tale er denne her« verwendet wird. Demselben Liederbuch entstammt zugleich Thomissøns Melodie zu einer – ursprünglich schwedischen – Übersetzung von Luthers »Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist«, aber ausnahmsweise verwendet Thomissøn hier Superius eines vorliegenden Liedsatzes, nämlich Aich Nr. 53: »Sie ist mein bul«. Während ein erheblicher Teil der auf die Liedtexte der Reformationszeit übertragenen weltlichen, stark satzgeprägten Liedmelodien oft eine begrenzte Lebenszeit hatte, setzte sich die letztere Melodie in dem dänischen und besonders dem schwedischen Kirchengesang fest, wo sie noch in dem autorisierten Choralbuch von 1939 vorgeschrieben wird.

Die Melodiewahl bei Thomissøn wird eingehender erörtert, und es wird versucht, die auffallende Umgehung der klassischen Hymnenmelodie zu Luthers Pfingstlied von den Richtlinien heraus, die für den Melodiegebrauch Thomissøns zu gelten scheinen, zu begründen. Das dänische Gesangbuch bringt zwei metrisch gleichmässige Versionen von Luthers Lied. Zur ersten wird die Hymnenmelodie verwendet. Wahrscheinlich aber in der Absicht, die beiden Fassungen klar auseinanderzuhalten als zwei selbstständige Lieder, mußte Thomissøn die andere Version mit »eigener Melodie« versehen.

Als Grundregel für die Melodiewahl Thomissøns gilt, daß er für Übersetzungen von deutschen Kirchenliedern die den Texten auf deutschem Boden zugehörigen Melodien verwendet. Wo die deutsche Überlieferung mehrere alternative Melodien kennt, wird sich die dänische Quelle meistens dem Melodiegebrauch niederdeutscher Gesangbücher anschließen. Lediglich drei Beispiele von dem 203 Melodien umfassenden Melodierepertoire können noch hervorgehoben werden, wo von dieser Hauptregel abgewichen ist: Die Übersetzungen von »In Jesu Namen heben wir an«, »Jesus Christus unser Heiland, der den Tod« und »Komm heiliger Geist, Herre Gott«. Die beiden ersten verwenden völlig unbekannte Melodien, die schon aus den dänischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts verschwanden. Die letztere bürgert sich in dänischer Tradition ein und hat noch ihren Platz im Gemeindegesang. Die Existenz der Melodie vor Thomissøn ist erst jetzt bestätigt, wo es sich herausstellt, daß sie zum Repertoire in dem frühesten englischen lutherischen Gesangbuch, Miles Coverdales »Goostly Psalmes and Spirituall Songes ...« von etwa 1538, gehört. Coverdale und Thomissøn unterscheiden sich in rhythmischen und melodischen Einzelheiten, aber der gemeinsame Ursprung beider Fassungen ist unzweifelhaft.

Diese Konkordanz führt den Verfasser auf eine Erörterung von Melodie- und Textverhältnissen in dem englischen Gesangbuch, das auch auf anderen Punkten eine Verwandtschaft mit dem dänischen Stoff aufweist. Es wird nachgewiesen, daß das Bindeglied zwischen Coverdale und den dänischen Gesangbüchern in niederdeutscher Tradition liegt. Am klarsten spiegelt sich die Zusammengehörigkeit in dem gemeinsamen Melodiegebrauch zu dem niederdeutschen Psalmlied »Hierusalem des gelouen Stadt«, für das keine der deutschen Gesangbücher die Melodie überliefern.

Der Lebenslauf Coverdales bestätigt die nachgewiesenen Einflüsse von niederdeutschem Gebiet in seinem Gesangbuch, indem er 1529 in Hamburg seinen frühesten direkten Eindruck des deutschen evangelischen Kirchengesangs empfing. Auch mit den Strömungen in Dänemark stand der englische Reformator in sowohl direkter als indirekter Berührung,

was nicht nur durch seine Schrift »The Order of the Church in Denmark . . .« (1544) hervorgeht, sondern zugleich durch den Rettungsakt, den der dänische König, Christian der Dritte, 1554–55 für Coverdale bewerkstelligte, der zu dieser Zeit in Gefahr stand, den Verfolgungen von Englands Protestanten zum Opfer zu fallen. Als Vermittler von dem persönlichen Eingreifen des dänischen Königs in dieser Angelegenheit steht der theologische Professor an der Universität Kopenhagen, Johannes Machabæus, der mit Coverdale beschwägert war (ihre Gattinnen waren Schwestern). Coverdale erhielt Ausreisegenehmigung für Dänemark, aber der Aufenthalt hier wurde nur von kurzer Dauer. Coverdales »Goostly Psalmes« sind auch für das Studium der deutschen lutherischen Melodieüberlieferung von Interesse. Wie der überwiegende Teil seiner Gesangtexte auf deutschen Vorlagen bauen, stammen die meisten der dazu gehörigen 41 Melodien von deutschem Kirchengesang. 33 Melodien sind schon vor 1529 vorhanden, aber drei Melodien sind erst in deutschen lutherischen Gesangbüchern *nach* 1538 bekannt: »Ach Vater unser der du bist« (Zahn 8485), »Wach auf in Gottes Name« (Toller Melodey) (Zahn 7213) und »Van allen Minschen affgewandt« (Zahn 4461). Dazu kommen noch die beiden obenerwähnten Konkordanzen zu Melodien in Thomissøns dänischem Gesangbuch samt drei Melodien unbekannten Ursprungs.

Der Melodiestoff der englischen Quelle, der erst durch Maurice Frost: *English and Scottish Psalm and Hymn Tunes c. 1543–1677*, 1953, allgemein zugänglich gemacht ist, ist übrigens als Ganzes nicht näheren Untersuchungen unterworfen oder zur gleichzeitigen deutschen Melodieüberlieferung in Beziehung gesetzt worden. Es muß hinzugefügt werden, daß die Datierung des Gesangbuches unsicher ist. Im Anschluß an J. F. Mosley Studien (1953, – siehe Fußnote 23) setzt der Verfasser etwa 1538 als das Jahr für das Erscheinen des Gesangbuches an, was *spätestens* 1538 bedeutet.

Monteverdi - Förster - Buxtehude

Entwurf zu einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung

Von SØREN SØRENSEN

Trotz vieler Einzeluntersuchungen aus späteren Jahren über die Kantatenmusik¹ des 17. Jahrhunderts stehen noch zahlreiche Fragen über die stilistischen Voraussetzungen dieser Musik ungelöst hin, was mit der sparsamen Veröffentlichung italienischer Kantatenmusik aus dem 17. Jahrhundert zusammenhängt. Vor allem ist der Mangel einer Gesamtausgabe von Carissimis Werken fühlbar, nicht zuletzt in Bezug auf seine weitreichende Bedeutung als Lehrer für viele der hervorstechendsten Meister in der folgenden Generation, vgl. den Artikel Carissimi in MGG. Und obgleich Monteverdis kirchenmusikalische Werke seit 1942 im Druck vorliegen, hat noch niemand unternommen, den so evidenten Zusammenhang aufzuklären, welcher zwischen Monteverdis Kirchenmusik aus seinen späteren Jahren und dem Kantatenstil besteht, der sich in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Norddeutschland und im Norden durchsetzt und zusammenfassend als Buxtehude-Stil bezeichnet wird. Das Schaffen Monteverdis auf diesem Gebiet wurde immer, und zwar mit Recht, als Höchstleistung im Zusammenhang mit seiner inneren Entwicklung bewertet, aber die musikhistorischen Bezüge reichen – eben auch auf diesem Gebiet – weit über ihn selbst hinaus. In dieser kleinen Abhandlung möchte ich hierauf aufmerksam machen und somit die bisherige, zu einseitige Einschätzung Schützens und der süddeutschen Kantatentradition als Voraussetzung des Buxtehude-Stils revidieren. Meine These ist also die, dass schon von der Kirchenmusik Monteverdis eine direkte Linie zu der Kantatenwelt Buxtehudes geht. Bevor wir uns dieser Entwicklungslinie zuwenden, wollen wir versuchen, einige der wichtigsten Komponenten des Buxtehudischen Kantatenstils einzukreisen.

Bei Buxtehude lassen sich, je nach der Textgrundlage, in der Hauptsache drei Kantatentypen unterscheiden: 1) die Bibel- oder Spruchkantate mit oder ohne Interpolation, 2) die Choralkantate mit oder ohne Interpolation, und 3)

1. E. Noack, *Wolfgang Carl Briegel*; H. Kölsch, *Nicolaus Bruhns*; H. P. Schanzlin, *Gletles Motetten*; Monteverdi-Monographien von Schrade, Redlich und Arnold; A. Nausch, *Augustin Pflieger*; A. Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius*; E. Gessner, *Samuel Scheidts geistliche Konzerte*; G. Ilgner, *Matthias Weckmann*, m. m.

die Liedkantate mit einer oder mehreren Melodien. Die Spruchkantate hat als Hauptsatz eine musikalisch freie Komposition, während die Choralkantate als Gattung der Bearbeitung eines *cantus prius factus* angehört. Zwischen der freien Form der Spruchkantate und der Choralkantate steht die Liedkantate, die wie die Choralkantate einen Vers-gebundenen Text hat, in der aber die musikalische Gestaltung frei, d. h. nicht an eine gegebene Melodie gebunden, ist.

Zwischen den Choralkantaten und den Liedkantaten besteht also ein grundsätzlicher Unterschied. Während es nämlich Regel ist, dass die alten, als Kirchenlieder eingesungenen Choräle ihre Melodien behalten, um demnach zu Choralkantaten zu werden, so gilt für die neueren Lieder aus dem 17. Jahrhundert (Lieder von Rist, Homburg, Silesius u. s. w.), die Buxtehude meist mit sowohl Text als Melodie vorgelegen haben, dass er sich diesen neuen Melodien gegenüber weniger verpflichtet gefühlt hat. Dieses Verhalten kann Grenzfälle hervorrufen, wie z. B. die unterschiedliche Behandlung des Liedes von Ph. Nicolai »Wachet auf, ruft uns die Stimme«: die eine mit der dazugehörigen Melodie (Buxtehude, *Werke* Band VI, 60); die andere (deren Echtheit als Buxtehude-Werk doch nicht ganz sichergestellt ist) ohne diese Melodie (Buxtehude, *Werke* Band VII, 100), vielmehr ist sie als ganz freie Vertonung des Liedtextes anzusehen.

Was die äussere Form betrifft, können die Spruchkantaten einmal einheitlich sein, in welcher Gestalt sie am deutlichsten die Weiterführung der alten Motetto concertato-Form zeigen. Die Grundform ist dann am häufigsten:

Vorspiel – Spruch – evt. Vorspiel repetatur – evt. Schluss-Satz (Amen oder Ähnliches).

Dieser Grundform kann ausserdem eine Interpolation zugefügt werden, so dass die Form folgendermassen erweitert wird:

Vorspiel – Spruch – evt. Vorspiel rep. – Interpolation – evt. Spruch rep.

Die Interpolation ist immer ein geistliches Lied (»Aria« genannt, wenn überhaupt bezeichnet); die Form ist demnach eine Kombination von Spruchkantate und Liedkantate. Diese kombinierte Form hat eine Begründung musikalischer, wie auch theologischer Art. Musikalisch, weil die Form variiert, kontrastreicher wird und so mit einem ausgeprägten Charakteristikum der barocken Musikanschauung übereinstimmt²; und theologisch entspricht diese Form dem Bedürfnis zur Interpretation des Bibelwortes, einer Auslegung in der dogmatischen Richtung, die später zum Pietismus wird. *Erbauung* ist das Schlüsselwort dieser Textinterpolationen: sie können betrachtender Art sein, meist mit stark persönlicher Erkenntnis der Sünde und der dazugehörigen Reue als hervortretenden Faktoren. Oder die Interpolation kann einfach eine Paraphrase des betreffenden Spruchtextes sein, wie das in der Kantate »Herr, wenn ich

2. Vgl. Wilhelm Fischer: »Das 17. Jahrhundert ist die Epoche der Variation« (Adlers Handbuch, Zweite Auflage 1930, S. 541).

nur dich habe« über Ps. 173 (Buxtehude, *Werke* Bd. I, 38) der Fall ist³. Die Paraphrasen-Technik kann auch zu einer kleinen dramatischen Ganzheit ausgenützt sein, so z. B. in der Kantate »Ist es recht, dass man dem Kaiser Zinse gebe?«, wo die Pharisäer die Frage stellen, ob es recht sei, dem Kaiser Zinse zu geben, während die Interpolation diese Frage vertieft mit den Worten: »Meister, Meister, ist es recht, dass dies Volk, von Gott erwählet, wird mit Schatzung so gequälet und muss sein der Heiden Knecht! Meister, Meister, ist es recht?«, um in der dritten Strophe mit folgender heuchlerischen Aufforderung zu schliessen: »Meister mit der weisen Zungen, dem es alles wohl gelungen, was er angefangen hat, gib uns, gib uns deinen Rat!«. Danach folgt die Fortsetzung des Spruches: die entspannende Antwort Jesu, die in einem entsprechend ruhigen Satz erfolgt: »Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist.« Die Form: Spruch I – Interpolation – Spruch II, ist also hier in oratorisch-dramatischer Richtung ausgenützt worden (vgl. den Wechsel zwischen Spruchsätzen und Interpolationssätzen in der Kantate »Ich suchte des Nachts in meinem Bette«, Buxtehude, *Werke* Bd. III, 41).

Die äussere Formenwelt Buxtehudes spiegelt die Situation nach 1650 ab, wo das einsätzliche geistliche Konzert immer häufiger zur mehrsätzigen interpolierten Form oder zur reinen Liedkantate übergeht. Buxtehude steht selbst in hohem Masse als Förderer dieser Entwicklung.

Nach der Mitte des Jahrhunderts zeigt sich, noch ganz primitiv, das Bedürfnis, den Spruchtext, und damit die Form, zu erweitern. Bei Andreas Hammer Schmidt, *Musikalische Gespräche über die Evangelia*, 1655–56, tritt zum erstenmal eine gewisse Technik der Tropierung auf. Die Tropierungen Hammerschmidts sind Prosa, es sind erläuternde Appositionen zu den Bibeltexten, oder es sind Fragen, die vom Bibelwort beantwortet werden. Gereimte Zusätze kommen nur als abschliessende Choralstrophen vor, so im Osterkonzerte »Wer wälzet uns den Stein«, das mit einer Bearbeitung von »Christ ist erstanden« schliesst.

Die nächste Phase dieser Tropierung zeigt sich bei Wolfgang Carl Briegel in seinem Hauptwerk *Evangelische Gespräche*, I 1660, II 1662, III 1682. Schon im ersten Teil ist die Kombination Bibeltext mit Liedaria voll entwickelt⁴. Dieser Impuls, die Liedaria zu verwenden, ist auf Adam Krieger zurückzuführen; wir wissen, dass Briegel und Krieger einander nahe gestanden haben, und stilistisch als Liederkomponisten sind sie ebenfalls einander nah verwandt⁵. Auch in den übrigen Sammlungen Briegels ist die Interpolationstechnik festgehalten. In dem *Evangelischen Blumengarten*, 1666–68, sind die Liedtexte speziell für dieses Werk verfasst, und in den beiden zusammengehörigen Kantatensammlungen *Musikalische Trostquelle* und *Musikalischer Lebens-*

3. Siehe näher meine Abhandlung *Diderich Buxtehudes vokale kirchmusik*, 1958, S. 73.

4. Vgl. Elisabeth Noack, *Wolfgang Carl Briegel*, 1963, S. 33 ff.

5. Ibid. 38.

brunn, 1679 und 1680, sehen wir noch eine musikalische Erweiterung, indem die einzelnen Strophen wechselweise von *verschiedenen* Solostimmen vorge-
tragen werden statt von einer einzelnen Solostimme oder vom Chor.

Der grösste Teil der Komponisten aus Briegels Generation stellt sich aber dieser Neubildung abwartend gegenüber. Bis 1680 haben sich nur Christoph Bernhard, und aus der jüngeren Generation Christian Geist in der kombinierten Form versucht. Die Beispiele bei Bernhard sind der Dialog »Euch ist gegeben zu wissen das Geheimnis des Reiches Gottes« und das Canticum Simeonis »Herr, nun lässest du deinen Diener«, insgesamt also 2 Beispiele. Ebenfalls gibt es von Christian Geist, dessen Kantaten in den 1670er Jahren entstanden sind, 2 Beispiele: »Die mit Tränen säen« und »Es war aber an der Stätte« (Christian Geist, *Kirchenkonzerte*, Band 48 in *Erbe deutscher Musik*, S. 16 u. 105). Die zusammengesetzte Form kommt also vor Buxtehude nur sporadisch vor; das Kantatenwerk Buxtehudes, das hauptsächlich in den 1680er Jahren entstanden ist, bedeutet formal eine Einbürgerung der zusammengesetzten Form in der konzertierenden Kirchenmusik. Eine kleine Statistik kann diese Behauptung unterstützen.

Von den Ktn. Buxtehudes sind	31	Bibelkantaten ohne Interpolation (hiervon 17 Ktn. für eine Stimme, 8 Ktn. für 2–3 Stimmen, 6 Ktn. für Chor)
- - - - -	25	Bibelkantaten mit Lied-Interpolation (hiervon 3 Ktn. für eine Stimme, 9 Ktn. für 2–3 Stimmen, 13 Ktn. für Chor (einschl. die 7 Membra-Ktn.), 4 von diesen 13 Ktn. haben verschiedene Einschiebsel)
- - - - -	16	Choralkantaten ohne Interpolation (hiervon 2 Ktn. für eine Stimme, 4 Ktn. für 3 Stimmen, 10 Ktn. für Chor)
- - - - -	4	Choralkantaten mit Lied-Interpolation (hiervon 2 Ktn. mit mehreren Ein- schiebseln, alle 4 Ktn. für Chor)
- - - - -	40	Liedkantaten (hiervon 8 für eine Stimme, 23 für 2–3 Stimmen und 9 für Chor, von den Liedkantaten sind 5 mit einer Melodie, 35 mit mehreren Melodien komponiert)
- - - - -	2	Parodie-Kantaten (geistlich parodierte Liedkantaten)
Insgesamt		118 Kantaten ⁶

6. Ein Verzeichnis des gesamten Kantatenmaterials ist in meiner Abh. *Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik*, 1958, S. 27–44, zu finden. Von den da verzeichneten Kantaten sind zwei Werke abzuziehen, und zwar »Laudate Dominum« und »Erarm dich mein«, die von dem Buxtehude-Schüler Ludwig Busbetzky, dessen Identität neuerdings bestätigt wurde, komponiert sind (siehe Martin Geck in *Die Musikforschung* 1963, S. 175).

Die Bibelkantaten machen 47 % des gesamten Kantatenmaterials aus, und von diesen sind 44 % mit Lied-Interpolation versehen. Die Choralkantaten machen 17 % (von diesen sind 25 % Lied-interpoliert), und die Liedkantaten 36 % des Werkes aus. Von den gesamten 118 Kantaten sind 71 Kantaten oder 60 % entweder reine Liedkantaten oder Lied-interpolierte Spruch- und Choralkantaten. Das geistliche Lied des 17. Jahrhunderts ist also mit dem Kantatenwerk Buxtehudes grundsätzlich in der Kirchenmusik eingebürgert.

*

Gehen wir von der äusseren Form zur Umkreisung einiger charakteristischer Stilzüge über, möchte ich besonders zwei hervorheben, die für den Buxtehude'schen Vokalstil als typisch anzusehen sind. Der eine ist die *Kleinmotivik*, d. h. die Aufteilung der melodischen Phrasen in ganz kleine Einheiten, die jede für sich kleine abgeschlossene Kadenzverläufe bilden; sie können wiederholt, sequenziert oder mit Melismen ornamentiert werden, sind aber immer durch die kleinen, übersichtlichen Verläufe gekennzeichnet (Beisp. 1 und 2).

Es geht bisweilen so weit, dass die Choralzeilen in den Choralbearbeitungen unterteilt werden, um die Kleinmotivik hervorzurufen, so z. B. in der Kantate »Befehl dem Engel, dass er komm«⁷. Wir sehen das wieder bei Bach, der im ersten Choral der Johannes-Passion, »O grosse Lieb, o Lieb ohn alle Masse«, die erste Choralzeile unterteilt.

Die Kleinmotivik ist wohl der Zug, der sich am deutlichsten von der Melodiebildung des Stile antico unterscheidet. Eben die langen Kurven, das direkte Gegenteil der Kleinmotivik, sind für den Motettenstil des 16. Jahrhunderts typisch; in den Melodiekurven des Motettenstils, wie er bei Palestrina verkörpert ist, ist es, wie Jeppesen in seinem Kontrapunktbuche sagt, kaum möglich, »auch nur eine Messerspitze zwischen zwei Töne zu zwängen.« In der Kleinmotivik dagegen ist es eben möglich, die Messerspitze an der einen nach der anderen

Beisp. 1

Alles was Ihr tut, alles was Ihr tut mit Worten oder mit Werken, mit Worten oder mit Werken, das tut alles,

7. Vgl. Søren Sørensen, Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik, S. 116 f.

Beisp. 2

S II
A
T
B
Bc

Fürchte dich nicht, fürchte dich nicht. So du durchs Was-ser durchs
Was-ser geh-est, will ich bei dir sein,

Stelle hineinzustecken und die Phrase in eine Reihe von kleinen motivischen Stücken aufzuteilen.

Der andere Zug, den ich für den Stil hervorheben will, ist die mit der Kleinmotivik nahe zusammenhängende *vereinfachte Harmonik*, die in engen funktionellen Beziehungen zwischen den Akkorden und in kleinen, in sich geschlossenen Kadenzbildungen verläuft, und zwar mit der Terz und der Sexte als stark hervortretenden Intervallen im Klangbilde. Die Ausformung der Harmonik, der wir hier begegnen (Beisp. 3 und 4), ist (besonders von Moser) als *Reizharmonik* bezeichnet worden⁸. Überhaupt ist die Vorliebe für die »weichen« Zusammenklänge und die Parallelführung von Terzen und Sexten sehr typisch. Ich verweise hier auf meine Aufzählung des Akkordmaterials bei Buxtehude auf Grund der ersten 25 Seiten der Denkmäler-Ausgabe seiner Kantaten, DDT XIV⁹. Es zeigte sich, dass von den 778 Akkordbildungen die 232 Sextakkorde waren. Berücksichtigen wir auch noch die Akkordkategorie mit der

8. Siehe z. B. H. J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, 1953, S. 154.

9. Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik, S. 291.

Beisp. 3

Violin I part: Treble clef, starting with a whole rest, followed by eighth and sixteenth notes, and a final half note.

Soprano part: Treble clef, lyrics "Herr, auf dich trau-e ich,". The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Bassoon part: Bass clef, lyrics "Herr, auf dich trau-e ich,". The bass line includes figured bass notation: 6, 4 5 #, 6, 4 5 #, 6, 4 5 #, 6.

Second system: Soprano part continues with lyrics "lasz mich nimmer-mehr zu Schan-den werden,". The Bassoon part continues with figured bass notation: 6 5 #, 6 4 2, 6 5 #, #, #, #, 6, #.

Beisp. 4

Soprano part: Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). Lyrics: "Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia,". The melody is a continuous eighth-note pattern.

Bassoon part: Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). The bass line includes figured bass notation: 4 2.

Terz im Basse, den Quintsextakkord, gibt es noch 31, so dass wir durch dieses repräsentative Material feststellen können, dass etwa ein Drittel des gesamten Akkordmaterials aus Sextakkorden besteht, entweder in der reinen Form oder in der Form als kadenzierende Quintsextakkorde. Von den Dissonanzen wird mit Vorliebe ausser dem Quintsextakkord der Sekundakkord benutzt, welches, ausser seiner Eigenwirkung, in Fortsetzung des eben Angeführten durch seine Auflösung in den Sextakkord leicht erklärlich ist.

Diese beiden Züge, die Kleinmotivik und der funktionsharmonische Reiz, sind, was kaum näheren Nachweis erfordert, italienischer Herkunft; sie sind von der Entwicklung innerhalb der Generalbass-begleiteten Monodie und der italienischen Oper geschaffen. Sie sind auf Venedig und Rom zurückzuführen, auf Cavalli und Cesti in Venedig und auf Carissimi in Rom; besonders Carissimi war der bevorzugte Lehrer der europäischen Oratorien- und Kantatenkomponisten¹⁰, und die erwähnten Stilzüge sind für Carissimi so charakteristisch, und seine Position unter den Zeitgenossen war so bedeutend, dass man zuweilen den ganzen Stil als Carissimi-Stil bezeichnet hat¹¹.

Wie ist nun der Carissimi-Stil nach dem Norden geführt worden? Ja, natürlich auf mehreren Wegen, aber einen Komponisten wollen wir, im Anschluss an Buxtehude, hervorheben, und zwar Kaspar Förster d. J., der am direktesten diese Vermittlung zwischen dem Carissimi-Stil und dem Buxtehudischen Kantatenstil personifiziert.

Kaspar Förster, in Danzig geboren und unter Einfluss des italienischen Kapellmeisters Marco Scacchi aufgewachsen, später in Rom (mutmasslich bei Carissimi) und Venedig weitergebildet¹², wirkte in zwei wichtigen Perioden in Kopenhagen, das erste Mal 1652–55, und danach 1661–68, wo er Leiter der Hofkapelle war, also eben in den Jugendjahren Buxtehudes. Von einer direkten Beziehung zwischen Buxtehude und Förster wissen wir nichts, wir wissen aber, dass der Einfluss Försters ausserordentlich gross war. Die weltliche Hofmusik und die Kirchenmusik entfaltete sich unter Försters Leitung in Kopenhagen und auf dem Frederiksborgers Schloss, eben zu der Zeit, wo Buxtehude in dem naheliegenden Helsingør (44 km von Kopenhagen und 24 km von Frederiksborg) tätig war. Mit den Beziehungen Buxtehudes zu den führenden Musikkreisen in Kopenhagen (durch Johann Lorenz) liegt es nahe mit Hammerich anzunehmen, dass er die Förstersche Entfaltung auf erster Hand erlebt hat¹³. Es lässt sich leider nur einmal nachweisen, dass Buxtehude in Kopenhagen gewesen ist, und zwar 1666, den 12. Februar. An diesem Tage passierte er das Osttor (Østerport), im Wagen zusammen mit einem anderen Reisenden namens Cornelius van der Welt von Helsingør kommend¹⁴. Nach dem zweiten Aufenthalt in Kopenhagen war Förster kurze Zeit in Hamburg tätig – und zu derselben Zeit war Buxtehude als Marien-Organist nach Lübeck übersiedelt –, und es geht aus dem Zeugnis Matthesons hervor, wie grosses Aufsehen Förster in Hamburg eben wegen seiner italienischen Orientierung erregte¹⁵.

10. Siehe MGG, *Carissimi*.

11. Siehe z. B. K. G. Fellerer, *Der Palestrinastil im 18. Jahrh.*, 1929, S. 81 ff.

12. Über das biographische Quellenmaterial, siehe MGG und *Dansk Biografisk Leksikon*.

13. Angul Hammerich, *Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700*, 1921, S. 208.

14. Siehe Bo Lundgren, Einleitung zu *Diderich Buxtehude, Vier Suiten für Clavichord oder Laute*, 1955, S. 2 Fussnote 2.

15. Mattheson, *Ehrenpforte*, 1740, S. 68 ff.

Beisp. 5

Förster: BENEDICAM DOMINUM, T. 15 ff.

VI. 1 2

S A

Bc

Be - ne - di - cam Do - mi - num in om - ni tem - po - re,

6 4 3

B

Be - ne - di - cam Do - mi - num in om - ni tem - po -

6 4 6 2 6 6

VI 1 2

S A

B

Bc

Be - ne - di - cam Do - mi - num in om - ni tem - po - re,

- re,

6 4 3 6

semper laus e - ius in o - re me - - - o,

semper laus e - ius in o - re; in o - re me - - - o,

6 6 6

6 6 4 3

Von Förster sind in der Düben-Sammlung in Upsala 35 Kantaten bewahrt, alle Bibel- oder Devotionskantaten mit lateinischen Text¹⁶. Die Formenwelt spannt sehr weit, von kleinen solistischen Konzerten bis zu mehrsätzigen kantatenähnlichen Werken, und der Stil ist in ersten Reihe durch die früher erwähnten Züge gekennzeichnet: die Kleinmotivik, die Aufteilung in kleine in sich abgeschlossene Kadenzverläufe, die vereinfachte Funktionsharmonik und die vorherrschende Parallelführung der unvollkommenen Konsonanzen (Beispiel 5, S. 95).

Rücken wir indessen noch eine Generation weiter zurück, zu der Generation vor Förster und vor Carissimi und Cavalli, finden wir dieselben stilistischen Züge, mit denen wir uns hier beschäftigen. Wir finden sie sogar in kantatenmässiger Ausformung, und zwar in der Kirchenmusik *Claudio Monteverdis*. Die kleinstmotivische Aufbauung, die vereinfachte Funktionsharmonik und die vorherrschende Parallelführung in Terzen geht aus Beisp. 6 hervor, dem Anfang des

Beisp. 6

The musical score for Claudio Monteverdi's «Laudate Dominum» is presented in three systems. The first system includes Soprano I, Soprano II, and Basso continuo. The lyrics are "Lau-da-te, lau-da-te Do-mi-num om-nes gen-tes,". The second system includes Violin I and Violin II. The third system includes Soprano I and Soprano II, with the lyrics "lau-da-te, lau-da-te e-um om-nes gen-tes." The score is written in C major, 4/4 time, and features a simple, homophonic texture with parallel motion in the voices and instruments.

Satzes »Laudate Dominum« aus der Sammlung Monteverdis »Selva Morale e Spirituale«. Die »Selva Morale ...« ist 1641 in Venedig erschienen, der Inhalt aber ist durch eine längere Reihe von Jahren nach Monteverdis Antritt als Markus-Kapellmeister 1613 entstanden. Auch in formaler Hinsicht zeigen sich die konzertierenden Kirchenwerke Monteverdis als klare Vorläufer des Försterschen und Buxtehude'schen Kantatenstils. Die Konzerte aus der »Selva Morale ...« und der posthumen Sammlung 1650 wechseln zwischen Soli und Chor

16. Eine Ausgabe dieser Kantaten, von Bo Lundgren und dem Verf., ist in Vorbereitung.

und sind bisweilen zu einer rondoartigen Form ausgebaut, so im Konzert »Beatus vir qui timet Dominum« (ebenfalls aus der »Selva Morale«). Die Formbildung ist hier ganz bewusst architektonisch mit dem ständig wiederkehrenden Kehrreim als motivischem Kern (Beisp. 7, S. 97–99).

Das Werk, »Beatus vir«, hat drei Hauptabschnitte, der erste steht in C-Dur und ist über die vier ersten Verse des Psalmes vertont. Der zweite Abschnitt bildet zu dem ersten einen Kontrast sowohl in der Tonart als in der Taktart: die Tonart wechselt in a-moll, die Tonikaparallele, über, ein Wechsel, der auch später für Buxtehude sehr charakteristisch ist; und die Taktart wechselt vom zweiteiligen Takt in den dreiteiligen über (Beisp. 8, S. 99). Der dritte Hauptabschnitt steht wieder in C-Dur, und der Übergang vom zweiten zum dritten Abschnitt wird durch den Kehrreim vermittelt. Die Doxologie schliesst diesen Teil und damit das Werk ab.

Die Madrigalwurzeln der konzertierenden Kirchenmusik Monteverdis lassen sich gerade in diesem Werke, Beatus vir, leicht erkennen. Das Stück ist nämlich eine Parodie über das Madrigal »Chiome d'oro« aus dem siebenten Madrigalbuch Monteverdis ¹⁷.

*

In der bisherigen musikgeschichtlichen Darstellung sind die Voraussetzungen der norddeutschen und nordischen Kantatenkomponisten auf Michael Prätorius und die drei grossen Meister *Schein*, *Scheidt* und vor allem *Schütz* beschränkt.

Beisp. 7

The musical score for 'Beatus vir' (Example 7) is presented in two systems. The first system includes staves for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, and Bass. The lyrics for the first system are: 'Be-a-tus, be-a-tus vir, be-a-tus, be-a-tus vir, be-a-tus'. The second system includes staves for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, and Bass. The lyrics for the second system are: 'vir, qui ti-met Do-mi-num in manda-ta e-jus vo-let ni-mis, be-a-tus, be-a-tus'. The score is in C major and 2/4 time.

17. Denis Arnold, *Monteverdi*, 1963, S. 150 ff.

The musical score is written for a vocal ensemble and instruments. It consists of four systems of music, each with a vocal line (treble and bass staves) and a piano accompaniment (treble and bass staves). The lyrics are in Latin and are written below the vocal lines.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "vir, be-a - tus, be-a - tus". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics "vir" and "violin" are written above the vocal line.

System 2: The vocal line continues with the lyrics "Po - - - - tens in". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

System 3: The vocal line begins with the lyrics "ter-ra e - rit se-men e - - - jus,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The lyrics "Po - - - - tens in" and "ter-ra e - rit se - men e - -" are written above the vocal line.

System 4: The vocal line begins with the lyrics "-jus,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The lyrics "ge-ne-ra-ti-o rec - to-rum be-ne-di-ce -" are written above the vocal line.

-tur, ge-ne-ra-ti-o rec-to-rem, be-ne-di-ce-tur. Be-a-tus, be-a-tus

vis be-a-tus, be-a-tus, vir.

Beisp. 8

Sopran I
Sopran II
Basso cont.
(Attus adelu)

Ju-cun-dus, ju-cun-dus, ju-cun-dus ho-mo

Deutlich sehen wir das in Albert Schweitzers Bach-Biographie, wo es folgendermassen heisst: »Giacomo Carissimis Kantaten und Oratorien übten keinen besonderen Einfluss auf die deutsche Kirchenmusik aus, die sich damals vollständig in den von Schütz und Prätorius empfangenen Anregungen weiter entwickelte« (Ausgabe 1952, S. 60). Symptomatisch ist auch die Kapitelüberschrift Riemanns über diese Periode in seinem Handbuch der Musikgeschichte: »Der Übergang der musikalischen Hegemonie auf Deutschland. Die deutschen Kantoren und Organisten«. Und dieselbe Anschauung spiegelt sich in Hans Joachim Mosers sehr anregender »Geschichte der deutschen Musik« von 1922 ab, im Kapitel »Von der Motette zur Kantate«, wo in erster Reihe die drei grossen S – Schein, Scheidt und Schütz – eine Hauptrolle für die Entwicklung spielen.

Diese traditionelle Darstellung der Entwicklung auf Buxtehude und den norddeutschen Kantatenstil zu, wonach Prätorius und die drei grossen S so stark als Basis hervorgehoben werden, ist wohl zu revidieren und zu komplettieren. Der Entwicklungsgang ist, was uns schon Pirro in seinem Buxtehude-Buch 1913 – wegen seines beschränkten Materials jedoch nur andeutungsweise – erkennen lässt, in höherem Masse italienisch beeinflusst. Auch Schütz und durch ihn Schein bekamen ihre Impulse von Italien, eben von Monteverdi. Schütz reinzuchtet

zwar das kleinmotivische Element, aber nicht in der selben Masse das funktionsharmonische; das harmonische Element ist bei Schütz mehr gewürzt, mehr von der Spannung zwischen den Kirchentonarten und der Dur-Moll-Tonalität bestimmt.

Eine Beobachtung der wichtigsten Stilkriterien in Monteverdis Kirchenmusik, die bisher nicht in größerem Zusammenhang betrachtet worden ist, scheint zu zeigen, dass es eine sehr nahe Stilverbindung zwischen Monteverdi und Carissimi auf der einen Seite und Buxtehude und den übrigen norddeutschen Kantatenkomponisten auf der anderen Seite gibt, eine Verbindung, die im Hinblick auf Buxtehude in erster Reihe von Kaspar Förster d. J. vermittelt ist.

Dessins mélodiques dans les chants esquimaux du Groenland de l'est¹

Par POUL ROVSING OLSEN

La petite peuplade esquimaude de la côte est du Groënland a été découverte en 1884 par l'expédition de Gustav Holm. L'expédition hiverna dans la région d'Angmagssalik avant de retourner au Danemark : ce fut seulement presque dix ans plus tard que ces Eskimos reçurent leur seconde visite d'Européens – en 1894 – et, cette fois, les Danois se conduisirent en colonisateurs : ils établirent un comptoir et mission. Bien que la petite population – ne dépassant guère 450 âmes en 1884 (l'énumération de l'expédition n'arriva qu'à 413)² – ait été christianisée pendant les quinze années qui suivirent la colonisation, l'ancien chamanisme ne disparut qu'en 1940 environ. Le mode de vie a changé, mais lentement ; beaucoup de méthodes traditionnelles de chasse existent encore aujourd'hui. Les fameuses joutes chantées se sont déroulées jusqu'à environ 1925, et les grandes fêtes publiques vouées aux chants traditionnels eurent lieu jusqu'à la fin des années trente. C'est seulement après la deuxième guerre mondiale que le gouvernement danois a précipité ses efforts d'européanisation de ce groupe d'Eskimos : cette dernière évolution était probablement inévitable, surtout après l'établissement d'une base américaine dans la région.

Cette région est restée, jusqu'à récemment, relativement si isolée et relativement si peu influencée par la civilisation de l'homme blanc qu'on ne saurait s'étonner du fait qu'on ait pu, encore en 1961, rencontrer les mêmes chants et les mêmes genres parmi les Eskimos d'Angmagssalik que ceux qu'a enregistrés William Thalbitzer en 1905–1906, onze à douze ans après l'établissement du comptoir et mission. Notons, cependant, qu'en 1961 seuls les chanteurs de 50 ans et plus possédaient un répertoire considérable. Lors de la visite de Thalbit-

1. Cet article est une version un peu retouchée d'une communication préparée pour un colloque qui n'a pas eu lieu. Le thème général de ce colloque a évidemment de plusieurs manières orienté le contenu de mon exposé. Ce thème était en forme de question : Est-ce que l'apparition des demi-tons dans des musiques primitives est due à une influence des hautes-civilisations ou est-ce qu'elle peut représenter une ancienne couche de la tradition autochtone ? Le but de mon article reste donc en premier lieu de trouver une réponse à cette question en examinant la musique d'un peuple primitif qui a vécu dans l'isolement pendant très longtemps.

2. Meddelelser om Grønland XXXIX 1914, Johannes Hansen, *List of the inhabitants of the East Coast of Greenland* (p. 188–202).

zer, rares étaient ceux, même parmi les jeunes, qui ne connaissaient pas un grand nombre de chants différents.

Ces quelques remarques doivent suffire à me justifier lorsque je range sans hésitation le chant de ces Eskimos d'aujourd'hui sous le terme vague de « Musique Primitive ».

Autre part, j'ai présenté un classement des chants du Groenland de l'est d'après leurs fonctions et les genres de leurs textes³. Ce classement n'est pas d'un intérêt primordial pour un musicologue et, à cette occasion, je n'en parlerai que sporadiquement, me concentrant sur une analyse des structures mélodiques. Cette analyse ne sera en aucune façon complète ; je passe sous silence, par exemple, les aspects rythmiques des chants car mon but, finalement, est de fournir des arguments qui me permettront de prendre position au sujet de l'existence de petits intervalles dans quelques formes de musique primitive.

On peut, sans difficulté, classer les chants du Groenland de l'est en trois groupes musicaux : en vérité, il en existe quatre mais je ne m'occuperai pas ici du quatrième groupe qui contient uniquement des chants de femmes : beaucoup de chants dédiés à des enfants et beaucoup de chants de non-sens ; ils se distinguent par une forme particulière de récitatif ou *sprech-gesang* qu'il vaudrait certainement la peine d'étudier de plus près. Ce *sprech-gesang* peut exister seul mais peut aussi entrer comme élément dans des chansons qui utilisent en outre des tons clairement fixés.

Le premier des trois genres musicaux (A) dont je parlerai utilise deux et seulement deux différentes hauteurs de tons. L'exemple typique en est la berceuse, qui a toujours la même forme au Groenland de l'est. Les tons du groupe A peuvent être représentés provisoirement comme dans l'exemple 1.

Le deuxième genre musical (B) utilise trois hauteurs de tons différentes (il arrive pourtant, mais rarement, qu'un quatrième ton soit utilisé : il sert alors d'ornement et s'ajoute au-dessus du ton supérieur des trois). L'exemple 2 donne une vue générale du matériel tonal du groupe B.

Le troisième genre musical (C) est le plus courant : il domine dans les chants des joutes chantées mais est aussi représenté dans les chants lyriques, magiques etc. De même que le genre B, le genre C a une structure de trois tons mais le ton principal (c'est à dire le ton final et celui qui termine, le plus souvent, les phrases) est, ici, toujours le ton inférieur. En outre, il existe toujours une à trois notes en dehors de ces trois-là, et l'usage d'un ton entre les deux tons les plus graves est même obligatoire. Enfin, une formule standardisée apparaît toujours pour marquer la fin du chant. La disposition des tons est présentée dans l'exemple 3.

Après avoir pris connaissance des trois genres principaux, consacrons notre attention aux structures qui dominent ces genres.

3. Dansk Musiktidsskrift 1962 nr. 3, Poul Rovsing Olsen, *Rapport fra en rejse til Øst-Grønland*.

Le genre A est, comme je l'ai dit, représenté d'abord et surtout par les berceuses que les femmes Esquimaudes chantent avec leur enfant sur le dos ou sur les genoux : la courbe mélodique est, ici, toujours la même, c'est à dire celle présentée dans l'exemple 4.

Si nous étudions, maintenant, les chants bitoniques qui ont d'autres fonctions, l'image mélodique devient plus variée. Mais les mélodies bitoniques sont relativement rares : on les trouve, le plus souvent, dans les petites chansons de femmes mais rarement d'une manière nette : cela tient à ce que, d'une part, ces chansons se développent volontiers en un recitatif situé entre la parole et le chant au sens conventionnel, d'autre part à ce que les mouvements de deux tons occupent, certes, parfois la partie principale d'une chanson mais qu'au début et à la fin il y a un groupe de trois tons. On trouve, par contre, un exemple incontestable de mélodies bitoniques dans un chant qui était incorporé à un vieux récit sur les oiseaux et qui est, en vérité, un fragment de joute chantée entre deux oiseaux, une perdrix des neiges et un petit canard plongeur.

On peut donc affirmer qu'on trouve, au Groenland de l'est, au moins deux formules à deux tons très ressemblantes ainsi que le montrent les exemples 4 et 5.

Le second groupe de chants eskimos (B) se sert, normalement, comme je l'ai dit, de trois tons. Il est le plus souvent représenté parmi les chants de femmes et ceux qui ont trait au chamanisme ou à la magie – indice certain de l'âge élevé de cette forme de chant.

Le groupe B n'est cependant pas homogène : il peut se manifester grosso modo, de trois manières ou, plutôt, trois tendances sont en jeu dans ce groupe : dans quelques chants, le trait dominant est un balancement continu entre les deux plus graves des trois tons : on connaît déjà ce balancement qui laisse un mouvement ou un complexe de tons remplacer le ton principal d'autres régions esquimaudes⁴ (du moins sous forme d'un changement régulier du poids d'un ton à l'autre). Ces chants représentent donc certainement la partie la plus ancienne du groupe B.

Comme illustration, nous pouvons regarder une provocation à une joute chantée par Lauritz de Kungmiut. L'exemple 6 montre le motif principal de cette mélodie.

Dans d'autres chants sur trois tons, le centre de gravité est situé dans le registre supérieur, c'est à dire que le mouvement entre les deux tons supérieurs est le trait caractéristique de ces chants. Un excellent exemple est donné par un chant magique. L'ex. 7 illustre la construction de la strophe. C'est Helga de Tiniteqilâq qui m'a révélé ce chant que chantait sa mère, la magicienne Kakâq, lorsqu'elle animait un toupilak (un toupilak est un esprit redoutable créé par un magicien. On l'envoie contre un ennemi qu'il a souvent le pouvoir de tuer. Mais si les dons magiques de l'ennemi sont plus forts que ceux du

4. cf. Estreicher: *Die Musik der Eskimos* (Anthropos XLV 1950, p. 659) et la plupart des exemples données par E. Groven, *Eskimomelodier fra Alaska* (Oslo, sans date).

magicien, il arrive que le toupilak revienne à son créateur et le tue à sa place.).

On rencontre, enfin, quelques chants du groupe B qui se rapprochent beaucoup du groupe C, oui, qui doivent être considérés comme un phénomène intermédiaire dans le classement utilisé.

Comme le groupe B ne se prête pas aussi bien que le groupe C à nous informer des structures mélodiques des intervalles musicaux des Eskimos de l'est du Groenland, je vais m'en tenir aux quelques remarques que je viens de faire.

Le groupe C est, comme on l'a dit plus haut, le plus fréquent au Groenland de l'est. Parmi les 244 enregistrements que j'ai étudiés principalement, 15 appartiennent au groupe A, 37 au groupe B et 16 se classent entre B et C. Mais le groupe C ne comprend pas moins de 176 exemples.

Dans ce groupe sont utilisés relativement peu de motifs, mais les Eskimos peuvent les réunir de nombreuses façons : le motif principal est celui de l'exemple 8. Il apparaît dans tous les chants de ce groupe et même, normalement, plusieurs fois par strophe : on peut donc dire que c'est la marque du groupe. L'accentuation peut se situer sur n'importe lequel des 4 tons : pourtant, ce sont le plus souvent le premier et le dernier ton qui ressortent. Il arrive que le motif soit attaqué non-préparé mais il existe un grand nombre d'anacrouses. Fréquentes sont celles des ex. 9 et 10, normales celles des ex. 11 et 12, tout à fait exceptionnelles celles des ex. 13 et 14.

Le motif principal est souvent lié à des motifs secondaires qui en dérivent. Ces motifs, qu'on peut aussi trouver seuls, sont notés dans les ex. 15 et 16.

Il n'existe qu'un petit nombre d'autres motifs, ceux des ex. 17 à 21.

L'ex. 17 apparaît forcément avec un très petit intervalle entre les deux derniers tons. Le motif de l'ex. 18 peut se manifester comme indiqué, cela veut dire non-préparé mais aussi venant après une anacrouse comme on le voit dans les ex. 19 et 20.

En dehors de ces motifs, parmi lesquels les premiers nommés apparaissent dans la plupart des chants du groupe C et les derniers dans de rares exemples, les Eskimos du Groënland de l'est se servent d'une série de figures de caractère ornemental : ces figures s'entortillent toujours autour du ton supérieur du squelette de trois tons. Parmi elle, les ex. 22 à 28 sont représentés parmi mes enregistrements.

Nous avons ainsi donné une vue générale du groupe de chants eskimos d'Angmagssalik le plus important : nous avons vu qu'ils utilisent un nombre relativement restreint de motifs mélodiques. Les mélodies se distinguent les unes des autres par des relations rythmiques différentes et des accentuations différentes mais, à un degré aussi élevé, par les différentes façons dont s'enchaînent les motifs. Ceci est vrai même pour le nombre très important de mélodies qui n'utilisent pratiquement pas d'autres motifs que ceux des ex. 8 (avec, cependant, différentes formes d'anacrouses) et 15, 8 et 16 ou 8, 15 et 16.

Avouons que ces mélodies utilisent tout simplement, sinon toutes, du moins une grande partie des possibilités offertes par la gamme descendante. Mais ce sont quelques-unes seulement de ces possibilités qui sont exploitées régulièrement.

Ceci n'a rien d'étonnant. Dans beaucoup de régions, on remarque que la musique se fait sur un nombre très limité de motifs : ceci dans des endroits aussi dissemblables que les villages albanais de Yougoslavie et le désert des Bédouins arabes pour n'en citer que deux. Ce qui distingue le groupe de chants d'Angmagssalik, c'est la souplesse des formules mélodiques et la riche variété de leurs rapports mutuels.

* * *

Les formules mélodiques du Groenland de l'est peuvent nous dire encore plus : jusqu'ici, nous avons juste effleuré la question des intervalles – cherchons maintenant ce que signifient les intervalles dans l'esprit d'un Groenlandais de l'est. Le travail de recherche est indirect car il était impossible, pour différentes raisons, d'obtenir des renseignements directs sur ce sujet. Si nous revenons au groupe A et considérons un grand nombre d'enregistrements des chants si intimement liés les uns aux autres que sont les berceuses, nous remarquons que l'unique intervalle de ces chants est passablement constant dans l'exécution d'une berceuse prise séparément : mais cet intervalle unique peut, par contre, être n'importe quoi entre une tierce mineure et une quarte augmentée.

Ceci signifie que le cours mélodique, si on appelle le ton principal sol, doit se dérouler comme indiqué dans l'ex. 29.

Comme dans les premières parties de cet article, je ne m'étalerai pas trop, dans celle-ci, sur le groupe B. Les trois tons ont des relations d'intervalles passablement fixés à l'intérieur de chaque exécution d'un chant mais peuvent varier d'un chant à l'autre. Mises en formule, les possibilités d'intervalles par rapport au ton de base, le sol, sont celles indiquées dans l'ex. 30.

Le rapport entre les deux tons supérieurs ne peut pas être n'importe lequel : ainsi, les relations sol-la-mi bémol sol-do-mi bémol semblent ne pas exister.

Mon matériel ne me fournit pas beaucoup de points d'appui pour prendre position au sujet de la constance des intervalles dans chaque mélodie. Un exemple tout à fait intéressant mérite pourtant d'être signalé : il s'agit d'un chant dédié à un enfant chanté 4 fois en une demie heure parce qu'un morceau du texte avait été oublié. Elle n'est pas typique pour le groupe B. Sa longue partie du milieu est un mouvement bitonique, dans trois cas sur un intervalle correspondant à une seconde majeure, dans le quatrième sur une tierce mineure. Mais le début est typique pour le groupe B. Ce début a été chanté par Odin de Sermiligâq deux fois ainsi : la-ré-sol. Cette interprétation fut confirmée par sa sœur Nana mais la version finale d'Odin présentait le début si bémol-ré-sol.

On constate que le ton médian a bougé. Serait-ce un manque de certitude

dans l'intonation, une déviation due au hasard ? Peut-être, mais j'en doute. Mais, pour expliquer mon scepticisme, je dois d'abord relater la situation dans le groupe C.

Comme c'était à prévoir, on trouve différents intervalles aussi dans les formules principales du groupe C. La distance entre les deux tons extrêmes du squelette à trois tons peut être une quinte diminuée ou une quinte juste ou une quinte augmentée ou se situer entre ces intervalles. La distance du ton inférieur à la médiane peut être d'une tierce mineure à une tierce majeure et, dans le premier cas, l'intervalle en - dessous du ton médian correspond à un demi-ton.

La question est de savoir, maintenant, si les Eskimos ont la même idée que nous sur les intervalles et s'ils produisent consciemment tels intervalles dans un chant et tels autres dans un autre chant.

Je possède plusieurs enregistrements de beaucoup des chants et une étude comparée de trois versions d'un ces chants serait instructive.

Prenons le chant de la Tour Ronde : il appartient à un récit qui vient sans doute du Groenland de l'ouest. L'histoire décrit quelques Eskimos qui montèrent sur un bateau étranger et vécurent des événements extraordinaires dans des pays lointains : ce chant parle d'une montagne faite par les hommes avec un sentier en spirale à l'intérieur et maintes raisons nous font penser à la fameuse Tour Ronde bâtie à Copenhague au début du 17^{ème} siècle. Fait curieux, on connaissait l'histoire et le chant du Groenland de l'est avant l'arrivée des Danois en 1884.

Les trois versions que j'en possède proviennent de trois différents hameaux près d'Angmagssalik – Les trois versions sont très ressemblantes au point de vue du texte. A part le début et la fin, les trois textes étaient tous ainsi :

J'ai gravi la montagne faite par les hommes
par le creux tortillé, par le tuyau.

Je l'ai fait pour que l'homme au grand cœur, le grand homme
ne la gravisse pas lui-même
par le creux tortillé, par le tuyau.

La peur fourmillait en moi, quand j'arrivai
au pays des gens de Kangeq⁵. J'arrivai chez des gens
qui portaient des fusils et des sabres.

Un des chants en conclut : « Nous tenons cela de l'homme à la grande mâchoire inférieure ». Un autre commence, au contraire, par ces mots : « Je chante le poème des ancêtres du peuple de l'embonchure du fjord.

Mais, si les textes sont presque identiques, qu'en est-il des mélodies dans cette région où tout le monde se connaît ? Les trois mélodies se montrent très proches parentes. Oui, on a le droit de parler d'identité aussi dans ce domaine.

5. Les blancs sont pour ces Eskimos les gens de Kangeq ou de [livi|ardivâq.

Les trois versions sont dues à Lauritz de Kungmiut, Odin de Sermiligâq et Vilhelm Kuitse de Kulusuk.

Si on les écoute, on doit reconnaître que, dans les trois cas, on a entendu la strophe illustrée par l'exemple 31.

On rencontre bien, de strophe en strophe, les petites variantes habituelles du Groenland de l'est mais la structure ne change pas. Par contre, il est évident que la ressemblance entre les trois versions ne touche pas les intervalles. Si on transpose les chants de façon à ce qu'ils aient tous sol comme note de base, on s'aperçoit que les tons de la version de Lauritz sont à peu près sol, la, si, ré, dans celle d'Odin : sol, la, si, ré bémol et, dans celle de Vilhelm : sol, la, si bémol et ré ; on soupçonne donc que deux chants peuvent être considérés comme identiques malgré des différences d'intervalles, si seulement le dessin mélodique reste même. Ce soupçon est renforcé par un autre phénomène assez fréquent au Groënland de l'est et bien représenté dans un des enregistrements du chant de la Tour Ronde. J'ai dit, une ou deux fois, que chaque exécution mettait en lumière des rapports d'intervalles passablement constants : j'ai dit « passablement » de propos délibéré car les rapports d'intervalles semblent certainement constants lorsqu'on considère des segments de chants. Mais, si on étudie un chant en entier, cette stabilité est parfois moins nette. Dans le premier des trois enregistrements du chant de la Tour Ronde, il est évident que les rapports d'intervalles changent au cours de la chanson. Lorsque Lauritz (entre parenthèses, l'un des interprètes les plus sûrs de la région) chantait, une strophe du début différait d'une strophe de la fin du chant car le ton médian montait lentement ; pas beaucoup, mais suffisamment pour que, de la zone de la tierce majeure, on pénètre dans celle de la quarte : dans ce cas, conséquence extrême, la seconde disparaît et la mélodie devient une vraie mélodie à trois tons, ce qui renforce notre supposition d'une parenté entre, d'une part quelques formes de mélodies du groupe B et, de l'autre, les formes du groupe C.

Ce n'est pas un phénomène unique que les rapports d'intervalles soient en mouvement à l'intérieur d'une seule version d'un chant, comme je l'ai déjà dit. Il arrive que le ton médian monte mais il arrive aussi qu'il descende et la descente peut être combinée avec une montée de la note supérieure de la structure à trois tons.

Si l'on met les intervalles du groupe C en formule, on obtient celle de l'ex. 32. Mais nous n'avons pas fini pour autant avec le groupe C. Jusqu'ici, nous n'avons vu les petits intervalles se manifester que d'une seule manière. Il est bien rare de les voir autrement, mais cela arrive. Ainsi, il y a le motif représenté par l'ex. 17 : l'intervalle entre les deux derniers tons de ce motif est fatalement un petit intervalle et il est significatif que le dernier ton soit souvent un ton n'apparaissant pas autrement dans le chant dont il fait partie. Un autre phénomène se produit de temps en temps : c'est le dédoublement du ton médian car il existe plusieurs enregistrements qui nous donnent deux tons médians dans chaque

strophe. Comme les deux hauteurs de ton différentes sont exécutées d'une façon très régulière, il est probable que la différence est consciente et voulue. Les deux tons médians peuvent exister de deux manières : 1) en rapport avec différents motifs et, 2) bien que tout à fait exceptionnellement, on trouve aussi des exemples où les deux tierces se succèdent.

Il est temps que je cherche à conclure. J'ai essayé de mettre au clair, par un petit nombre d'exemples, les dessins mélodiques, les structures de la musique esquimaude du Groenland de l'est. Mon étude est un peu abstraite à cause du caractère même du sujet et je tiens à le souligner, je ne sais que trop bien que ces mélodies et leurs dessins ne sont pas en premier lieu des dessins mais une réalité spirituelle intimement liée à la vie de ces Eskimos.

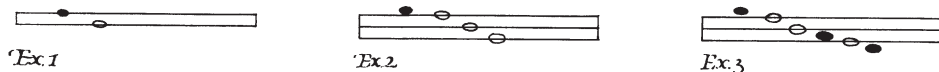
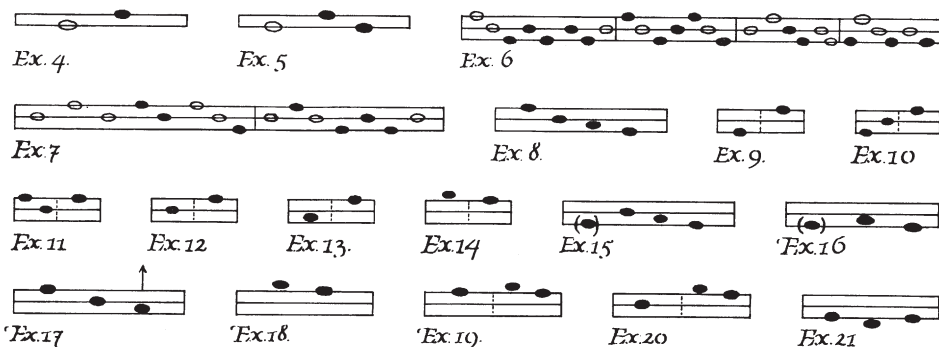
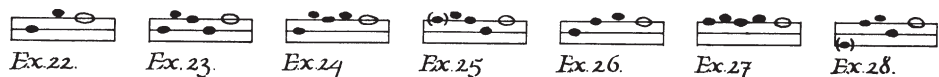
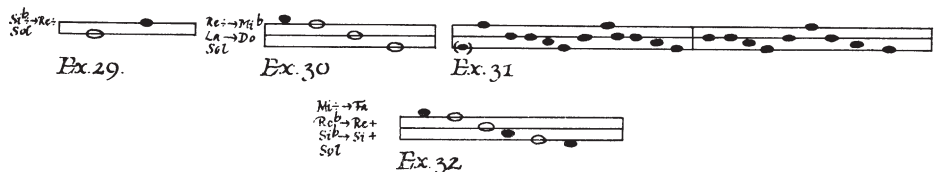
Nous nous sommes occupés d'une peuplade qui a vécu dans un isolement presque complet pendant des siècles, et qui n'a pas eu de contacts profitables avec d'autres peuplades que les Indiens de l'Amérique du Nord et – mais d'une manière très limitée – avec les habitants de la côte ouest du Groenland.

Dans les chants de cette peuplade, on trouve de petits intervalles, ordinairement entre un ton principal et un ton secondaire mais qui n'en sont pas moins faciles à reconnaître. Ils n'ont appris ces intervalles d'aucune haute civilisation puisqu'ils n'ont eu aucun contact avec une telle civilisation avant l'arrivée des Danois à Angmagssalik en 1884.

Il n'y a aucun doute que ces petits intervalles résultent d'un développement autonome du chant eskimo. Ce développement peut avoir ses racines loin dans le passé. Les Eskimos d'Angmagssalik sont venus au Groenland, comme tous les autres Eskimos du Groenland, du nord de l'Amérique par Thule. On doit donc mentionner que les petits intervalles se retrouvent dans les chants eskimos de l'Alaska comme dans ceux de la région du Cap York – mais, dans cette dernière, plus sporadiquement que dans le Groenland de l'est.

Mais, qu'est ce qui a poussé les Groenlandais de l'est à utiliser régulièrement les petits intervalles? En grande partie les dessins mélodiques.

Un chant eskimo du Groenland de l'est est toujours en strophes. Chaque strophe comprend une suite de phrases – en général, de deux à quatre, construites sur l'enchaînement des motifs relativement peu nombreux que connaissent ces Eskimos. Le même motif peut prendre différentes formes, d'un part pour des raisons de rythme dont nous ne nous occupons pas ici, d'autre part parce que les rapports d'intervalles peuvent varier d'une exécution à l'autre : comme on l'a vu, il est vraisemblable que cette dernière cause ne signifie pas nécessairement pour l'Eskimo un changement de l'identité du motif. Autrement dit, les Eskimos ne pensent pas en intervalles au sens dont nous l'entendons mais en directions de mouvements, en dessins graphiques. Il y a, en tout cas, un assez grand libéralisme, une assez grande marge à l'intérieur de laquelle un intervalle peut être admis comme correct.

Gammes*Formules, Structures**Ornements**Intervalle*

Ceci signifie que la présence de petits intervalles dans le groupe C est un fait secondaire dans ce sens qu'il est le résultat de la compression d'un ou deux intervalles principaux des motifs. Ces petits intervalles peuvent être présents – le chant est alors correctement chanté – mais ils peuvent aussi ne pas l'être – et la chanson sera tout de même correctement chantée car, l'essentiel, c'est le dessin graphique ce n'est pas la grandeur absolue des intervalles.

Qu'est ce qui détermine donc la grandeur absolue des intervalles dans chaque cas particulier ? Souvent, une disposition individuelle : ainsi, en 1961, deux chanteurs avaient un faible apparent pour la quinte diminuée, un troisième la préférait légèrement augmentée. Mais les causes peuvent aussi être plus complexes, plus difficiles à déceler.

Nous avons compris que cette musique fondée sur le dessin graphique ne témoigne pas d'une anarchie totale. On parle de champs magnétiques et il est

tendant de parler de champs musicaux : le mouvement mélodique ne peut pas se faire n'importe comment. Il peut se faire à l'intérieur du champ, pas en dehors, et le champ peut être large mais il arrive aussi qu'il soit très étroit.

J'ai été obligé de présenter une image en noir et blanc du chant eskimo d'Angmagssalik. Il est certain que la réalité est quelque peu plus nuancée. Il eut été faux de nier l'existence d'une tendance tantôt forte tantôt faible à une fixation de la grandeur des intervalles – quelques – uns des exemples montrant deux tons médians différents doivent servir d'indice à une telle tendance. Néanmoins, les observations formant le noyau de cette étude restent incontestables et il est clair qu'on ne devra analyser ces chants primitifs à partir d'idées de gammes abstraites qu'avec la plus grande prudence.

Il n'est d'ailleurs pas réservé aux Eskimos d'Angmagssalik de construire un art vocal sur une série de structure ou de mouvements au lieu d'intervalles fixés : on trouve des pendants dans bien d'autres endroits au monde, surtout là où les instruments de musique jouent un rôle sans importance ou pas de rôle du tout. Mais n'oublions pas que, même dans les civilisations dites développées, la pratique du musicien peut s'éloigner sensiblement de la gamme canonisée par les théoriciens.

Copenhague, août-septembre 1963.

Verzeichnis der verschollenen Mozart-Autographe

der ehemaligen
Preussischen Staatsbibliothek Berlin (BB)

Zusammengestellt von der Editionsleitung
der *Neuen Mozart-Ausgabe*.

In weiten Kreisen der internationalen Musikforschung besteht auch heute noch Unklarheit über den Umfang der seit Kriegsende (1945) aus Berlin verschollenen Mozart-Autographe. Die Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* glaubt unter diesen Umständen einem allgemeinen Bedürfnis Rechnung zu tragen, wenn sie – gleichzeitig in mehreren internationalen Fachzeitschriften – eine umfassende Verlustliste publiziert, die auf Grund aller bis jetzt verfügbaren Informationen zusammengestellt worden ist.

Die hiermit vorgelegte Verlustliste möge insbesondere der Quellenbeschaffung im Rahmen der Arbeiten an der *Neuen Mozart-Ausgabe* dienen; denn es ist mit der Möglichkeit zu rechnen, dass von dem einen oder anderen der nachstehend aufgeführten verschollenen Autographe Fotokopien, Filmaufnahmen (oder auch alte handschriftliche Kopien) in Privat- oder sonstigem Besitz erhalten sind. Eventuelle Besitzer derartiger Materialien würden sich ausserordentliche Verdienste um die Mozartforschung erwerben durch eine entsprechende Nachricht an die

Internationale Stiftung Mozarteum, Schwarzstrasse 26, Salzburg.

Köchel-Nr.*) Titel

Anh. 109b/15a–15^{ss} sog. Londoner Studienheft (1764)

16	Sinfonie in Es
42/35a	Grabmusik (Passionskantate)
43	Sinfonie in F
51/46a	<i>La finta semplice</i> (I. Akt)
50/46b	<i>Bastien und Bastienne</i>
100/62a	Serenade (Finalmusik) in D
63	Divertimento (Finalmusik) in G
99/63a	Cassation in B
80/73 ^f	Streichquartett in G
74	Sinfonie in G
110/75b	Sinfonie in G
221/93b	Kyrie in C
326/93d	Hymnus » <i>Justum deduxit Dominus</i> « und » <i>O Sancte</i> « (+Fragment einer Kirchensonate KV Anh. 65a)
114	Sinfonie in A
124	Sinfonie in G
125	<i>Litaniae de venerabili altaris sacramento</i>
127	<i>Regina Coeli</i>
135	<i>Lucio Silla</i>

*) Bei Doppelnummern bezieht sich die zweite auf die von Alfred Einstein bearbeitete dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses (KV³), Leipzig 1937.

165/158a	Motette für Sopran » <i>Exsultate, jubilate</i> «
187/159c	Divertimento in C für Bläser und Pauken
166/159d	Bläser-Divertimento in Es
223/166e	Osanna in C (und andere Skizzen)
169	Streichquartett in A
171	Streichquartett in Es
173	Streichquartett in d
174	Streichquintett in B
279/189d	Sonate für Klavier in C
280/189e	Sonate für Klavier in F
281/189f	Sonate für Klavier in B
282/189g	Sonate für Klavier in Es
283/189h	Sonate für Klavier in G
196	<i>La finta giardiniera</i> (II. und III. Akt)
284/205b	Sonate für Klavier in D (Dürnitz-Sonate)
207	Konzert für Violine in B
208	<i>Il Rè pastore</i>
211	Konzert für Violine in D
213	Bläser-Divertimento in F
216	Konzert für Violine in G
218	Konzert für Violine in D
240	Bläser-Divertimento in B
252/240a	Bläser-Divertimento in Es
242	Konzert für drei Klaviere in F (Lodron-Konzert)
243	<i>Litaniae de venerabili altaris sacramento</i>
246	Konzert für Klavier in C (Lützow-Konzert)
262/246a	Missa (yonga) in C
247	Divertimento in F
253	Bläser-Divertimento in F
254	Divertimento (Trio) in B für Klavier, Violine, Violoncell
269/261a	Rondo concertante in B (Schlußsatz eines Konzerts) für Violine
286/269a	Notturmo in D für vier Orchester
270	Divertimento in B
271	Konzert für Klavier in Es (Jeunehomme-Konzert)
287/271b	Divertimento in B
311/284c	Sonate für Klavier in D
285	Flötenquartett in D
299/297c	Konzert für Flöte und Harfe in C
299c	Skizzen zu einem Ballett (Berliner Autograph)
330/300h	Sonate für Klavier in C
365/316a	Konzert für zwei Klaviere in Es
317	Missa in C (Krönungs-Messe)
378/317d	Sonate für Klavier und Violine in B
319	Sinfonie in B
338	Sinfonie in C (Blatt 19–28)
339	<i>Vesperae solemnes de confessore</i>
392/340a	Lied » <i>Verdankt sei es dem Glanz der Grossen</i> «
391/340b	Lied <i>An die Einsamkeit</i> (» <i>Sei du mein Trost</i> «)
366	<i>Idomeneo, Rè di Creta</i> (I und II. Akt)
375	Serenade in Es (beide Fassungen)
382	Konzert-Rondo für Klavier in D
348/382g	Kanon » <i>V'amo di core teneramente</i> «
383	Arie für Sopran » <i>Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!</i> «
384	<i>Die Entführung aus dem Serail</i> (I. und III. Akt)
388/384a	Bläser-Serenade (» <i>Nacht-Musique</i> «) in c
414/385a	Konzert für Klavier in A

- 412/386^b Konzert für Horn in D
 413/387^a Konzert für Klavier in F
 415/387^b Konzert für Klavier in C
 417 Konzert für Horn in Es
 427/417^a Missa in c
 418 Arie für Sopran »*Vorrei spiegarvi, oh Dio*« – »*Ah conte, partite*«
 420 Arie für Tenor »*Per pietà, non ricercate*«
 430/424^a *Lo sposo deluso*
 444/425^a Einleitung zu einer Sinfonie Michael Haydns
 411/440^a Adagio in B für Klarinetten und Bassethörner
 449 Konzert für Klavier in Es
 451 Konzert für Klavier in D
 453 Konzert für Klavier in G
 455 Erster Entwurf (Fragment) der Klaviervariationen über »*Unser dummer Pöbel meint*«
 469 *Davidde penitente* (Nr. 8 und Kadenzen zu Nr. 10)
 472 Lied *Der Zauberer* (»*Ihr Mädchen, flieht Dämonen ja*«)
 473 Lied *Die Zufriedenheit* (»*Wie sanft, wie ruhig fühl ich hier*«)
 474 Lied *Die betrogene Welt* (»*Der reiche Tor, mit Gold geschmücket*«)
 481 Sonate für Klavier und Violine in Es
 490 Scena mit Rondo für Sopran »*Non più, tutto ascoltai*« – »*Non temer, amato bene*«
 492 *Le Nozze di Figaro* (III. und IV. Akt)
 495 Konzert für Horn (Bl. 23 der Partitur)
 502 Trio in B für Klavier, Violine und Violoncell
 504 Sinfonie in D (Prager Sinfonie)
 505 Szene mit Rondo »*Ch'io mi scordi di te*« – *Non temer, amato ben*«
 516 Streichquintett in g
 517 Lied *Die Alte* (»*Zu meiner Zeit*«)
 518 Lied *Die Verschweigung* (»*Sobald Damoetas Chloen sieht*«)
 519 *Das Lied der Trennung* (»*Die Engel Gottes weinen*«)
 522 Ein musikalischer Spass in F (Dorfmusikanten-Sextett)
 526 Sonate für Klavier und Violine in A
 531 Lied *Die kleine Spinnerin* (»*Was spinnst du*«)
 539 *Ein deutsches Kriegslied* (»*Ich möchte wohl der Kaiser sein*«)
 542 Trio in E für Klavier, Violine und Violoncell
 543 Sinfonie in Es
 551 Sinfonie in C (Jupiter-Sinfonie)
 556 Kanon »*G'rechelt's enk*«
 561 Kanon »*Bona nox, bist a rechta Ox*«
 564 Trio in G für Klavier, Violine und Violoncell
 566 Händels Pastorale *Acis und Galathea* bearbeitet von W. A. Mozart
 584 Arie für Bass »*Rivolgete a lui 10 sguardo*«
 588 *Così fan tutte* (I. Akt)
 592 Händels *Ode auf den St. Cäcilientag* bearbeitet von W. A. Mozart
 595 Konzert für Klavier in B
 612 Arie für Bass »*Per questa bella mano*«
 620 *Die Zauberflöte*
 621 *La Clemenza di Tito*: Einzelstücke Nr. 2, 11 und 12
 624/626^a Nr. 3a Kadenz zum Klavierkonzert KV 271, 1. Satz
 624/626^a Nr. 4a Kadenz zum Klavierkonzert KV 271, 2. Satz
 624/626^a, Anh. A Kadenz zum Klavierkonzert KV 107/21^b Nr. 1, 1. Satz
 624/626^a, Anh. B Kadenz zum Klavierkonzert KV 107/21^b Nr. 1, 2. Satz
 624/626^a, Anh. I Kadenz zu einem fremden Klavierkonzert
 Anh. 65^a Fragment einer Kirchensonate: vgl. KV 326/93^d
 327/Ang. 109 III Hymne »*Adoramus te*« von Quirino Gasparini in Abschrift W. A. Mozarts

