

# 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, hvoraf 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<sup>o</sup>*, 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.

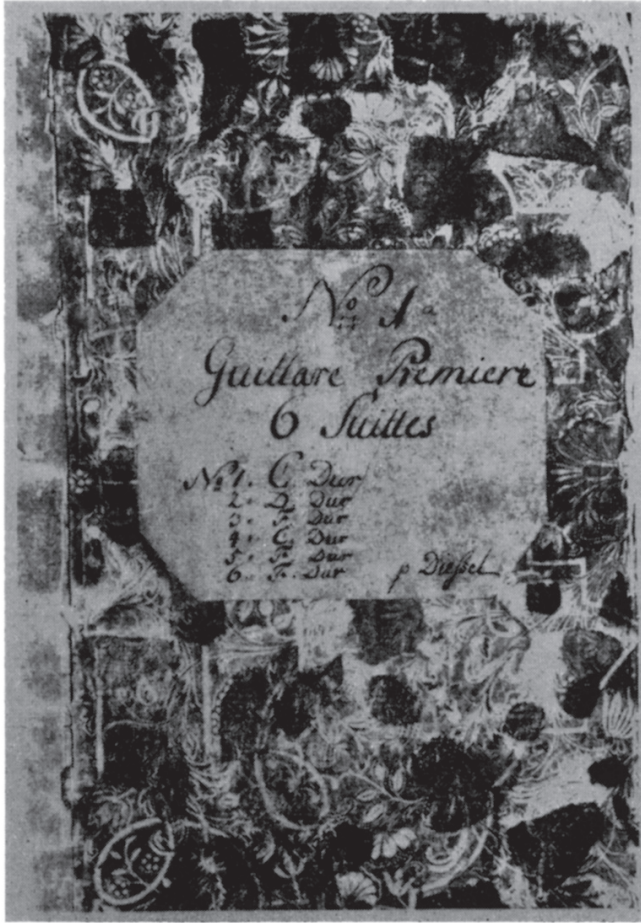
Gruppe III omhandler orgel- og klaverværker, og afsnit B håndskrifter i Thorvaldsen-Museets eje, altså uden interesse i denne forbindelse.

»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 / très – 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*

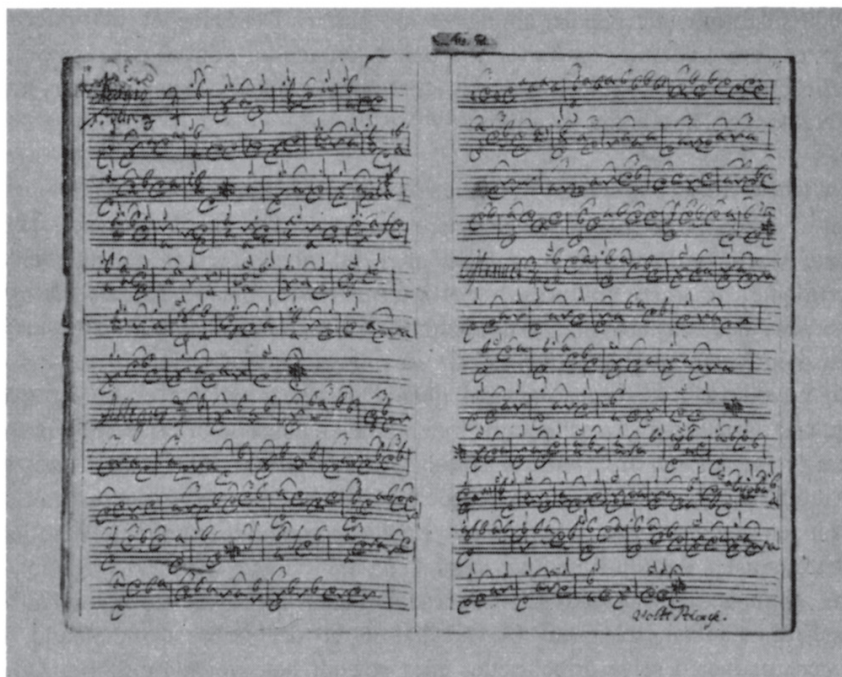
Stedet er ikke her til at give en detaljeret beskrivelse af det instrument, Diesel betjener sig af, guitaren omkr. midten af 1700-tallet. Kun et par ting er det nødvendig at slå fast: Guitaren har 10 tarmstrengene, der er fordelt på 5 såkaldte kor, der alle er unisont dobbeltbesat. Hertil er man nået 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, fordeles 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  $\text{C}$ , 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 variante 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 småsætter, 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 tilføjes 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 opspaltning i to grupper.



18 har som første sats en Allegro, noteret i  $\text{C}$ , 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 forspinning.

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 forspinning, 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 forspinningen, idet temaerne normalt holder sig i hovedtonearten. I sætser, hvor 1. del er kort, 8–12 takter, bliver forspinningen 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 forspinningen selv.

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

1. forspinning af temaet

2. fri forspinning

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 forspinningen 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 forspinning 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 forspinning, 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 omtydes 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. Tabulaturs 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

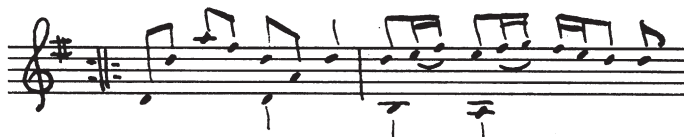
- a) ambitus, eller
- b) stemning.

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 håndskrftsamlinger 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 pigeboørn. 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-kompositions-kunsten 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 kompositions-kunsten, 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 Gasper 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-kompositions-kunst til kende; mens der nok findes en omend beskednen 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.