

## Romersk tasteinstrumentmusik i det 17. århundrede

### Studier i Vatikanbibliotekets samlinger

*Bengt Johnsson*

#### I

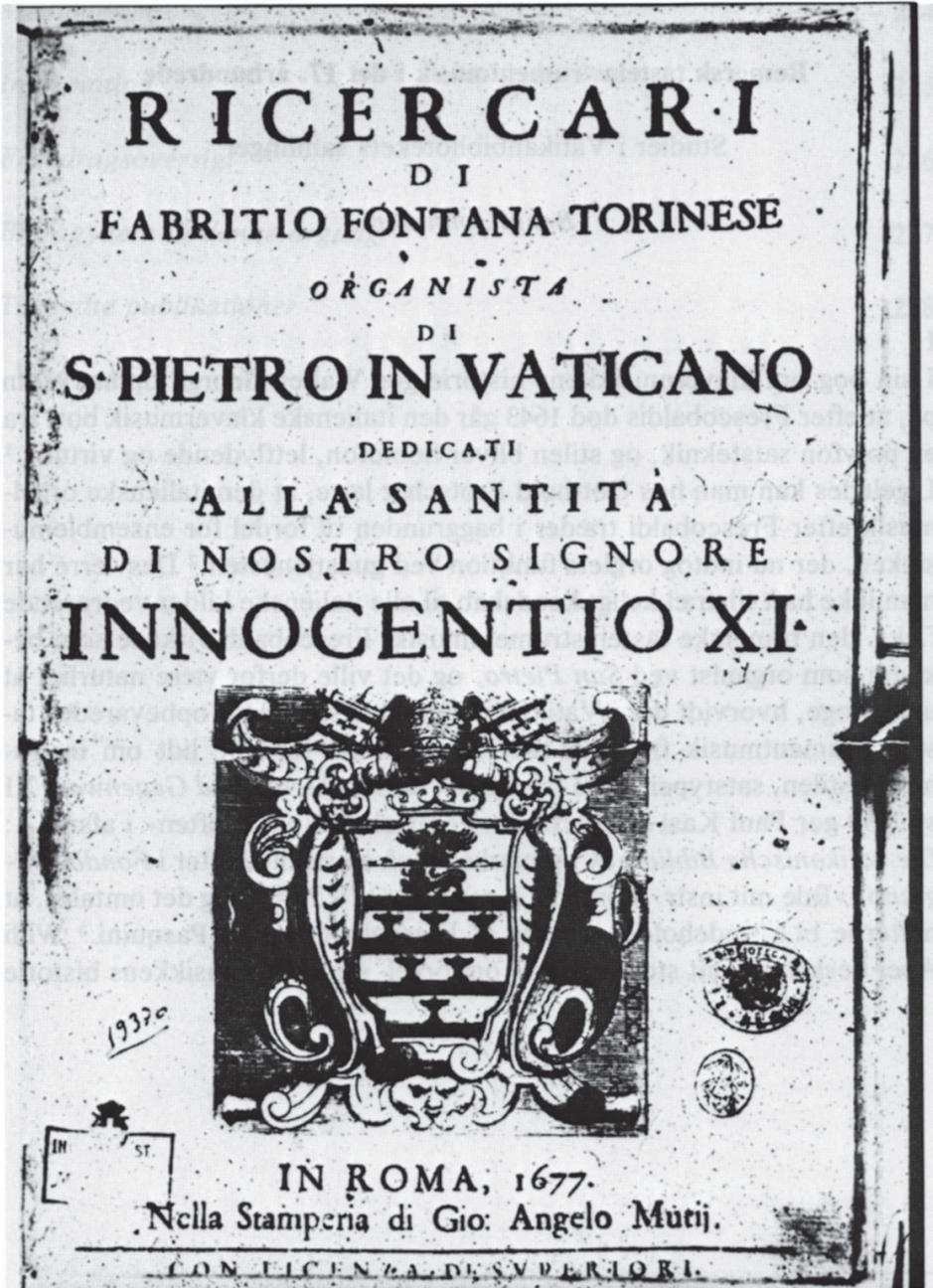
I sin bog om klavermusikkens historie gør Walter Georgii opmærksom på, at efter Frescobaldis død 1643 går den italienske klavermusik bort fra en polyfon satsteknik, og stilen bliver homofon, letflydende og virtuos.<sup>1</sup> Ligeledes kan man hos Gotthold Frotscher læse, at den italienske orgelmusik efter Frescobaldi træder i baggrunden til fordel for ensemblemusikken, der nu indtog orglets funktion ved gudstjenesten.<sup>2</sup> Desværre har man ikke haft tilstrækkeligt kendskab til alle italienske kilder vedrørende f.eks. den romerske tasteinstrumentmusik. Frescobaldi virkede som bekendt som organist ved *San Pietro*, og det ville derfor være naturligt at undersøge, hvorvidt der i Vatikanbibliotekets samlinger opbevaredes tasteinstrumentmusik fra 1600-tallet, der kunne fortælle lidt om instrumentalstilen, satstyper etc. I *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* XI sp. 759 gør Paul Kast i sin artikel »Römische Handschriften« i afsnit A: *Die vatikanische Bibliothek* opmærksom på en række hefter i *Fondo Chigiano*, »Bde mit instr. Kompos.«, mærket *Q IV 23–29*, og det omtales, at hefterne bl.a. indeholder værker af Frescobaldi og E. Pasquini.<sup>3</sup> Willi Apel beskriver i sit store arbejde om orgel- og klavermusikkens historie

---

1. W. Georgii: *Klaviermusik*. 2. Aufl. Zürich 1950, s. 27.

2. G. Frotscher: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* I. 2. Aufl. Berlin 1959, s. 376.

3. Betegnelsen *Q IV 23–29* er forkert; det drejer sig om *Q IV 24–29*.



Ill. 1. Titelblad til Fabritio Fontana: *Ricerari*. Rom 1677.



til 1700 de nævnte hefter fra *Fondo Chigiano* og bringer nogle citater af bl.a. Frescobaldi-satserne, der findes i *Q IV 25* og *27*.<sup>4</sup>

En nærmere gennemgang af Chigi-samlingens katalog viser, at endnu to bind rummer tasteinstrument-musik, nemlig *Q VIII 205* og *206*, der i den håndskrevne katalog af G. Baronci henføres til »*Musiche miscellanea*«. Baronci, der var Chigi-samlingens bibliotekar, udarbejdede katalogen

4. W. Apel: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Bärenreiter-Verlag 1967, s. 472. *Q IV 25* indeholder 14 større satser af Frescobaldi, de 13 er publiceret af A. Santini i *Ed. Psalterium*, Roma u.å. I samlingen *Musica Veterum*, Roma 1940, beskriver Santini de 14 satser, »XIV composizione inedite di Frescobaldi«, og meddeler samtlige stykker. Disse er ikke medtaget i Pierre Pidoux's *Gesamtausgabe* på Bärenreiter-Verlag (i det flg. forkortet til *F.G. Bär.*). A. Machabey kommer i sin Frescobaldi-bog, Paris 1952, s. 116 ind på de 14 stykker fra Chigi-samlingen. Der kan tillige henvises til W. Apel: »Die handschriftliche Überlieferung der Klavierwerke Frescobaldis«, *Festschrift K.G. Fellerer*, Regensburg 1962, s. 40 ff. Apel anfører: »So ergibt sich ein recht umfangreiches Repertoire von nur handschriftlich überlieferten Werken Frescobaldis, das höchst wahrscheinlich an einigen nur unbekanntlichen Quellen noch einen Zuwachs erfährt«. Apel henviser her til *Chigi Q IV 25* og *27*. R. Benton, ed.: *Directory of Music Research Libraries III*, Iowa 1972, s. 107 f. omtaler Chigi-samlingen, men kommer ikke ind på specielt tasteinstrument-hefterne. Hun henviser iøvrigt til H.B. Lincoln: »I mss chigiani di musica organo-cembalistica«, *L'Organo V* 1967, s. 63–82.

over samlingen i 1929, men, som vi senere skal se, er den lidet fyldestgørende, hvad de omtalte instrumentalkataloger angår. H.B. Lincoln har i sin anførte artikel (jfr. note 4) foretaget en opstilling af *Chigi Q IV 24–29* og *Q VIII 205–206*, men han kommer ikke nærmere ind på de stilistiske problemer, ligeledes giver han heller ingen kommentar til de problematiske navne, der optræder i hefterne. I det følgende skal jeg meddele indholdet af Chigi-hefterne med kommentar i noterne, og hertil skal jeg føje yderligere to hefter med orgel- og klavermusik fra Vatikanbiblioteket, *Barberino latino 4288* og *Vaticana Musica 569* (forkortet *Barb.lat.* og *Vat.Mus.*), der opviser samme skrivestil, samme format og delvis samme satsformer som i Chigi-hefterne. I en derefter følgende stilistisk gennemgang skal jeg yderligere henvise til Fabrizio Fontanas *Ricercari*, Roma 1677, idet denne komponist hører til den romerske tasteinstrumentsskole omkring og efter Frescobaldi. Dennes efterfølger i andet led som organist ved *San Pietro* var netop nævnte Fontana, der foruden de trykte *Ricercari* er repræsenteret med en corrente i *Vat.Mus. 569*.<sup>5</sup> Som det vil fremgå, rummer hefterne så meget værdifuldt musikalsk stof, ikke mindst de anonyme satser, at jeg ikke kan følge W. Apel, når han i *Geschichte* s. 486 om det anonymt overleverede materiale fra Chigi-samlingen siger: »Unter den Klavierstücken befinden sich einige von Ercole Pasquini, das Übrige scheint von untergeordneter Bedeutung zu sein.«<sup>6</sup> I den nedestående opstilling af hefternes indhold har jeg fulgt manuskripterne og sammenholdt mine notater med H.B. Lincolns. Baroncis katalog er som allerede påpeget temmelig mangelfuld, idet han kun har gjort sin indexfortegnelse efter stykkernes titler og ikke efter afsluttende dobbeltstreger, skiftende fortegn og takttegn, der optræder i satser uden titler. Chigi-manuskripterne har tilhørt den rige sienesiske adelsslægt, hvis store samlinger overgik til den italienske stat 1918, og 1923 blev manuskripterne og bogsamlingen overgivet til Vatikanbiblioteket. 1926 oprettedes *Fondo Chigiano*.

5. F. Fontana beklædte ligesom Frescobaldi og Ercole Pasquini organistembedet ved *San Pietro*, jfr. I.A. Cametti: »Girolamo Frescobaldi in Roma 1607–1643«, *Riv. Mus. Ital.* XV 1908, s. 701 ff. S. 746 meddeler forf. rækkefølgen af organister ved *San Pietro* omkring Frescobaldi: Ercole Pasquini 1597–1608; G. Frescobaldi 1608–1643 med to stedfortrædere 1628–1633: Giacomo Guidi 1628–1630, Giov. Giac. Porro 1630–1633; A. Constantini 1643–1657; F. Fontana 1657–1692.

6. Udtalelsen om E. Pasquini må bero på en misforståelse, idet denne komponist figurerer i *Q IV 27* og ikke i *VIII 205*. Apel: *Geschichte* s. 413 citerer en Pasquini-toccat fra *Q IV 25* f. 90, dette skal være *Q IV 27*, s. 90v.

*Chigi Q IV 24*

1. Toccata sopra li pedali con fuga	(1-7) <sup>7</sup>
2. Recercare	(7v-8) <sup>8</sup>
3. Balletto	(8v-9) <sup>9</sup>
4. Corrente del Balletto	(9-9v) <sup>10</sup>
5. Passacagli	(10-10v) <sup>11</sup>
6. Balletto 2°	(11-11v) <sup>12</sup>
7. Corrente del Balletto	(11v-12) <sup>13</sup>
8. Pasacagli	(12v-14v) <sup>14</sup>
9. Recercare	(15-16)
10. Canzona	(16v-19)
11. Canzona	(19v-22)
12. Recercare	(22-23v) <sup>15</sup>
13. Canzona	(23v-25v)
14. (Ingen betegnelse, en toccata?)	(26-28) <sup>16</sup>
15. Nelle feste della Madonna, Ave Maris stella (i tre versetter)	(28v-30)
16. Nelle feste de Confessori. Iste confessor (i to versetter)	(30v-31v) <sup>17</sup>
17. (Ingen betegnelse)	(32-34v)
18. Recercare	(35-36v)
19. Toccata per le Levatione	(37-37v)
20. Kyrie delli Apostoli, Christe	(38)

- 
7. Tallene i parentes angiver siderne. Lincoln angiver ikke fugaen, som det fremgår af titlen, men skriver: »La sezione imitativa (in due parti, di cui la seconda è in misura ternaria) è espressamente indicate Fuga«. Han opdeler toccataen i tre underafdelinger og bemærker, at de har karakter af intonazione. Jeg mener, det er én stor sats (samme toneart og beslægtede figurer) med en indlagt fuga i to afsnit begyndende s. 5v.
8. Tematisk beslægtet med *Q VIII 205* s. 34. Interessant ved at være monotematisk ligesom nr. 9 og 12.
9. Frescobaldi: *Toccate 1637*, F.G. Bär. III, s. 72.
10. F.G. Bär. III, s. 72.
11. F.G. Bär. III, s. 73.
12. F.G. Bär. III, s. 73.
13. F.G. Bär. III, s. 74.
14. F.G. Bär. III, s. 77. Chigi slutter dog 6 takter før.
15. Lincoln: o.a.s. gør opmærksom på den tematiske lighed med A. Gabrieli i *Il Terzo Libro de Ricercari*, Venezia 1596, udg. af P. Pidoux, A.G.: *Ricercari für Orgel II*, Kassel 1959 (nr. 6, s. 19).
16. Delvis beslægtet med nr. 2, toccata, i *Q IV 25* af Frescobaldi.
17. Lincoln: o.a.s. taler om »Tre partite sopra l'Aria di Fiorenza«. Det drejer sig om en af de mange stående formler bygget over en bas, der bar betegnelsen *Monicha*, *Ruggiero*, *Tenori di Napoli* el. *Passamezzo*. Teknikken var beslægtet med chaconne eller passacaglia, kun var de nævnte formler normalt i todelt takt, mens chaconne (ciacona) og passacaglia var i tretakt. I Caccini's *Nuove Musiche* optræder et fragment af en sådan formel, hvorpå en stanza af Ariosti's *Orlando Furioso* kunne afsynges. Betegnelsen *Aria di Ruggiero*, *Aria di Genova*, den genuensiske type, *Aria Romanesca*, den romerske, og *Aria di Fiorenza*, den florentinske, omtales i R. Haas: *Die Musik des Barocks*, Potsdam 1928, s. 44 f.

- |  |                        |
|--|------------------------|
| 21. (Ingen betegnelse, en kort danseagtig sats, nærmest en corrente el. galliarde) | (38v-39)               |
| 22. (Recercare = en gentagelse af nr. 2)   | (39v-40)               |
| 23. (Toccata?)   | (40v-42)               |
| 24. Balletto   | (42v-) <sup>18</sup>   |
| 25. Balletto (med 7 variationer)   | (43-46v)               |
| 26. Corrente del M.sieur della Barra   | (47-) <sup>19</sup>    |
| 27. (Ingen betegnelse, nærmest en variation af den foregående sats).               | (47v-)                 |
| 28. Corrente Del Med(esi)mo  | (48-)                  |
| 29. (Variant)  | (48v-)                 |
| 30. (Corrente?)  | (49-)                  |
| 31. Sarabande del M.(?)  | (49v-)                 |
| 32. Ciacona (9 variationer)  | (50-50v)               |
| 33. Canzona fr. (franchese?)   | (51-52)                |
| 34. Fuga D.Fr. (måske Frescobaldi)   | (52v-54) <sup>20</sup> |
| 35. Toccata di Gio.Batta   | (54v-) <sup>21</sup>   |

*Chigi Q IV 25*

(Baroncis katalog angiver Frescobaldi som komponist. Satserne udgivet af A. Santini, jfr. note 4)

- |  |                     |
|--|---------------------|
| 1. Partita sopra l'Aria di Fiorenza  | (1-5) <sup>22</sup> |
| 2. Toccata per Organo  | (5v-8v)             |
| 2a. Canzona che segue alla Toccata   | (8v-12v)            |
| 3. Toccata per Organo  | (13-18v)            |
| 4. Capriccio   | (19-23v)            |
| 5. Capriccio fatto sopra il Cuccho   | (24-30v)            |
| 6. Toccata per Organo con Pedali   | (31-32)             |
| 6a. Canzona doppo la Toccata   | (32-34v)            |
| 7. Toccata   | (35-36v)            |
| 8. Toccata per Organo  | (37-40)             |
| 9. Canzona   | (40v-42v)           |
| 10. Recercare  | (42v-45)            |
| 11. Recercare cromatico (ufuldført)  | (45v-47v)           |
| (Siderne 47v-50v er tomme. De er rimeligvis afsat til ricercaren, men nodeskrivere er blevet afbrudt). |                     |
| 12. Toccata P(rima)  | (51-55v)            |

18. Tema som i *F.G. Bär. IV*, s. 82.

19. Della Barra, måske menes Pierre de Chabanceau, Sieur de la Barre, der var lutenist hos Ludvig XIII og døde i Paris 1656. J.B. Besardus meddeler i sin *Novus Partus III en courante for lut* (udg. Augsburg 1617). Mersenne kalder ham De la Barre (*Harm. Univ. II, Livre 6, Paris 1636*). Der kan dog næppe være tale om hverken Joseph de Chabanceau de la Barre (død 1678) eller Charlin de la Barre, af hvem der kendes *Anciennes Airs à Chanter*, Paris 1689, jfr. Eitner: *Quellenlex. VI*, s. 2.

20. En tredelt canzone med et motiv, der er identisk med *F.G. Bär. I*, s. 76.

21. Gio. Batta må stå for Giovanni Battista, men hvilket efternavn? Man kan gætte på Ferrini, som man vil møde adskillige gange i *Vat. Mus. 569*.

22. *Aria di Fiorenza*, jfr. note 17.

- |                            |          |
|----------------------------|----------|
| 13. Toccata 2°             | (56–62v) |
| 14. Toccata 3 <sup>a</sup> | (63–69)  |

*Chigi Q IV 26* (9 anonyme satser)

- |   |           |
|---|-----------|
| 1. Aria di Fiorenza (med 4 variationer)               | (1–7v)    |
| 2. Ciacone (i 10 afsnit)                              | (8–9v)    |
| 3. Corrente   | (9v–10v)  |
| 4. Corrente   | (11–13v)  |
| 5. Galiarda   | (14–)     |
| 6. Galiarda (egentlig en variation af den foregående) | (14v–)    |
| 7. Passacaglia  | (15–21)   |
| 8. Passacaglia  | (21v–26)  |
| 9. Passacaglia  | (26v–28v) |

Selvom stilen i dette hefte er beslægtet med Frescobaldis, er det ikke muligt at påvise direkte sammenhæng med de i *Q IV 25* foreliggende satser. *Chigi Q IV 27* er betydelig mere omfattende. Siderne 1–60v indeholder længere og kortere satser uden komponistangivelse og uden titler. Satsene er mere eller mindre præget af passacaglia-teknikken.<sup>23</sup> Fra s. 62v følger 21 satser, mens Baroncis katalog kun opgiver 15. Afsnittet s. 1–60v er ganske interessant, idet de passacagialignende stykker synes ordnet efter tonearter i trinvis stigende rækkefølge. Der kan udskilles 16 satser med følgende tonearter: C, C, c, D, d, Es, e, E, F, G, g, a, a, A, B, h. Herefter indholdsfortegnelsen:

*Chigi Q IV 27*

- |                                  |                        |
|----------------------------------|------------------------|
| 1. (Passacaglia, C)              | (1–2)                  |
| 2. (Passacaglia, C)              | (2v–4)                 |
| 3. (Brudstykke uden titel)       | (4v–5)                 |
| (Derefter tomme sider 5v–6)      |                        |
| 4. (Passacaglia, c)              | (6v–7v)                |
| (Tomme sider 8–10)               |                        |
| 5. (Passacaglia, D)              | (10v–15) <sup>24</sup> |
| 6. (Brudstykke uden titel)       | (15v–16)               |
| 7. (Brudstykke uden titel)       | (16v–17)               |
| 8. (Passacaglia, d)              | (17v–19v)              |
| 9. (Brudstykke uden titel)       | (19v–20)               |
| 10. (Brudstykke uden titel)      | (20v–)                 |
| 11. (Passacaglia, Es, ufuldført) | (20v–21)               |
| 12. (Brudstykke uden titel)      | (21v–)                 |
| 13. (En imitationssats)          | (22–22v)               |
| (Tomme sider 23–24)              |                        |

23. Der synes at være en vis sammenhæng mellem de 16 stykker, idet de alle begynder med rytmen  $\frac{3}{2}$   i overstemmen.

24. Første del identisk med *Q IV 28*, nr. 5. s. 9v.

14. (Passacaglia, e)	(24v–25)
15. (Brudstykke uden titel)	(25v–26)
16. (Passacaglia, E)	(26v–27) <sup>25</sup>
17. (Brudstykke uden titel)	(27v–28)
18. (Passacaglia, F)	(28v–29v)
19. (Brudstykke uden titel)	(30–)
20. (Passacaglia, G)	(30v–31v)
21. (Toccatà-lignende brudstykke)	(32–)
22. (Brudstykke uden titel)	(32v–33)
22a. (Brudstykke uden titel)	(33v–34)
22b. (Brudstykke uden titel)	(34–34v)
22c. (Brudstykke uden titel)	(34v–35)
22d. (Brudstykke uden titel)	(35–35v)
(Usammenhængende, kadenceløse stykker)	
(Tomme sider 35v–36)	
23. (Passacaglia, g)	(36v–38)
24. (Brudstykke uden titel)	(38v–39)
24a. (Variant af foregående)	(39v–40)
24b. (Variant af foregående)	(40v–41)
24c. (Variant af foregående)	(41v–42)
24d. (Variant af foregående)	(42v–43)
(Tomme sider 43v–46)	
25. (Passacaglia, a)	(46v–48)
26. (Passacaglia, a)	(48v–49)
27. (Ufuldført passacaglia, men gentaget og afsluttet s. 55v–57)	(49v–)
28. (Brudstykke uden titel)	(50v–51)
29. (Brudstykke uden titel)	(51v–52)
(Tomme sider 52v–53)	
30. (Passacaglia, A)	(53v–54)
(Tomme sider 54v–55)	
31. (Passacaglia, B)	(55v–57)
32. (Brudstykke uden titel)	(57v–)
33. (Brudstykke uden titel)	(58–)
34. (Brudstykke uden titel)	(58v–)
35. (Passacaglia, h)	(59–60)
36. (Brudstykke uden titel)	(60v–61)
(Tomme sider 61v–62)	
37. Corrente	(62v–63) <sup>26</sup>
38. Corrente	(63v–64) <sup>27</sup>
39. Gagliarda del Frescobaldi	(64v–) <sup>28</sup>
40. (Gagliarda?)	(65–)
41. Toc(cata)brava (skal være breve)	(65v–66)

25. Identisk med *Q IV 28*, nr. 4, s. 8. *Q IV 27* har kun fire variationer, mens *Q IV 28* har seks.

26. Satsen genfindes s. 79v–80, nr. 42.

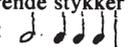
27. Frescobaldi, *F.G. Bär. IV*, s. 92 som *Corrente Prima*, men med enkelte varianter i bas og mellemstemmer.

28. Frescobaldi, *F.G. Bär. IV*, s. 86 som *Gagliarda Seconda*, med enkelte basændringer.

42. Toc(cata)del Sig. Ercole Pasquini	(66v–67v) <sup>29</sup>
43. (Ricercaagtig sats)	(68–70)
44. Toc(cata)del Signor Gerolamo Frescobaldi	(70v–74v) <sup>30</sup>
45. Corrente del Signor Ger. F.B.	(75–76) <sup>31</sup>
46. Corrente	(76v–77) <sup>32</sup>
47. Corrente	(77v–78) <sup>33</sup>
48. (Corrente)	(78v–79) <sup>34</sup>
49. Corrente	(79v–80) <sup>35</sup>
50. Toccata (ufuldført)	(80v–83v)
51. Toccata	(84–87) <sup>36</sup>
52. Toccata del Signor Ercole Pasquini	(87v–89v)
53. Toccata del Signor Ercole Pasquini	(90–92v)
54. Introito della messa del Doppio cioue solenne se ben li versetti contengono poche battute	(93–)
55. Kyrie (fire versetter)	(93–94)
56. Gloria in excelsis (ni versetter)	(94–96)
57. Credo (ti versetter)	(96v–98v)
58. Canzon franchese del 3 <sup>o</sup> tuono	(99–100)

*Q IV 28* (31 satser. Katalogen har kun 30. Den på s. 41v angivne ciacona forbigås af Barongi)

1. Passagalli per Alamire (1–3)<sup>37</sup>

29. Ercole Pasquini, jfr. note 5. Walther: *Lex.* 1732 s. 464 siger, at E.P. stammede fra Ferrara, og han har »eine lange Zeit die Organisten-Stelle in der S. Peters-Kirche rühmlichst bekleidet; dem ungeachtet ist er dennoch daselbst eben nicht allzu glücklich gestorben« etc. Ch. Burney: *Hist. of Music*, III, s. 534 gør ham til Bernardo Pasquinis fader: »E.P. . . . began to flourish about 1620, and his son Bernardo P. etc«. Denne fejltagelse overtages af andre forfattere, indtil Max Seiffert i sin udgave af F. Weitzmann: *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1899 s. 268 siger: »B. Pasquini wurde am 8. Dez. 1637 zu Massa de Valnerola in Toscana geboren, aber nicht als Sohn Ercole P.'s, der 1614 bereits gestorben war«. Eitner: *Quellenlex.* VII, s. 329 nævner intet om hans orgelværker. I *MGG*, X, sp. 868 gør Oscar Mischiati opmærksom på de samlinger, hvor E.P.'s værker findes, herunder også *Chigi Q IV 27* og *206*, hvor et par satser er fundet.
30. Denne sats findes ikke i *F.G. Bär.* eller hos *Santini*. Er heller ikke medtaget i Sandro Dalla Libera: *Nove Toccate inedite*, Kassel, Brescia 1962. Lincoln gør i sin oversigt opmærksom på, at det her drejer sig om et upubliceret Frescobaldi-værk.
31. Jfr. foregående note. Forkortelsen *F.B.* stammer fra, at Frescobaldi selv undertiden underskrev sig *Fresco Baldi*.
32. *F.G. Bär.* IV, s. 95, *Corrente Sesta*, med enkelte varianter.
33. *F.G. Bär.* III, s. 71 *Corrente Quarta*.
34. *F.G. Bär.* III, s. 70, *Corrente Prima*.
35. Satsen findes s. 62v–63, nr. 37.
36. S. 85v og følgende er strøget, satsen fortsætter på s. 86.
37. Den følgende gruppe af passacaglier opviser motivisk lighed med de tilsvarende stykker fra *Q IV 27*, f.eks. den rytmiske figur i overstemmen: 3/4  og 3/2 . Ordet *Passagalli* (gallo), variant af det spanske *pasar* = gå og *calle* = gade, altså et musikstykke spillet på gaden. Den italienske form *Passacaglia* er i *Q IV 28* blandet med den spanske *Passacalle* og blevet til *Passagalli* (plur. for flere satser, partiter). Walther: *Lex.* s. 465 sammenligner *Passacalle* med det tyske *Gassenhauer*. Jfr. tillige *MGG X*, sp. 868–869, »Passacaglia«.

2. Passagalli per B fa B mi	(3v–5v)
3. Passagalli per C sol fa ut	(5v–8)
4. Passagalli per E la mi	(8–9v) <sup>38</sup>
5. Passagalli per de la sol re	(9v–11v) <sup>39</sup>
6. Passagalli	(12–14v)
7. Ciacone	(15–16)
8. Corrente	(16–17)
9. Ciacone	(17v–19)
10. Passagalli	(19–22)
11. Passagalli	(22–24) <sup>40</sup>
12. Passagalli	(24–30v)
13. Passagalli	(30v–33)
14. Passagalli	(33–34v)
15. Passagalli	(34v–36) <sup>41</sup>
16. Bergamasca	(36v–40v) <sup>42</sup>
17. Colascione	(41–) <sup>43</sup>
18. Ciacona	(41v–43v)
19. Balletto	(44–45v)
20. Corrente	(45v–47)
21. Galiarda	(47–49)
22. Romanesca	(49–55) <sup>44</sup>
23. Favorita	(55–57) <sup>45</sup>
24. Saltarello	(57–58)
25. Corrente	(58–59v)
26. Battaglia	(59v–62v) <sup>45a</sup>

38. Identisk med *Q IV 27*, nr. 16 (i min katalogisering).

39. Identisk med *Q IV 27*, nr. 5.

40. Notationen er i denne som i nr. 15 udført med minima- og semiminima-noder med hals og faner, en praksis gående tilbage til midten af 1400-tallet, jfr. J. Wolf: *Handb. d. Notationskunde*, I. Leipzig 1913, s. 382.

41. Jfr. note 40.

42. *Bergamasca*, enkel, folkelig dansevis, der skulle stamme fra Bergamo, Prætorius: *Syntagma Musicum III*, s. 18 stiller den på linie med *Giustiniani*, »sind etliche Buhlenlieder meistlich mit dreyen Stimmen in der Sprache Bergamesca« etc. Jfr. tillige artiklen »Bergamasca« i *MGG*, I, sp. 1685 f.

43. *Colascione* iflg. Walther: *Lex.* s. 174 et fra Tyrkiet stammende lutinstrument med to-tre strenge: »Neapolitanen brauchen es sehr starck, und tractire die Saiten mit einem plectro, oder mit einer Feder«. Kunne i klangen minde om guitaren. Jfr. C. Sachs: *Handb. d. Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1920, s. 221.

44. *Romanesca*, een af de mange ostinato-former, som florerede i 1600-tallet, er beslægtet med *Passamezzo antico*, *Folia* og *Ruggiero*. Frescobaldi, *F.G. Bär.* III, s. 46 *Partite 14 sopra l'Aria della Romanesca*. Tonalitet og rytme delvis beslægtet med *Q IV 28*, nr. 22. Fem ritorneller afvekslende med tre *Romanesci*.

45. I tre dele, d.v.s. med to variationer af det første stykke. *Favorito* forekommer i tidens teoretiske håndbøger til betegnelse af »det førende kor« i den koncerterende sats, jfr. Demantius: *Isagoge artis Musicae*, udg. 1632, gengivet i B. Johnsson: *H.M. Ravn, Heptachordum Danicum 1646*, Bd. II, kommentar og kildestudier, København 1977, s. 365, note 544.

45a Genfindes i *Vat. Mus.* 569, s. 114, men er her forkortet.

27. Girometta	(62v–65v) <sup>46</sup>
28. Lauturluru	(65v–66v) <sup>47</sup>
29. O Clorida	(66v–67v) <sup>48</sup>
30. Ciacone	(67v–70v)
31. La Piva	(71–72v) <sup>49</sup>

*Chigi Q IV 29* (17 satser, hvoraf 5 er ufuldførte)

1. (Ufuldstændig sats mindende om Ruggiero-variationer)	(1–4v)
2. Tocata	(5–6v)
3. Tocata	(7–8v)
4. Recercare	(9–10)
5. Tocata per levatione	(11–12v) <sup>50</sup>
6. Recercare	(13–14v)
7. Canzon	(15–18)
8. Canzon	(18v–21) <sup>51</sup>
9. Tocata	(21v–24)
10. Recercar	(24v–26)
11. Canzon	(26v–28v) <sup>52</sup>
12. Tocata (ufuldført, på s. 30v en akkord og takt-tegnet 3/2) (Tomme sider 31–38)	(29–30v)
13. Rugieri	(38v–42)
14. (Kort brudstykke uden titel)	(42v–)

46. Falder i syv små afsnit og veksler mellem tre- og todelt takt. Indeholder på s. 64v og 65 betegnelseerne »piano« og »forte«. Samme tema som i *Girolmeta* af Frescobaldi (*Fiori Musicali*, F.G. Bär. V, s. 66 »Capriccio sopra Girolmeta«. Navnet *Girometta* hænger rimeligvis sammen med ordet *giro*, der betyder drejning, *girotondo*, en runddans. *Girometta* el. *gerometa* er betegnelsen på en gammel piemontesisk folkedans (jfr. *Grande Dizionario della lingua ital.* ed. S. Battaglia, 1971–75).
47. *Lauturluru*, muligvis en omskrivning af *liuto*, lut.
48. *O Clorida*, en sats i en om correnten mindende rytme. Navnet *Clorida* findes i tidens aria-tekster, f.eks. i arien: »Amor sprezzato« fra Carlo Milanuzzis samling *Secondo Scherzo delle Ariose Vaghezze*, Venezia 1625, s. 33–34. Jeg er professor Bjørn Hjelmborg megen tak skyldig for denne henvisning. I det hele taget optræder kvindenavne bl.a. i Frescobaldis canzone-saml. fra 1645 som »La Sabbatina«, »La Rovetta« etc. Sådanne titler på instrumentalsatser synes at foregribe de hos franske clavecinister velkendte overskrifter som: »La Nanette«, »La Gabriele«, »La belle Janette« etc.
49. *La Piva*, en italiensk dans i hurtigt tempo, jfr. *MGG*, X, Sp. 1313, artikel »Piva«. I 16. årh. gik den i forening med pavanen i kombinationen pavane-saltarello-piva. *Piva* betyder også sækkedans på italiensk, jfr. *Padovana in Piva*, nr. 1 i K. Jeppesen: *Balli antichi Veneziani*, København 1962.
50. På første side er med anden hånd i marginen skrevet: *Ms. Paolucci Abbate*. Ch. Burney: *Hist. of Music* III, s. 525 nævner i note t en P(adre) Paolucci (trykkefejll Poalucci), der skulle have skrevet en *Arte Pratica di Contrapunto*. Dette er Giuseppe Paolucci (1726–1776), der var elev af den berømte Padre Martini i Bologna. Om der er tale om denne Paolucci, og hans navn således er blevet indført senere, end heftet oprindeligt er skrevet, må forblive et ubesvaret spørgsmål.
51. Beslægtet med nr. 9 i *Chigi Q IV 25*.
52. Temaet i Canzone nr. 7 og 11 er beslægtet med resp. 15 og 16 i *Q IV 24* og 12 og 13 i *Q IV 24*.

- |   |                        |
|---|------------------------|
| 15. La Monicha  | (42v–45) <sup>53</sup> |
| 16. (Igen et kort brudstykke identisk med nr. 14)                 | (45–45v)               |
| 17. Corrente (ufuldført)  | (46–)                  |
| (Tomme sider 46v–50)  |                        |
| 18. (Brudstykke af en ricercare)                                  | (50v–)                 |
| (Tomme sider 51–100, derefter nodenavne og Solmisation, s. 100v). |                        |
- Baroncis katalog mangler canzonaen s. 18v.

Hefterne *Chigi Q VIII 205* og *206* har fortløbende sidetal og indeholder et mere broget stof, der ikke udelukkende stammer fra 1600-tallet.

*Chigi Q VIII 205*

1. Sonatine per la Signora Antonia Pucci (otte små danseagtige satser, nr. 1 betegnet som *Minuetto*, og alle er samlet i et særligt hefte, skrevet i slutningen af 18. årh).
2. (3 motetter med basso continuo)
3. Ballo a 3 (stemmer for to violiner, orgel, cembalo, archilut) (16–19v)
4. (Orgelstemmer) (20–21)
5. Canzona a 2 (stemmer for violin, tiorbe og orgel) (22–24v)
6. Canzona a Due: Canto e Basso (25–27v)
7. Canzona (violin, orgel) (28–29v)
8. (Løse orgelstemmer) (30–31)
9. Fantasia (32–34)
10. Recercare (34–35v)
11. Frottole de diversi (36–53)
12. Toccata Prima del 2<sup>o</sup> Libro di Intavolatura di Geronimo Frescobaldi. (54–58)<sup>54</sup>
13. Quinta Toccata sopra i Pedali per l'Organo (58v–61v)<sup>55</sup>
14. Toccata Sesta Per Org. sopra i Pedali e tasta del 2<sup>do</sup> Libro d'Intavolatura di G.F. (62–67v)<sup>56</sup>
15. Canzona (68–69v)<sup>57</sup>
16. Gir. Frescobaldi Toccata (70–72v)<sup>58</sup>

53. *La Monicha*, melodien anvendes af Frescobaldi, *F.G. Bär. III*, s. 55, *Partite 11 sopra l'Aria di Monicha*. *La Monicha* skal oprindeligt have været en fransk vise, »Une jeune fille«, der i 1610 blev anvendt som julesang. Temaet har været benyttet af adskillige italienske komponister. A. Machabey i *o.a.s.s.* 95 siger, at visen kan spores til en samling af Jehan Chardavoine 1576. Frescobaldis *Aria* har ingen optakt, men *La Monicha* i *Q IV 29* har det oprindelige kvartspring d g etc.

54. *F.G. Bär. IV*, s. 3.

55. *F.G. Bär. IV*, s. 19.

56. *F.G. Bär. IV* s. 23.

57. Denne sats mangler hos *Baronci*.

58. Denne sats findes ikke i *F.G. Bär.* eller i supplerende *Frescobaldi-samlinger*. Det drejer sig muligvis om et upubliceret værk.

17. Ruggiero	(73–73v) <sup>59</sup>
18. (Ufuldstændig sats)	(74–75)
19. Ballo del gran Duca (med tre variationer)	(75–78v)
20. Corrente	(79–80) <sup>60</sup>
21. Capriccio	(80–82v)
22. Rugier del Sn. Frescobaldi (tre variationer)	(83–86v) <sup>61</sup>
23. Aria di Fiorenza (to variationer)	(85–86v) <sup>62</sup>
24. Ruggiero	(87–87v)
25. Aria di Fiorenza (tre variationer)	(87v–90) <sup>62</sup>
26. Ruggiero	(91–)
27. Ruggiero	(91v–)
28. Toccata (ufuldstændig)	(92–92v)
29. Balletto (ufuldstændig)	(93–93v)
30. (Passacaglia-agtig sats)	(94–94v)
31. Pasagalli	(95–98v) <sup>63</sup>
32. Romanesca (syv variationer)	(99–102)
33. (Toccata?)	(103–104v) <sup>64</sup>
34. Hinno per le Domeniche di tutto l'anno, Lucis creator optime, G.F.B (tre versetter)	(105–106) <sup>65</sup>
35. Hinno della Pentecoste, Veni Creator Spiritus (to versetter)	(106–107)
36. Hinni delli Apostoli, G.F.B. (tre versetter)	(107–108v) <sup>66</sup>
37. Hinno di Natale G.F.B. Xriste Redemptor omnium (tre versetter)	(108v–110)
38. Toccata	(111–113v)
39. Corrente	(114–114v) <sup>67</sup>
40. Caldo sospiro (arietta fra 19. årh.) (Derefter kontrapunktiske øvelser og satter for 2–3 stemmer med b.c., altsammen brudstykker).	(116–) (118–127v)

31 numre i dette hefte vedrører det område og den periode, der her behandles. *Q VIII 205* afløses af *Q VIII 206*, der paginerer fortløbende, og vi skal følge nummereringen:

- 
59. Mangler hos *Baronci*. *Ruggiero* se note 17. I *F.G. Bär*. II, s. 48 en *Capriccio sopra l'aria di Ruggiero*. Også i *F.G. Bär*. III, s. 86 *Capriccio Fra Jacopino sopra l'Aria di Ruggiero*, og samme sted *Partite sopra l'Aria di Ruggiero*, s. 60.
60. Opgives af H. Lincoln: *o.a.s.* som værende af Ercole Pasquini (med henvisning til manuskript i Bibl. Comm. Classense, Ravenna).
61. Måske en udtrykt Frescobaldi-sats.
62. Mangler hos *Baronci*.
63. Delvis beslægtet med *Cento Partite sopra Passacagli*, *F.G. Bär*. III, s. 77.
64. Slutning af *Toccata IX* fra 2. toccata-bog, *F.G. Bär*. IV, s. 34.
65. S. 105–114 i *Q VIII 205* angiver *Baronci* som *Inni sacri in Musica* (Frescobaldi?). *F.G. Bär*. IV, s. 68: *Hinno della Domenica* anvender samme motiv i de tre versetter som *Q VIII 205*. Betegnelsen G.F.B. er Frescobaldi, jfr. facs. af brev i A. Cametti: *o.a.s.*
66. Igen angives Frescobaldi. *F.G. Bär*. IV indeholder andre varianter til den liturgiske melodi.
67. Måske Frescobaldi. Satsens melodik minder om *Corrente Prima* i *F.G. Bär*. III, s. 70.

*Chigi Q VIII 206*

- |   |                          |
|---|--------------------------|
| 41. Musica per la Gloria dei Santi doppij<br>(fem versetter)                                | (128–130)                |
| 42. Kyrie (seks versetter)  | (130–131v)               |
| 43. Kyrie   | (132–133)                |
| 44. Romanesca (tre variationer og afsluttende<br>med ritorneller)                           | (133v–135v)              |
| 45. Spagnioletta  | (136–136v) <sup>68</sup> |
| 46. Pavaniglia (ufuldstændig)   | (136v–) <sup>69</sup>    |
| 47. Canzona d'Hercole (Pasquini) (ufuldstændig)   | (137–138v) <sup>70</sup> |
| 48. Toccata   | (139–142)                |
| 49. (Aria af Polaroli)  | (143–144)                |
| 50. Toccata<br>(Tomme sider 147–148v)   | (145–146v)               |
| 51. Brando  | (149v–) <sup>71</sup>    |
| 52. (Ufuldstændig toccata-agtig sats)   | (150–150v)               |
| 53. (Vokalsats: Hic est discipulus, to stemmer<br>med b.c.)                                 | (151–154)                |
| 54. (Arietta fra 18. årh.)  | (155–)                   |
| 55. Fantasia di Giaches a 4   | (156–157v)               |
| 56. Altra fantasia di Giaches a 4   | (158–160v)               |
| 57. (Endnu to former af Fantasia di Giaches<br>for fire stemmer)<br>(Tomme sider 167v–171v) | (161–167) <sup>72</sup>  |
| 58. Lucciasco a 4   | (172–172v) <sup>73</sup> |
| 59. Cinque versetti d'Incerto Autore<br>(Tomme sider 175v–179v)                             | (173–175)                |
| 60. (Instrumentale brudstykker for seks stemmer<br>i partitur)                              | (180–180v)               |
| 61. (Aria) »Torna ad amar mio ben«  | (181–)                   |
| 62. (Fem små versetter)   | (182–183)                |
| 63. (Sats uden titel, i stil med ricercare)   | (183–183v)               |
| 64. (Aria di Firenze)   | (184–185v)               |

68. *Spagnoletto* (-ta), en gammel italiensk dans fra 16. årh.'s første halvdel. Den var i tredelt takt og moderat tempo, som en pavane. I *Fitzwilliam Virginal Book* findes »The old Spanoletta« af Giles Farnaby (Fuller Maitlands udg. bd. II, s. 471). Motivet i *Q VIII 206* er nært beslægtet med Farnabys. Jfr. tillige *F.G. Bär.* II, s. 30 *Capriccio sopra la Spagnoletta*.

69. *Pavaniglia*, en melodiformel beslægtet med Folia-bassen. Hos John Bull møder vi den betegnet som *Spanish Pavan*, Fuller Maitland: *Fitz. Virg.* Bd. II, s. 131.

70. H. Lincoln: *o.a.s.* angiver, at denne sats findes fuldstændig i Bibl. del Conservatorio, Napoli.

71. *Brando* er den italienske betegnelse for *Branle* (el. Bransle). På italiensk betyder *brandire* at gyng fra den ene side til den anden og branlen var netop en skridtdans.

72. *Baronci* angiver her Jacob v. Wert som komponisten.

73. L. Luzzaschi: *Fantasia a 4 sopra La Spagna*, *Baronci* skriver *Mo. di Frescobaldi* (!).

- |  |                          |
|--|--------------------------|
| 65. Tenor di Napoli  | (186–186v) <sup>74</sup> |
| 66. Pavaniglia<br>(Tomme sider 187v–191v)  | (186v–187)               |
| 67. Corrente   | (192v–)                  |
| 68. Baletto  | (193–193v)               |
| 69. Baletto (ufuldstændig)<br>(Satsen efterfølges af et stykke i tredelt takt)                       | (194–194v)               |
| 70. Arpeggiate   | (195–) <sup>75</sup>     |
| 71. (Brudstykker bl.a. 4-stemmige øvelser, Baronci skriver: Foglio di Musica in voci toni).          | (196–198v)               |
| 72. »In Deo salutari« (to stemmer med b.c.)  | (199–200v)               |
| 73. »Et non oblitus« (to stemmer med b.c.)   | (201–201v)               |
| 74. (Aria uden ord)  | (202–)                   |
| 75. (Baronci skriver: Foglio di Musica con parole indecifrabili).                                    | (203–)                   |
| 76. (Uden betegnelse, men tydeligvis et cembalostykke)   | 204–204v)                |
| 77. (Uden betegnelse, en canzoneagtig ufuldført sats)<br>(Tomme sider 206–208)                       | (205–206) <sup>76</sup>  |
| 78. (Komposition uden titel og uden interesse for denne undersøgelse).                               | (208–)                   |
| 79. (Tekstløs sats med b.c. fra 18. årh.)  | (209–229v)               |
| 80. »Miserator Dominus« (Antifone in Festo Corporis Christi for en solostemme og orgel fra 18. årh.) | (230–234)                |
- Ialt 21 satser fra *Q VIII 206* kan henregnes til 1600-tallets tasteinstrumentmusik.

Efter denne katalog over Chigi-samlingens instrumentale satser vender vi os til *Vat.Mus. 569*, der i indbinding, format og skrift ligger tæt op af Chigi-hefterne. Sidetallene er her gennemførte på hver side i håndskriftet, altså ikke som i de foregående delt i *recto* og *verso*. Nederst på hver

74. *Tenor di Napoli*. I den i note 48 nævnte ariesamling findes et tillæg *Sonate facili intavolate per la Chitarra alla Spagnola* med flere spillestykker over faste akkordrækker. Deriblandt *Rugiero, Ballo di Firenze* og *Tenor di Napoli*. I Johs. Wolf: *Handb. d. Notationskunde*, II, Lpz. 1919, s. 171–172 og 183–184 optræder en dechiffriering af en *Tenor di Napoli*. Betegnelsen »Tenor« findes i Diego Ortiz' *Tratado de glosas*, Rom 1553, hvor der omtales en række enkle melodier, som i Italien »almindeligvis kaldes *tenores*«. Her findes *recercadas*, improviserede variationer over en c.f.-melodi, og disse faste melodier kaldes *tenores Italianos*. Jeg bringer professor Bjørn Hjelmberg min bedste tak for henvisningerne såvel til Wolf som til Ortiz samt til den gamle samling af guitar-sonater.
75. *Arpeggiata*, den italienske betegnelse i 1600-tallet på satser, der blot var skrevet i akkorder i lange nodeværdier, og som krævede en rytmisk inddelt brydning; dette fandt sted både i orgel- og cembalomusikken, jfr. A. Dolmetsch: *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, London 1946, s. 260 f.
76. H. Lincoln: *o.a.s.* angiver Ercole Pasquini som komponisten og henviser til Bibl. del Conservatorio. Napoli, hvor der findes en komplet sats samt til Deutsche Staatsbibl., Berlin (nu i Univ.-bibl. Tübingen), hvor satsen imidlertid er ufuldstændig. En version af stykket, betegnet *Canzona Franzese per Cembalo* i L. Torchi: *L'Arte musicale in Italia*, Milano 1897–1907, III, s. 257–260.

anden side er med stempel sat sidetal på *recto*. I min katalog følges den håndskrevne fortløbende paginering. Foran i *Vat.Mus. 569* står: »Virginius Mutius sonabat, Anno Dm. 1661«,<sup>77</sup> og derefter læser man: »Liber Virginij Mutij. Discipulis I.V.D. D. Bonaventuræ Mini et Fabritij Fontanæ 1663«. <sup>78</sup>

*Vat.Mus. 569*

1. Toccata per Organo

(1–23)

(Efter satsen står på s. 23 Gir. B.a.Fer.ni)<sup>79</sup>

77. Hvem denne musiker var, er ikke opklaret. Måske organist i Rom, og som det fremgår, har han i det nævnte år spillet samlingens stykker.

78. Mutius var elev af D. Bonaventura og Fabritio Fontana. Bonaventura med tilføjelsen »Mini« kunne tyde på en teoretiker, der tilhørte franciskanerordenen i Brescia (officielt kaldtes denne orden: Minoriterordenen, lat. *Ordo fratrum minorum*). Bonaventura omtales i Walthers *Lex. 1732*, som forfatter til skriftet *Regulam Musicæ planæ*, Venezia 1523, og Eitner: *Quellenlex.* kalder ham Anterus Maria S. og opremser ikke færre end 13 trykte musikafhandlinger. Hans årstal passer dog ikke med Mutius. Måske menes der, at Mutius havde læst hans skrifter. Eitner angiver en anden Bonaventura (Giovanni), en operakomponist fra midten af 1600-tallet, og der tales tillige om en »Fra Bonaventura«, altså en gejstlig, der skulle have skrevet orgelsatser, og som selv var organist omkring 1600-tallets midte. Andre håndbøger som *MGG* nævner ingen Bonaventura. Mellem Mutij og Discipulis er indføjjet: I.V.D., hvilket kan gå på Bonaventura. Bogstaverne kan (iflg. A. Cappelli: *Dizionario Abbreviature latine ed italiane*, 6. ed. Milano 1973 s. 194) betyde: »Iuris Utriusque Doctor« eller »Illustrissima Vestra Dominatio«. I vor sammenhæng er den sidste betydning af bogstaverne nærliggende, idet »Dominatio« er en »Titulus honorius donati Visitator monasterium«, altså æresborger på kloster. Jfr. tillige Du Cange: *Glossarium* etc. Bd. II, s. 908, udg. Paris 1842.

Fabritio Fontana var født i Turin, årstal ukendt, og han døde i Rom 1695, jfr. G. Frotscher: *o.a.s.*, *MGG*, IV sp. 495. Fontanas *Ricercari* tryktes i Rom 1677 (jf. fig. I). Vi skal beskæftige os kort med disse *Ricercari* i forbindelse med den stilistiske gennemgang. Tre af Fontanas satser er aftrykt hos Torchi: *o.a.s.* og een (i F-dur) er efter Torchi gengivet i F. Viderø: *European Organ Music of the 16. and 17. Century*, Wilh. Hansen, København. Måske er Virginius Mutius i slægt med trykker og musikforlægger G.A. Mutius (1589–1689), hos hvem Fontanas samling udkom. A. Kircher i *Musurgia Universalis*, Rom 1650, Tom. I, s. 614 opremser en række romerske organister, men har intet om de pågældende navne. (»Nomina Musicorum, qui hodie præcipuis Romæ Ecclesijs Musicæ præsent«).

79. Giovanni Battista Ferrini nævnes hos Walther: *Lex.* s. 242: »Ferrinus (Joannes Baptista), dieses Componisten, und seiner in stylo melismatico gesetzter Arbeit gedencket Kircherus Mus. T. I. Lib. 7. c. 5, p. 586«. Kircher i *Musurgia Universalis*, Roma 1650, henviser på nævnte sted yderligere til Lib. V, p. 314 og p. 321, men på disse steder gengives kun anonyme satser: Melisma, siue Aria Tragica. Kircher meddeler i Lib. VII, p. 589 ligeledes et eksempel på corrente i »Melismatic choraici«, mindende om Ferrinis correnter i *Vat. Mus. 569*. Ved »Melismatic« menes en sats, der er skrevet over et vers, jfr. her Walther: *Præcepta der musikalischen Composition*, udg. af P. Bernay, Lpz. 1955: »Melismaticus Stylus ist nicht anders, als eine über Verse gesetzte Composition«. Hermed ligger den barokke anvendelse af glosen på linie med den oprindelige græske betydning: Μέλισμα, sang, vise, som hos Theokrit: *Eidyllion*, 14, v. 31: θεσσαλικόν τι μέλισμα (en thessalisk vise).

- |  |                       |
|--|-----------------------|
| 2. Gagliarda (skrevet med en anden hånd)   | (24–27)               |
| 3. Corrente  | (27–28)               |
| 4. Rotta   | (28–29)               |
| 5. Corrente (der angives: Fabrizio Fontana)  | (30–31)               |
| 6. Corrente (Gio. Batta. Ferrini)  | (32–)                 |
| 7. Balletto (?)  | (33–34)               |
| 8. Balletto 2° (Gio. Batta. Ferrini)   | (34–36)               |
| 9. Toccata per il Cembalo (Gio. Batta. Ferrini)  | (36–39)               |
| 10. Ballo di Mantoua (Gio. Batta. Ferrini)   | (39–40)               |
| 11. Ballo di Mantoua Seconda (Gio. Batta. Ferrini)   | (41–43)               |
| 12. Ballo di Mantoua 3° (Gio. Batta. Ferrini)  | (43–45)               |
| 13. Tastata arpeggiata longa (Bernardo)  | (45–47) <sup>80</sup> |
| 14. Tastata 2 <sup>a</sup> (Bernardo)  | (47–48)               |
| 15. Trombetta (Gio. Batta. Ferrini)  | (49–56)               |
| (Venstre hånd fastholder et ostinat motiv d-a-D og på s. 50 står: »Questo mano sempre seque«, hvorefter kun højre hånds passager og variationer over den gentagne basformel er udskrevne). |                       |
| 16. Corrente (G.B.F.)  | (57–58) <sup>81</sup> |
| 17. Aria di Firenze (G.B.F.)   | (58–60)               |
| 18. La Rotta (G.B.F.)  | (60–63 øverst)        |
| 19. Tastata p. Cembalo (Gio. Batta. Ferrini)   | (63–69)               |
| 20. Spagnoletto  | (69–)                 |
| 21. Spagnoletto 2° (Gio. Batta. Ferrini)   | (70–71)               |
| (Variation af den foregående sats, der altså også må være af Ferrini)  |                       |
| 22. Toccata 2° p. Organo   | (77–84)               |
| 23. Canzona  | (84–85)               |
| 24. Corrente   | (85 nederst)          |
| 25. Corrente (Efter dobbeltstregen »1663 dal Sign. Pietro Arno, Ad. ig. igred.«)   | (86–87) <sup>82</sup> |
| 26. Capriccio  | (88–)                 |
| 27. Toccata dal Sign. Pietro Arno, 1663  | (88–95)               |

80. Bernardo. Der kan her være tale om Bernardo Pasquini (1637–1710), en af de vigtigste forløbere for D. Scarlatti. Pasquini (ikke at forveksle med den tidligere nævnte organist ved *San Pietro Ercole*) bruger betegnelsen *Tastata* for en virtuos cembalosats, gerne som et præludium til en suite. *Tastata*en har ofte brudte akkorder (»arpeggiata longa«). Desværre er der ingen samlet udgave af Pasquinis værker. Hans manuskripter er spredte rundt om i vesteuropæiske biblioteker, og Werner Heimrichs fyldige disertation om Pasquinis orgel- og klavermusik fra bringer ingen tematisk fortegnelse.

81. G.B.F. = Giov. Bat. Ferrini.

82. Pietro Arno. Det har ikke været muligt at få oplysninger om denne komponist. En undersøgelse af Pitonis værk *Notizie di Contrapuntisti e Compositori*, i manus. på Vatikanbibl. gav intet resultat. Tilføjelsen Ad. ig. igreg. betyder Anno Domini igitur ingreditur (»Det Herrens år påbegyndtes altså «(stykket)), jfr. o.a.s. af A. Cappelli.

28. Courante Aignone (med en variation)	(96–97) <sup>83</sup>
29. Sarabande (med en variation)	(98–101) <sup>83a</sup>
30. Courante La Duchesse	(102–104)
31. Variazione. a. parte della Corrente l’Aignone (Se nr. 28)	(105–107)
32. (Sats uden betegnelse)	(107–)
33. Arpeggiata	(108–111)
34. Branle (med variation)	(112–113)
35. Battaglia	(114–117) <sup>84</sup>
36. Pange lingua (en fugeret, ufuldført sats)	(117–)

I Barberini-samlingen, *Barb. lat. 4288* findes endnu nogle klaversatser skrevet samtidigt med de øvrige.

*Barb. lat. 4288*

1. Aria »O chorda gio«.	(2–5v)
2. Aria »Cor mio dolci«	(6–7)
3. Fuggari	(7–)
4. Spagnoletta (med to variationer)	(8v–10)
5. Alegretto d’amore	(10v–)
6. Romanescha	(11–12v)
7. Corrente	(13–)
8. La verginella sposat a Dio	(13v–14)
9. Gesu dolce	(14v–15)
10. Basso fracesca	(15–16)
11. Corrente	(16–16v)
12. Tenor di Napoli (med variationer, disse betegnet som 2 <sup>do</sup> Tenor, terzo Tenor, Quarto Tenor).	(17–21v)
13. Corrente	(21v–22)

83. Ved courantens slutning står: »Vedi la Variazione a carte 18–20«. Jfr. titlen på nr. 31 i min liste. Couranten findes i »Copenhagen Tablature«, her med titlen »Lavigon« og er gengivet af Dr. Alis Dickinson i *Dansk Årbog for Musikforskning*, VIII 1977, s. 37–40. Jeg er Alis Dickinson stor tak skyldig for oplysninger vedrørende denne sats og dens titel. I sin dissertation: *Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen*, North Texas State University 1973, gør Alis Dickinson opmærksom på ordet »Lavigon« (i det danske tabulatur), der er en variant af »La Vignon« el. »La Vigon«. Der menes hermed, at titlen tyder på en lutspiller ved navn Jérôme Vignon, der så sent som i 1653 sammen med sønnen Nicolas François var i tjeneste hos hertuginde af Lorraine i Paris. A. Dickinson henviser yderligere til Mersenne: *Harm. Univ.*, s. 92 og 165 samt til *MGG*, Bd. XIII, Sp. 1620. Måske er courante »La Duchesse« *Vat. Mus. 569*, s. 102–104 ligeledes af J. el. N. Fr. Vignon, skrevet til deres herskerinde. Alis Dickinson nævner, at Courante-Lavignon-melodien findes på dansk grund tillige hos Claus Hansen Bang: »Med lyst vil jeg begynde«, gengivet af N. Schiørring: *Det 16. og 17. årh.’s verdslige danske visesang*, København 1950, II, s. 117.
- 83a. Denne sats genfindes i det såkaldte »København Tabulatur«, meddelt af Alis Dickinson i *o.a.s.*, s. 43–45. Melodien findes i tre variationsatser hos Buxtehude: *Klaverværker*, udg. af E. Bangert, København 1942, s. 84–87. Satsen omtales senere under afsnittet om former.
84. Identisk med *Battaglia* fra *Chigi Q IV 28*, s. 59v–62v, men den foreliggende i *Vat. Mus. 569* er væsentlig kortere, anvender kun 10 variationer plus en kadence.

14. Corrente della Guerra  
15. La battaglia di Pauia

(22v–23)  
(23–27)<sup>85</sup>

De gennemgåede samlinger *Chigi Q IV 24–29* og *Q VIII 205–206* samt *Vat.Mus. 569* og *Barb.lat. 4288* rummer ialt 273 længere og kortere satser fra perioden omkring Frescobaldi og fremover til ca. 1680. Af disse satser kan 64 henføres til følgende komponister: Frescobaldi 39, hvoraf 24 er angivet med hans navn, 14 anonyme har kunnet identificeres med Frescobaldi, 1 sats utvivlsomt af denne, Ferrini med 14 angivne satser (een dog kun som Gio. Battas, men opvisende Ferrinis stil), 5 af Ercole Pasquini, hvoraf 4 angives med hans navn, af Pietro Arno 2, af Bernardo (Pasquini) 2 og af De la Barre (Barra) 1. De øvrige (207) er således anonyme. Med hensyn til Frescobaldi må følgende satser regnes som værende upublicerede, hidtil ikke pågtede: *Chigi Q IV 27*, nr. 44 og 45, *Q VIII 205*, nr. 22, 34(35),36,37 og måske 39, ialt 8 satser, der særlig vil blive omtalt i afsnit IV i denne artikel. I det næste afsnit skal de forskellige satstyper og problemet orgel-cembalo behandles.

## II

Der skal med henblik på den stilistiske undersøgelse i afsnit III først gives en oversigt over de formtyper, der findes i samlingerne, og der skal her så vidt muligt skelnes mellem kirkelige (orgel) og verdslige (cembalo) satser, et problem, der også vil berøre stilen. Af egentlige kirkelige satser, skrevet til liturgisk anvendelse er:

1. Toccata (med el. uden betegnelsen »per Organo«). 32 stykker bærer titlen »Toccata«, hvortil kommer 4 uden titel men med toccatapræg. 9 er udtrykkelig betegnet med »per Organo«, »Pedali« etc. 2 toccataer bærer tilføjelsen »Per le Levatione«. En enkelt toccata i *Vat.Mus. 569* har dog tilføjelsen »per il Cembalo«. Herom senere.
2. Ricercare. 11 satser, hvoraf 1 ufuldstændig med tilføjelsen »cromatica« (af Frescobaldi, *Q IV 25*).
3. Canzona. 11 satser, hvoraf 1 har sammenhæng med en toccata (*Q IV 25*) og 1 canzoneagtig men med titlen »Fuga«.
4. Capriccio. 3.

Foruden disse gængse orgelformer findes, som det fremgår af katalogoversigten en del versetter over messeled.

85. »La Bataglia di Pauia«, titlen refererer til slaget ved byen Pavia 1525, hvor Frans I af Frankrig blev fanget af kejser Karl V.

5. Versetter. 13 længere eller kortere afsnit med vekslende antal versetter (3 messeafsnit, 4 over hymner, 3 over kyrrier, 2 over Gloria og 1 Credo).

At de her opstillede former primært er orgelsatser er indlysende; enkelte canzoner, toccataer og capriccioer kan dog spilles på begge tasteinstrumenter, sådan som det fremgår af Frescobaldis to publikationer fra 1637 med titlerne: *Toccate d'Intavolatura di Cimbalo et Organo* og *Il Secondo Libro di Toccate, Canzone . . . di Cimbalo et Organo*. I de nævnte to samlinger indgår også en række partiter, variationer og dansesatser; hovedparten af vaticanhefternes indhold er netop sådanne »verdslige« cembalosatser. Af anonyme dansesatser (inklusive de pågældende danses variationsdele) er der ialt 53, hvoraf 3 ufuldstændige. Af disse er correnten i overtal med hele 30 numre, 2 betegnet på fransk som courante, derefter følger 9 balletti og 3 balli (i samme taktart), 6 gagliarder, 2 sara-bander, 2 branler (1 betegnet på italiensk som brando) og 1 saltarello. Af de øvrige satstyper spiller passacagliaen (resp. ciaconaen) en stor rolle. Som passacaglia er 19 satser betegnet, hvortil kommer 18 uden titel, herimellem de 16 fra *Chigi Q IV 27*, der er ordnet efter tonearter (jfr. katalogen, hvor tonearterne er tilføjet i parentes af mig), ialt 37 passacagliaer. Hertil kommer 6 ciaconer, og af andre ostinate typer spiller rugieroen en stor rolle. Af denne form findes 4 satser, af romanescaen 3. Hertil kommer en gruppe af de populære programstykker som battaglia, der er repræsenteret ved 3 (2 er dog næsten identiske), instrumentefterligninger som trombetta og colascione. Der henvises iøvrigt til noterne ved katalogopstillingen, hvor de specielle satsformer er forklarede.

Af opstillingen i det foregående fremgår det klart, hvad der er egentlig orgelmusik, og hvad der er beregnet for cembalo. Selvom der stilistisk ikke er nogen egentlig forskel på f.eks. en orgel- resp. en cembalotoccata eller en canzona, er dansesatser og også en del af ostinato-satserne beregnet til at spilles udenfor kirken og i så fald på et cembalo (måske et huspositiv!). Den romerske gejstlighed ville næppe tolerere verdslige satser fremført ved gudstjenesten; man var for tæt på Tridentinerkonciliets forordninger.

### III

Når Prætorius i *Syntagma Musicum III*, s. 24–25 om »Sonata« siger: »Wird also genennet, dass er nicht mit Menschen Stimmen sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen musicirt wird«, skelner han dermed

tydeligt mellem den vokale og den instrumentale stil. Men han siger også videre i samme afsnit om sonaten, som han sammenstiller med canzonan: »... die Sonaten gar gravitetisch sind prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; Die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten« etc. Og om toccataen hedder det: »... aus seinem Kopff vorher fantasirt, mit schlechten enzelen griffen, und Coloraturen« etc. Prætorius beskriver klart her den på hans tid florerende tasteinstrumentstil med dens koloraturer og figurationer. Den italienske, nymodens instrumentalstil såvel som den generalbaslede monodi fandt hurtigt indpas i Tyskland og andre lande nord for Alperne. Til gengæld spores særlige spillefigurer i Italien med oprindelse i England, hvorfra tasteinstrumentstilen over Nederlandene nåede sydpå. Netop gennem Girolamo Frescobaldi når den nordfra kommende spillestil fra England-Nederlandene til Italien. 1607 kom Frescobaldi til Bruxelles (9. august) i ærkebiskoppen af Rodi Guido Bentivoglios følge. Opholdet blev dog af kortere varighed, idet Frescobaldi i slutningen af Juli 1608 befinder sig i Milano fuldt optaget af udgivelsen af sin første bog med fantasier. Ikke alene det gennemførte kontrapunktiske arbejde i disse 12 fantasier men også passageteknikken, f.eks. de mange dobbeltgrebspassager viser, at Frescobaldi under sit ophold i Flandern må have lært Sweelincks stil at kende.<sup>86</sup>

Den stilistiske beskrivelse opdeles i:

- Melodisk-rytmiske elementer.
- Det akkordiske materiale.
- Satsteknik.
- Specielle instrumentale figurer.
- Former.

#### *Melodisk-rytmiske elementer.*

Det har allerede været betonet, at en del af det gennemgåede stof viser en klar afhængighed af vokale former og af f.eks. motettens melodistrukturer. Dette ses især i *ricercarerne* og *versetterne*. Her følger *Chigi-hefterne* og *Barb.lat.* samt *Vat.Mus. 569* helt de melodiske træk, der findes i de

86. Betegnelsen *Fantasia* er for Sweelinck nærmere knyttet til en kontrapunktisk sats og ikke til en frit improviseret. Jfr. her Prætorius: *Synt. Mus.* III, s. 21: »Capriccio seu Phantasia subitanea: Wenn einer nach seinem eignen plesier und gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt, darinnen aber nicht lang immoriret, sondern bald in eine andere fugam wie es ihme in Sinn kömpt, einfället« etc.

trykte samlinger af Frescobaldi. De vokale temaer findes i denne komponists førnævnte samling af 12 fantasier fra 1608, i 1. bog af *Capricci, canzon francese & ricercari*, 1626 og endelig i 3 af de i *Fiori Musicali* optrædende ricercarer.<sup>87</sup> Det vokale tema lever videre i de 10 ricercarer af Fontana i hans samling på 12 satser fra 1677, der som han selv siger er holdt »in Stylo Antico«. Sammenlignet med de anonyme satser fra vaticansamlingerne fremgår det klart, at ricercare-motiverne består af få toner i lange nodeværdier, gerne indeholdende en punkteret rytme (halvnode punkteret, efterfulgt af en fjerdedel) og med et intervalmæssigt snævert omfang, især giver kvartspring temaet sit præg, altså en lignende melodiform, som den kendes fra Palestrinaepokens motetter:



Eks. 1. a: Frescobaldi: 1. ricercare (1626); b: sa.: 5. ricercare (1626); c: Fontana: 3. ricercare (1677); d: Chigi Q IV 24 s. 15; e: *ibid.* s. 22; f: Chigi Q IV 27 s. 68; g: Chigi Q IV 29 s. 9; h: *ibid.* s. 13;

Chigi Q IV 24, s. 15 og Q IV 29, s. 13 føles beslægtede. Q IV 27, s. 68 bærer ingen titel, men dens gennemførte imitationsteknik og obligate føring af stemmerne er tydelig i ricercarens stil. Bemærkelsesværdigt er imidlertid, at denne sats falder i tre afsnit, hvor motivet gennemgår en variation, altså en art variationsricercare (eller -canzone), som Frescobaldi dyrkede den. Den temmelig korte sats følger umiddelbart efter en

87. De nævnte samlinger findes *F.G. Bär.* henholdsvis I, II og V.

toccata, tilskrevet Ercole Pasquini. Denne sats står i d dorisk. Umiddelbart efter dobbeltstregen starter den anonyme lille »variationsricercare«. Håndskriften er den samme som toccataens, d.v.s. satserne er indført i heftet samtidigt. Den foreliggende imitationssats er rimeligvis skrevet i begyndelsen af 1600-tallet, og det vil igen sige, at Frescobaldis »opfindelse« af variationsricercaren i virkeligheden var forberedt. Man vil møde noget tilsvarende i den indlagte »fuga« i den store toccata, der indleder det ældste Chigi-hefte, *Q IV 24* (s. 1–5). I eks. 2 vises de tematiske variationer i omtalte sats sammenstillet med det anonyme fuga-afsnit fra *Q IV 24*:



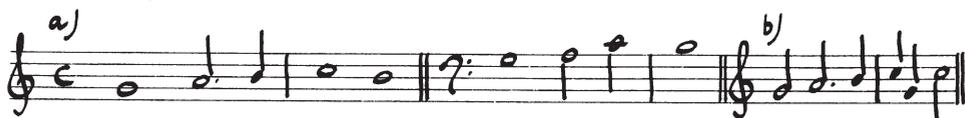
Eks. 2. a: Chigi *Q IV 27* s. 68; b: Chigi *Q IV 24* s. 1

Det sidste citat viser en melodisk-rytmisk figur, der nok så ofte træffes i de som canzoner betegnede satser. Mens ricercaren (og fantasien) er opstået af vokale, motetiske forlæg er canzonaen egentlig udviklet af den verdslige chanson. Jfr. også, hvad Prætorius siger: »Die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten«. Ganske bestemte figurer synes at gå igen i canzone-satserne. Også her er en sammenligning med Frescobaldi lærerig, f.eks. dennes satser fra 1. bog 1626, *Canzona Quarta*, og fra 2. bog 1637, *Canzona Quarta*, hvortil kan føjes den mere langstrakte tematype med ottendedelsfigurer, jfr. Frescobaldi *Canzona Prima* (fra udg. 1645) og *Canzona Prima* (fra 1626):

*Eks. 3. a:* Frescobaldi: 9. canzone (1645); *b:* sa.: 4. canzone (1626); *c:* sa.: 4. canzone (1637); *d:* sa.: 1. canzone (1645); *e:* sa.: 1. canzone (1626); *f:* Chigi Q IV 27 s. 99; *g:* Chigi Q IV 29 s. 15; *h:* Chigi Q IV 24 s. 16; *i:* *ibid.* s. 51

I *Fiori Musicali* (1635) er alle kyrie-versetterne hentet fra tre messer, som angivet i *F.G. Bär.*, V (Thementafel s. 70). I udgavens bd. IV, der rummer *Il secondo Libro di Toccate ... Versi d'Hinni etc* (1637), optræder versetter over fire hymner, og bearbejdelser over de samme hymner

tilskrevet Frescobaldi findes i *Chigi VIII 205* (s. 105–109v).<sup>88</sup> Af anonyme versetter findes i *Chigi Q IV 27* 4 kyrie-versetter, 9 gloria-versetter og 10 credo-versetter (henholdsvis s. 93–94, 94–96 og 96v–98v), hvortil kommer i *Q VIII 206* 5 versetter betegnet *Gloria dei Santi doppi* og 6 kyrie-versetter plus et enkeltstående kort kyrie.<sup>89</sup> De fleste af versetterne er fugerede og viser tydeligt præg af vokal stemmeføring. I eks. 4 sammenstilles citat fra Frescobaldi, *F.G. Bär. IV* med tilsvarende fra *Chigi Q VIII 205*:



Eks. 4. a: Frescobaldi: *Hinno della Domenica* 2. strofe; b: *Chigi Q VIII 205* s. 105

Helt specielt forekommer hos Frescobaldi de kromatiske temaer især i en *ricercare*. Dette indtræffer i 3 *ricercarer* fra *Fiori Musicali* og i *Chigi Q IV 25*, hvor der i sidstnævnte samling findes en ufuldført *Ricercare Cromatico*, hvor *dux* og *comes* tilsammen indeholder den kromatiske skalas 11 toner. Hos Fontana træffes kromatik i 11. og 12. *ricercare* fra udgaven 1677, og den kromatiske melodik netop i kontrapunktiske værker for

88. De melodiske forlæg til disse hymneversetter findes i *Liber Usualis Missæ et Officii*, Solesmes-udg. Paris 1964: *Hinni per la Domeniche di tutto l'anno*, *Lucis Creator optime*, *Lib. Us.* s. 256, *Hinni della Pentecoste*, *Creator spiritus*, *Lib. Us.* s. 885, *Hinni delli Apostoli* findes ikke, herom nedenfor.

De nævnte satser er varianter til de i Frescobaldi-udgaven bd. IV trykte, men afviger dog så meget i satsformen, at der er tale om helt andre bearbejdelser af de pågældende hymneforlæg. Mere herom i afsnit IV. Specielt om *Hinno delli Apostoli* og *Toccata* samt kyriet til »*Messa delli Apostoli*« fra *Fiori Musicali* (der i *F.G. Bär.* af P. Pidoux angives som hørende til Duplex-festen (I): Betegnelsen *Apostoli* refererer til en særlig festdag »*Festum divisionis Apostolorum*«, henlagt til 15. juli. Også 1. maj har en apostelfest, hvilken går tilbage til 8. årh. *Breviario Romano*, Antwerpen 1649, udelader denne festdag, og den opstår ikke i senere liturgiske bøger. Dermed har man klart bevis på, at i hvert fald *Chigi*-hefterne *Q IV 24* og *Q VIII 205* må være skrevet før 1649, ellers ville man næppe tale om Kyrie og apostelhymner til nævnte fest. Jeg er pastor Nørager Pedersen tak skyldig for henvisning til J.Ch.W. Augusti: *Die Feste der alten Christen*, Leipzig 1817–1820, bd. III, s. 168 ff.

89. Det har ikke været muligt at identificere det motiviske materiale med nogle forlæg i *Lib. Usual.*

orgel/cembalo lever videre i 1600-tallet helt op til Bach.<sup>90</sup> Eks. 5 sammenstiller to temaer fra *Fiori Musicali* med *Ricercare Cromatico* fra *Chigi Q IV 25* og Fontanas 2. *ricercare*:

Eks. 5. a: Frescobaldi: *Recercar cromatico* (*Fiori Musicali*); b: sa.: *Recercar dopo il Credo* (*ibid.*); c: sa.: *Recercar cromatico* (*Chigi Q IV 25*); d: Fontana: 2. *ricercare* (1677)

90. Frescobaldi har set den kromatiske stil hos Sweelinck, jfr. hans »Fantasia chromatica«, Sweelinck: *Opera omnia* Vol. I, Fasc. I, s. 1–6. Gengivet tillige hos Schering: *Geschichte der Musik in Beispielen*, nr. 152. Problemet om sådanne kromatiske satsers anvendelse på samtidens tasterinstrumenter med ren stemning synes allerede at have været aktuelt hos Zarlino, der i sin *Istituzioni Harmoniche*, 1573 kommer ind på dette forhold i forbindelse med den syntoniske skala. På s. 164 i nævnte skrift afbildes et cembalo med delte overtaster (cis-des, dis-es etc.) og hans discipel spanieren Salinas overtager i sin *Musica*, 1577 den syntoniske skala og nævner her de »nymodens« tasterinstrumenter der ved den dobbelte overtangent var i stand til at spille i samtlige tonearter (*Musica* s. 80: »Cuiusmodi organa ego sæpe pulsavi Florentiæ in monasterio Fratrum Dominicalium valde celebri, quod Sancte Maria Nouella nuncupatur«). »Den slags orgler har jeg ofte spillet på i Firenze i Dominikanerbrødrenes velkendte kloster, som kaldes Santa Maria Novella«. I Kirchers *Musurgia*, Roma 1650, Tom. I, s. 454–455 afbildes tastaturet af et cembalo med delte overtaster og på s. 455 beskrives den kromatiske skala, hvor der skelnes mellem tre halvtoner, Semitonus minor, Semitonus medior og Semitonus maior. Kircher siger, at oktaven deles i 12 ulige halvtoner (»Diuidunt octauam in 12 semitonia inæqualia, iuxta sequentes«) og eksempel følger. Gennem disse konstruktioner var det muligt at fremføre de mange kromatiske sats i denne overgangsperiode til den endelige deling af oktaven i 12 ens halvtoner med den tempererede stemning. Også G.N. Trabaci (1575–1647) taler om »Cimbalo cromatico« og gør brug af dobbelte halvtoner (1615), ligesom Martino Pesenti gør det 30 år senere i sin samling of *Correnti*, Venezia 1645, og her efterlyses tegn for »enharmoniske« toner. Samlingen opstod ud fra to »enharmoniske« cembali, som Pesenti kendte. De fleste stykker fra 1645-samlingen er trykt to gange, dels »diatonisk« og dels transponeret til det »kromatiske« eller det »enharmoniske« tonekøn (genus). Jfr. Tagliavini i *MGG*, Bd. X Sp. 1113, artiklen, »M. Pesenti«. Karakteristisk for de kromatiske *Ricercari* er udeladelsen af f.eks. hurtige kromatiske figurer, hvilket jo ville være vanskeligt at udføre på omtalte tastaturer. Mere herom under afsnit 4, Specielle instrumentale figurer.

Så vidt det melodiske i orgelsatserne. Vi vender os nu til den verdslige gruppe af stykker og vil primært se på melodikken i de mange dansesatser. Først correnten. Den typiske italienske corrente viser sin folkelige oprindelse gennem den enkle tretakt og ofte med punkteret rytme i melodikken, der kan minde om sicilianoen. Nu og da indføres i kadencetakterne den senere for den franske courante så typiske hemiolrytme og sammentrækning af to 3/4- bliver til een 6/4- eller rettere til een 3/2-takt. Herom senere under afsnittet om former. Det melodiske med de punkterede vendinger kan til tider blive stereotyp, og bygger vel som nævnt på folkelige vendinger. I eks. 6 sammenstilles nogle begyndelsestakter fra 4. corrente af Frescobaldi med to anonyme, en af Fontana og endvidere en af Ferrini og til sidst en anonym *Corrente della Guerra* fra *Barb. lat.* 4288:<sup>91</sup>

The image shows six musical examples (a-f) of correntes. Examples a, b, c, and e are in 3/4 time, while d and f are in 3/2 time. The notation includes treble clefs, key signatures, and various rhythmic values like quarter, eighth, and sixteenth notes, often with accents or slurs.

Eks. 6. a: Frescobaldi: 4. corrente (1637); b: Chigi *Q IV 28* s. 48; c: Chigi *Q IV 24* s. 45v; d: Fontana: Corrente (*Vat. Mus.* 569 s. 30); e: Ferrini: Corrente (*ibid.* s. 32); f: *Corrente della guerra* (*Barb. lat.* 4288 s. 22v)

91. Kircher: *o.a.s.* s. 580 og 589 f omtaler under *Stylus Choraicus* og *Stylus Theatralis* danse, »vulgo eas Galliardas, Currentes, Passamezzas, Alamandas, Sarabandas vocant« etc., og på s. 589 gengives en corrente i den typiske italienske 3/4-takt med punkteret motiv i første takt: »Paradigma IV, melismatis choraici«. Barokken brugte den klassiske betegnelse *chorea* el. χορεία for kordans, runddans (også som χορός), el. *chorus* (lat.), jfr. Walther: *o.a.s.*

Beslægtet med correntens melodik er de få sarabander, som findes i *Chigi Q IV 24* og i *Vat. Mus. 569* (s. 98–101 her med en variation, jfr. nedenfor under *Former*, hvor denne sats' sammenhæng med en sarabande fra »Københavnertabulaturet« påpeges). Eks. 7 viser begyndelsen af sarabanden *Vat. Mus. 569*, s. 98 og den bringes in extenso i eks. 44:



Eks. 7.

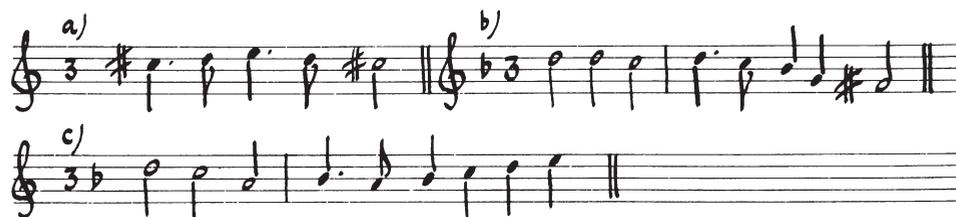
I denne sats indtræder den for couranten så typiske hemiolrytme, d.v.s. at den ellers konsekvent gennemførte 3/4-takt to gange ændres i satsens anden del til en 3/2-takt, begge steder ved kadencer, første gang til D og anden gang til T.

Yderligere melodisk-rytmiske forbindelser med correnten findes både i gagliarden og saltarelloen. Disse to former findes repræsenteret ved 6 gagliarder og 1 saltarello. Saltarelloen fra *Chigi Q IV 28*, s. 57 er faktisk en hurtig corrente, som i ældre danse er holdt i tre afsnit alle sluttende på T:



Eks. 8.

Gagliarden (galliarden) er holdt i 3/2-takt, ganske som de fem satser i Frescobaldi's samling fra 1637 (*F.G. Bär. IV*, s. 86)., og een af disse findes i *Chigi Q IV 27*, s. 64v. Den punkterede rytme findes i 2. takt. I andre gagliarder er allerede 1. og 2. taktslag punkteret. F.eks. i den anonyme sats fra *Vat. Mus. 569*, s. 24 (jfr. her med *Gagliarda Seconda* af Frescobaldi fra *Chigi Q IV 27*, s. 64v og fra *Q IV 26*, s. 14).



Eks. 9. a: Gagliarde (*Vat. Mus. 569* s. 24); b: Frescobaldi: Gagliarde (*Chigi Q IV 27* s. 64v); c: Gagliarde (*Chigi Q IV 26* s. 14)

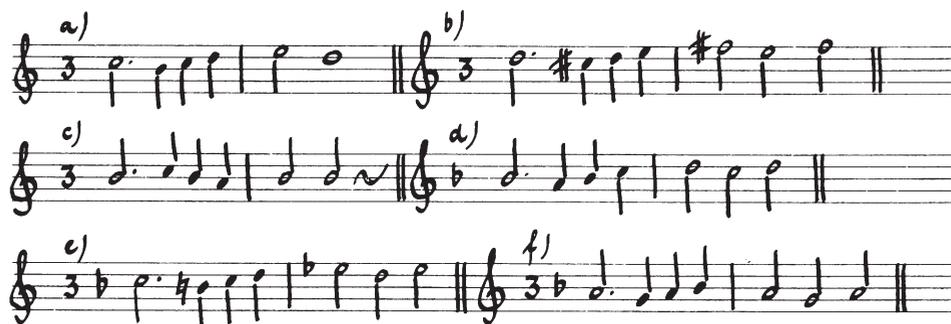
De ni balletti fra samlingerne er holdt i 4-takt og gennemgående præget af trinvis melodik, holdt i dur-tonalitet. I tre tilfælde efterfølges de af en varieret corrente, hvoraf 2 balletti og correnti fra *Chigi Q IV 24* er af Frescobaldi, *F.G. Bär.* III, s. 72 og 73. Beslægtet med balletto er den franske bran(s)le, som optræder een gang, i *Vat. Mus.* 569, s. 112 (eks. 10) og her udstyret med en variations-sats; det melodiske udgår som i de fleste dansesatser fra en punktering på betonet taktslag:



Eks. 10.

En særlig vigtig gruppe udgør ostinatosatserne, hvor passacagliaen som nævnt er i overtal med ialt 37 stykker, hvortil kommer 6 ciaconer samt andre ostinatotyper som Ruggiero, Romanesca etc. Passacagliaens melodik synes at udgå fra et bestemt rytmisk motiv, næsten alle satser betegnet som Passacaglia såvel som de 16 uden titel fra *Q IV 27* har følgende rytmiske åbningsmotiv:

Melodisk foretages en drejning omkring T's grundtone, terts eller kvint:



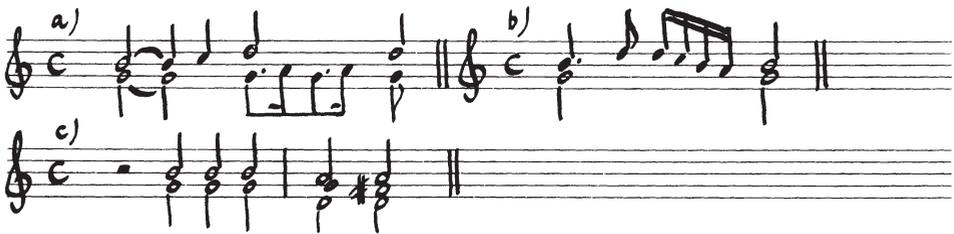
Eks. 11. Passacaglia-motiver. a: *Chigi Q IV 27* s. 1; b: *ibid.* s. 9v; c: *ibid.* s. 24v; d: *Chigi Q IV 28* s. 19; e: *ibid.* s. 3v; f: *ibid.* s. 5v

I virkeligheden føles alle de 16 satser fra *Q IV 27* og de senere som passacaglia betegnede satser fra *Q IV 28* motivisk beslægtede, bortset fra, at 2 af de 16 uden titel fra *Q IV 27* genfindes i udvidet form i *Q IV 28*. De 6 ciaconer, hvoraf de 3 findes i *Chigi Q IV 28*, hviler på et akkordisk

fundament og den melodiske struktur gør sig knapt så markant gældende som i passacagliaen.

Under ostinatoformerne hører en række satser, der som oftest er opbygget på et enkelt melodisk fundament enten i form af en simpel trinvis bevægelse (i overstemme eller bas) eller på kadencens grundtoner I-IV-V-I. De med en melodiformel i overstemmen er: Ruggiero (Ruggeri), Bergamasca, Romanesca, Spagnioletto, Ballo di Mantoua, Aria di Fiorenta.

På basfundament beror Battaglia og til en vis grad også Bergamasca, selvom den, som titlen viser tillige er en melodistump fra Bergamo. Ruggiero finder vi hos Frescobaldi ialt tre gange og flere Ruggieri optræder i Chigi-manuskripterne, alle anonyme satser. De står i G-dur og følger den harmoniske formel: T S D T modulerende til D dernæst følger et andet afsnit D P, D S D T. Overstemmen begynder altid på toneartens tert:

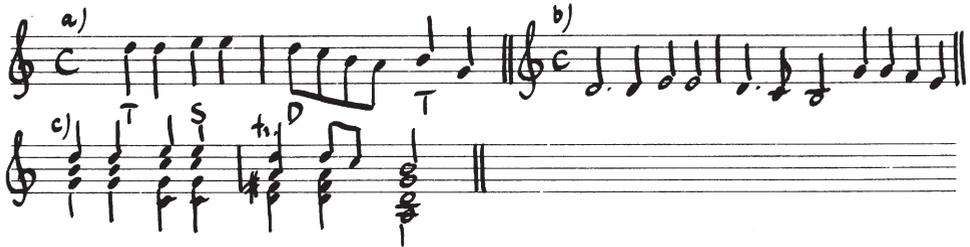


Eks. 12. a: Frescobaldi: Ruggiero (*F.G. Bär.* III s. 60); b: Chigi *Q IV* 29 s. 38v; c: Chigi *Q IV* 205 s. 87

Ved Bergamasca drejer det sig som før nævnt om en kort melodistump, der rimeligvis er en folkelig vise fra Norditalien (Bergamo). Tonaliteten er G-dur (mixolydisk), og melodien begynder altid på toneartens kvint. Formlen danner udgangspunkt for en række variationer som hos Frescobaldi i *Fiori Musicali*, *F.G. Bär.* V, s. 61, der nærmest er en variations-canzone. Melodiformlen forekommer både hos Buxtehude (klaverpartitaen *La Capriccioso*<sup>92</sup>) og hos Bach (slutningen af Goldbergvariationerne med teksten: »Kraut und Rüben«). Chigi *Q IV* 28 har et Bergamascaeksempel, der kun benytter første halvdel af melodien, ganske som i Frescobaldis bergamasca-canzone. Den anonyme Chigi-sats har ikke mindre end 34 variationer, hvor det især drejer sig om at udvikle spilleteknikken gennem forskellige passagefigurer, trillekæder, dobbeltgreb etc. Mere om

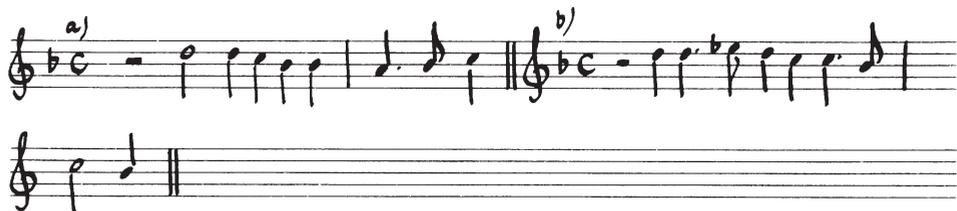
92. Jfr. Buxtehudes klaverværker, udg. af E. Bangert, 1942, s. 88.

disse tekniske finesser i afsnittet om instrumentale figurer. Melodiformlen hviler ligesom i Ruggierosatserne på kadenceakkorderne T S D T.



Eks. 13. a: Chigi Q IV 28 s. 36v; b: Frescobaldi: Bergamasca (F.G. Bär. V s. 61); c: Chigi Q IV 28 s. 36v, akkordfølge

Romanesca, der forekommer tre gange i Chigi-samlingen og i *Barb. lat.* 4288, s. 11, er beslægtet med Folia og Passamezzo og optræder både i tredelt og todelt takt, og melodien begynder på kvinten. Melodiformlen synes at have trinvis faldende bevægelse og er i moll. Frescobaldi har en *Partite 14 sopra l'Aria della Romanesca* i samlingen fra 1637 (F.G. Bär. III, s. 46). Til sammenligning vises begyndelsen af denne sats og af en anonym Romanesca fra *Chigi Q VIII 206*:



Eks. 14. a: Frescobaldi: Romanesca (1637); b: Chigi Q VIII 206 s. 133v

Andre forekommende melodiformler, der hviler på et enkelt harmonisk skema er Spagnoletta, Aria di Fiorentina, Battaglia og Trombetta. De to sidstnævnte vil blive omtalt i afsnittet om instrumentale figurer. Spagnolettaen findes hos virginalisterne, som før nævnt under kataloggennemgangen, men satsen er vistnok en gammel italiensk dans (jfr. note 68). Den optræder i *Chigi Q VIII 206*, *Barb. lat.* 4288 og to gange i *Vat. Mus.* 569. Melodiformlen synes at bygge på et kort ottendedels motiv, der står som optakt. Sådan findes motivet også i Giles Farnaby: »The Old Spagnol-

etta «.<sup>93</sup> Eks. 15 sammenstiller begyndelsen af Farnabys sats med de italienske:



Eks. 15. a: Farnaby: Spagnoletta (*Fitzw. Virg. Book*); b: *Chigi Q VIII 206* s. 136; c: *Barb. lat. 4288* s. 8v; d: *Vat. Mus. 569* s. 68

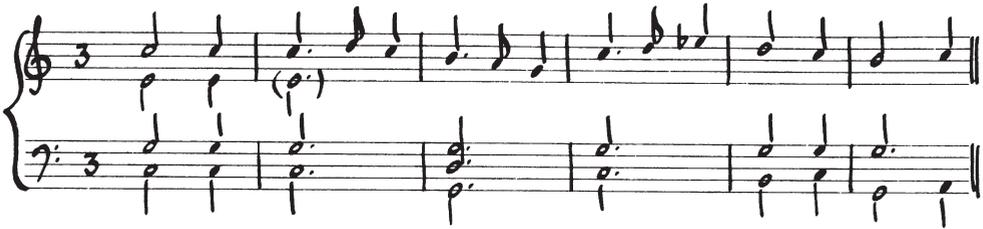
Aria di Fiorenza, som optræder i *Chigi Q IV 26*, s. 1, i *Q VIII 206*, s. 181 og i *Vat. Mus. 569*, s. 68, er i det melodiske og i det akkordiske fundament beslægtet med Ruggiero (jfr. note 17).

#### *Det akkordiske materiale.*

Ligesom ved undersøgelsen af melodikken er det også ved en nærmere granskning af det harmoniske og det tonale muligt at skelne mellem orgel- og cembalosats. Selvom det harmonisk-tonale ofte balancerer mellem modalitet og dur-moll-tonalitet, kan man spore forskel mellem akkordopbygningen i udprægede orgelsatser som *ricercare* og i typiske dansesatser som *corrente*. I *ricercarer* og dermed beslægtede satser er det harmoniske mere eller mindre opstået af den polyfone stemmeføring og dermed modal, mens de gennemført homofone satser, beregnet for cembalo(danse) ligger tættere op af den nye dur-moll harmonik. Nu og da indtræder mærkelige tonale og harmoniske sammenstød som i den anonyme sats fra *Chigi Q IV 24*, s. 38v (eks. 16), nærmest en *corrente*, men med den

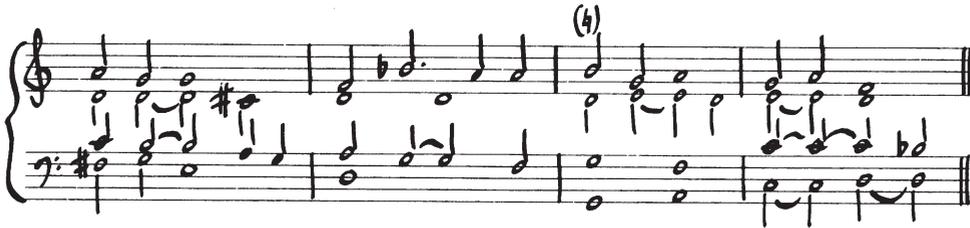
93. Jfr. note 68, hvor der henvises til Fuller Maitlands udg. Frescobaldis »Capriccio sopra la Spagnoletto«, *F.G. Bär*. II, s. 30, bygger på samme motiv i g-moll som alle de andre Spagnoletto-satser. Frescobaldis er en udpræget rytmisk variationssats i fire afsnit.

ejendommelige blanding af C-dur og c-moll tonalitet foregriber denne lille sats de senere hos Scarlatti og andre italienere så hyppigt optrædende dur-moll kontraster (hvilket jo også overtages af Mozart i flere af hans klaversonater bl.a.):



Eks. 16.

En lignende blanding af de to tonekøn ses i en ufuldført orgelsats fra samme Chigi-hefte, s. 37–37v, den anonyme *Toccata per le Levatione*:



Eks. 17.

Den kirketonale harmonik optræder klarest i satser noteret som d-dorisk og g-mixolydisk, mens de i F noterede satser gerne optræder med et fast b. Stykker i g-moll (dorisk) noteres altid med eet b. Den stærke fremtræden af den »funktionsløse« harmonik ses overalt i improvisatoriske orgelsatser som i *Chigi Q IV 27*, s. 93, intonationsstykket til kyrieversetter (eks. 18). Akkordfølgen er her: I IV VII IV (med stor tert) og derpå V med ledetone til slutakkorden (i eksemplet angives kun akkordfundamentet ved kadencen).



Eks. 18.

Akkordgrundlaget i flere frie orgelsatser er rent modalt og figurationerne kredser omkring de centrale toner i treklangen, ganske som man også ser det hos Frescobaldi og hans forgængere på intonationens og toccataens område, Merulo, Gabrieli, Cavazzoni etc.

I den første af de 3 toccataer af Ercole Pasquini fra *Chigi Q IV 27*, s. 66v–67v er akkordfølgen dorisk, første afsnit modulerende til æolisk, altså med trinfølgen: I V II I V (D) mod. → I (æolisk):

a: I V II I V a: V I

Eks. 19.

I den lange *Toccata sopra li pedali con fuga* fra *Chigi Q IV 24*, s. 1–7 optræder den for mixolydisk harmonik så typiske vekslen mellem F-dur treklang og D-dur treklang. Den indledende improvisationsdel hviler på orgelpunkterne G,D E,A,G. Der foregår således en kort modulation til æolisk (E,A), og derpå gås der tilbage til G gennem a-moll treklangers ændring til VII<sup>o</sup> med ledetone til G.

Sådanne vendinger i orgelsatserne viser samhörigheden med de liturgiske sangled, som trods ændringer i *Medicæa* alligevel havde bevaret deres modale karakter. I modsætning til denne »arkaiske« harmonik står de tilfælde, hvor den kromatiske stemmeføring er det bærende som i Frescobaldis *Ricercare cromatico* fra *Chigi Q IV 25*, s. 45v–47v.<sup>94</sup> Den ufuldførte sats er noteret i G, mixolydisk, og karakteristisk for komponistens akkordmateriale er, at de kromatiske ændringer i stemmeføringen altid sker i en akkords tert, der enten forhøjes eller sænkes, og dette sker i samtlige stemmer; i bassen optræder det derved i sekstakkorder. Ofte sløres det harmoniske gennem forudholdsdissonanser som i den kromatiske toccata fra *Fiori Musicali*, eller som det kan iagttages i det følgende citat fra *Chigi Q IV 25*, s. 45v:

94. Jfr. *F.G. Bär*. V s. 18 og 34.



Eks. 20.

Frescobaldis værker indeholder mange eksempler på kromatisk stemmeføring, og der optræder tværstande. I vatikanhefterne er det harmonisk-tonale forholdsvis enkelt, og kromatik i stemmeføringen knapt så almindelig. De mange dansesatser opviser en enkel tonalitet og en diatonisk præget harmonik, der ikke er modalt farvet således som orgelsatsernes. Dette hænger for en stor del sammen med den kendsgerning, at en del af de melodiske formler er af folkelig oprindelse. Til sammenligning med de frie orgelsatser med deres modale anstrøg, skal her peges på et par cembalo-toccataer (og to tastataer) fra *Vat. Mus.* 569, hvor figurativerne nok kan minde om orgelstykkernes, men det harmoniske fundament er klart dur-moll. Dette gælder G.B. Ferrinis d-moll toccata fra nævnte samling s. 19v. Der er ganske vist ikke noteret fast b, men dette anvendes hele vejen igennem, og tillige tilføjes cis ofte i passagerne i stedet for det »doriske« c. Modulationen sker til F-dur i stedet for til a (æolisk), som man så det i et par orgelsatser.

De egentlige dansesatser, de mange correnter, står overvejende i moll og er noteret »dorisk«, oftest forekommer d- og g-dorisk. Modulationerne i første-delene går enten til P eller til D. Akkordmaterialet er hovedtreklange, og som stående åbningsmotiv har man følgen: I V<sub>6</sub> I, hvorefter følger en afvigelse til P, som i den anonyme corrente fra *Barb. lat.* 4288, s. 13–13v (eks. 21a), i Fontanas corrente fra *Vat. Mus.* 569, s. 30–31 (eks. 21b) og i den anonyme sarabande fra samme hefte, s. 98–101 (eks. 21c).<sup>95</sup>

95. Den harmoniske begyndelse i dansesatser fra 1600-tallets midte og fremover bliver temmelig stereotyp, her skal nævnes følgende af Frescobaldi: »Aria detta la Frescobaldi«, *F.G. Bår.* IV s. 90, »Corrente Seconda«, *F.G. Bår.* IV, s. 93, endvidere hos Corelli, Chambonnières, Purcell, Pachelbel, Fischer og hos Buxtehude (i sarabander fra Suite III, IV, VI, XI, XII, XVI og XVIII). Hos D. Scarlatti findes akkordfølgen i den kendte d-moll »Pastoral«-sonate (Longo 413).

Eks. 21 a-c.

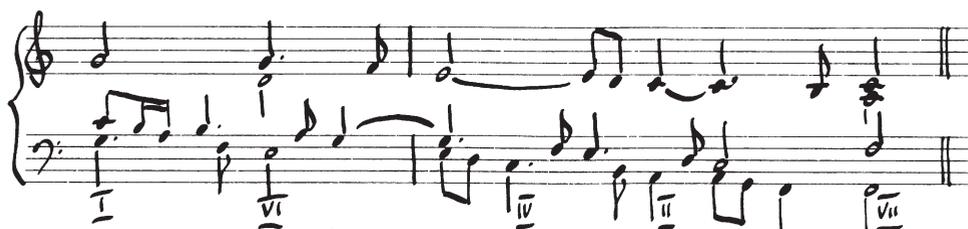
Også i dursatser findes forbindelsen I V<sub>6</sub> I som i den anonyme corrente fra *Chigi Q IV 27*, s. 76v–77. Ligeså hyppig i begyndelsen af mollsatser er den trinvis nedadgående bas, der oftest giver akkordfølgen I V<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V I, altså en modalt virkende sammenhæng, der stræber mod en »frygisk« kadence. Den nedadgående trinvise basformel forekommer også i dur og da gerne som I V<sub>6</sub> VI, evt. også IV<sub>6</sub> V. I flere af de dansesatser, som er gengivet i *Chigi-samlingen*, har vi nævnte harmoniforbindelse ved åbningen af en sats, i *Chigi Q IV 24*, s. 11v–12 og *Chigi Q IV 27*, s. 64:<sup>96</sup>

Eks. 22. a: Frescobaldi: Balletto (*Chigi Q IV 24* s. 11v); b: sa.: Gagliarde (*Chigi Q IV 27* s. 64v)

96. De to satser er af Frescobaldi, *F.G. Bär.* III, s. 73 og IV, s. 86. Akkordfølgen I V<sub>6</sub>IV<sub>6</sub>I ved en satsåbning optræder hos mange senere komponister; særlig almindelig bliver den hos Couperin (»le Grand«) og især i langsomme satser som sarabande »Les Sentiments« fra I. Ordre. Hos Buxtehude f.eks. i sarabanden fra Suite X.

Gennemgående er det kadenceakkorderne, der udgør grundlaget for det harmoniske i de fleste cembalosatser specielt i de mange ostinatoformer. Helt fundamentalt enkel er harmonikken i bergamascaen fra *Chigi Q IV 28* (jfr. eks. 13). Sekvenserende akkordrækker kan opstå ud fra en ostinat basgang som i passacagliaen fra *Chigi Q IV 28* og tydelig i E-dur passacagliaen med følgende formel: I|V<sub>6</sub>-V|IV<sub>6</sub>-IV|V II||.

En mere kompliceret sekvenserende akkordrække ses hos Ercole Pasquini i den første toccata fra *Chigi Q IV 27*, s. 66v, hvor den trinvis forskydning af akkorderne beror på forudholdsdissonanser og en komplementærtærritmisk føring af de fire stemmer:



Eks. 23.

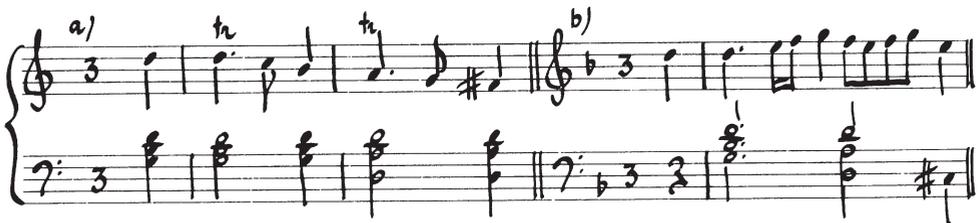
Bortset fra enkelte tilløb til kromatik i nogle af orgelsatserne og i den føromtalt *Ricercare cromatico* fra *Q IV 25* er de anonyme danse som nævnt diatoniske. Et enkelt eksempel på kromatik og samtidig på en mellemdominantisk virkning ses i den anonyme sarabande fra *Vat. Mus. 569*, s. 98–99. Første frase modulerer fra d-moll til F-dur med kadence, derefter drejes gennem melodians kromatik tilbage til d-moll, hvor dansens første del slutter med en halvkadence (»frygisk« vending med den nedadgående bas):



Eks. 24.

*Satsteknik.*

I de to foregående afsnit om melodik og harmonik har jeg forsøgt at skelne mellem orgel- og cembalosats. Ser man på de forskellige satstyper og deres mekanisme, bliver det måske endnu klarere, hvad der er skrevet for orgel, og hvad for cembalo. I modsætning til de udpræget polyfone satser med vokalt anstrøg eller båret af improvisation, hvor højre og venstre hånd afløser hinanden i motiviske imitationer, hvilket er tydelig orgelinspireret, står de rent homofone, verdslige dansesatser, der synes tænkt for cembalo, men som tillige viser et slægtskab med den folkelige vise og med den folkelige dans, f.eks. beregnet for et melodiinstrument med lutledsagelse. Da den overvejende del af de gennemgåede nodehefter byder på sådanne stykker, skal der vises nogle eksempler, der samtidigt peger i retning af specielle instrumentale »manérer«, som kun er mulige på et strengeinstrument, lut eller cembalo. Det, der straks falder i øjnene, er den store afstand mellem højre hånds melodik og venstre hånds ofte lidt primitive akkordgrupper, der enten består af tertsofbyggede treklange eller af tomme klange:



Eks. 25. a: anon.: Corrente (*Chigi Q IV 28*); b: anon.: Corrente (*Chigi Q VIII 205*)

Hertil kommer, at der ikke tages hensyn til stemmeføringsregler, og man gennem de mange kvintparalleller og tomme klange får en lutagtig sats (jfr. eks. 26 a). Endvidere ses en fri behandling af ledsagestemmerne, idet langt udholdte harmonier underdeles i en flydende rytmisk bevægelse (jfr. 26 c):

Eks. 26. a: H. Newsiedler: Luttanz; b: anon.: Corrente della guerra (*Barb. lat.* 4288); c: anon.: Corrente (*Chigi Q IV 24*).

I modsætning hertil står danse af Frescobaldi, hvor stemmeføringen er mere selvstændig og bringer småimitationer af melodistemmen.<sup>97</sup> Her skal vises en corrente af Fontana fra *Vat. Mus.* 569, s. 30–31, en fin rytmisk pulserende sats, hvor man i kadencetakten stadig sporer lutindflydelsen i den rytmiske opdeling af slutakkorden:

Eks. 27.

97. Jfr. Frescobaldi, *F.G. Bär.* III, s. 72–74, *Balletto Primo, Secondo* og *Terzo* og de to correnter fra *F.G. Bär.* IV, s. 92–93. Derimod har Frescobaldi den enkle homofone sats i de fire correnter fra *F.G. Bär.* III, s. 70–71.

En mere kompleks opdeling af ledsagestemmerne findes i den Frescobaldi tilskrevne corrente i *Chigi Q IV 27*, s. 75–76, en sats, som ikke findes i *F.G. Bär*. Bemærk den store afstand mellem hænderne:



Eks. 28.

En del af dansene er tilføjet variationer, hvor det oftest drejer sig om opløsning af melodien i flydende ottendedele. Eksempler herpå er sarabanden i *Vat. Mus. 569*, s. 100 og correnten i *Chigi Q IV 24*, s. 48, begge anonyme:



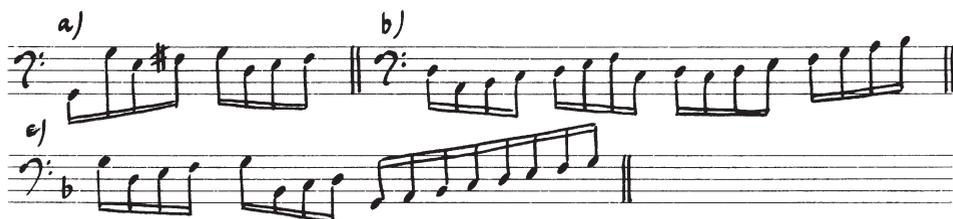
Eks. 29. a: anon.: Sarabande (*Vat. Mus. 569* s. 100); b: anon.: Corrente (*Chigi Q IV 24* s. 48)

#### *Specielle instrumentale figurer.*

De første spillefigurer opstår som udsmykning af ledetonen, de velkendte triller med efterslag, som det ses hos de norditalienske orgelmestre i 16. årh. Cavazzoni, A. Gabrieli, Merulo m.fl.<sup>98</sup> Efterhånden som interessen

98. Jfr. K. Jeppesen: *Die ital. Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, København 1943, hvor opståen af trillefigurer på penultimanoden belyses, s. 72 ff.

for improvisationsmanérer tager fart i den italienske orgelmusik, opstår flere stereotype figurer som f.eks. skalabevægelser afbrudt af oktav-kvint el. kvartspring. Vi finder hos såvel Cavazzoni som Merulo spillefigurer, der peger frem mod Frescobaldi og de af ham prægede toccataer i Chigi-samlingen, nu og da passager i højre og venstre hånd samtidig både i parallel- og modbevægelse, hvor der i det sidste tilfælde kan opstå kraftige dissonanser. Vidtspundne passager ses hos Merulo og her med de nævnte oktav-kvint el. kvartspring, figurer, der yderligere udvikles i de satser, der her behandles:<sup>99</sup>



Eks. 30. a-b: Cl. Merulo: Toccata; c: E. Pasquini: Toccata (*Chigi Q IV 27*)

I begyndelsen af 1600-tallet udvikles denne figurationsteknik, og det synes som om de italienske orgelkomponister har følt en særlig trang til at boltre sig og fremvise deres tekniske færdigheder. Som bekendt bliver det i England, at den første virkelige, selvstændige klaverstil udvikles hos virginalisterne, og de spillefigurer, man der møder, skulle få efterfølgere på fastlandet fremfor alt hos nederländeren J.P. Sweelinck, der iøvrigt er repræsenteret i Fitzwilliam-manuskripterne med fire store satser. Såvel hos virginalisterne som hos Sweelinck findes skalabevægelser i højre og venstre hånd samtidigt, sekvenserende basfigurer, specielt figurer med oktavspring og drejenoder (som de jo bliver særlig yndede hos wienerklassikerne), brudte treklange, »Alberti-«bas lignende figurer, repetitionsteknik og forskellige former for dobbeltgrebspassager, parallelle tertser, sekster.<sup>100</sup> Frescobaldi besøgte Flandern i 1607 i det følge, som ærkebiskoppen af Rodi, Guido Bentivoglio bragte med sig, da han som pavelig nuntius kom til Bruxelles. Selvom opholdet for Frescobaldis ved-

99. Der henvises til Torchi: *L'arte musicale in Italia* III, specielt de fire toccataer af Merulo, s. 91-130 samt til P. Pidoux udg. af Merulos *Canzoner 1592* (Bår. 1954).

100. Jfr. B. Johnsson: »Tre faser i klavermusikkens stil og teknik I, de engelske virginalister«, *Norsk Musikk Tidsskrift*, 1971, s. 39 ff.

kommende blev af kort varighed, kom han dog i forbindelse med Sweelincks kunst, og han har givetvis også hørt den engelske virginalmusik, der var yderst populær i Nederlandene. Adskillige steder i Frescobaldis værker findes mindelser om hans nederlandske kontakt, hyppige er de forskellige former for dobbeltgrebspassager i een hånd, mens de hos Sweelinck ofte forekommende repetitionsfigurer er sjældne hos romermesteren, de findes kun i *Capriccio sopra la Battaglia*, *F.B. Bär. III*, s. 89. Stereotyp bliver Frescobaldis anvendelse af den rytmiske figur:



, som ligesom hos Sweelinck sekvenseres i en lang række. Spørgsmålet bliver nu, hvorledes Chigi-hefterne og de to andre vatikanhefter forholder sig hertil. Der har allerede været peget på de traditionelle skalapassager, der optræder i rigt mål i orgeltoccataerne, f.eks. i den store sats, der indleder *Chigi Q IV 24*. Rendyrkningen af nye spillefigurer specielt for cembalo ser man navnlig i variationssatser og de lidt naive programstykker som *Battaglia*. Af den sidstnævnte type findes ialt 3, *Chigi Q IV 28*, s. 59 og *Vat. Mus. 569*, s. 114, der næsten er identiske samt *La Battaglia di Pauia* i *Barb. lat. 4288*, s. 23. Det drejer sig her om en harmonisk formel, blot een eller to akkorder, der stadig gentages (og arpeggeres) i grundtonefordobling plus kvint, eller som en ganske enkel treklang i tertsofbygning.<sup>101</sup> Disse satser bygger på en rytmisk stigning i figurationerne som i *Battaglia* fra *Chigi Q IV 28*, der begynder med punkteret rytme, derefter ottendedele og senere trioler. På lignende måde forholder det sig med *Bergamasca* i *Chigi Q IV 28*, s. 36v–40v. Den korte kadenceformel I IV V I varieres 34 gange også her med rytmisk stigning i spillefigurerne (fjerdedele, ottendedele, sekstendele og senere temposkift) og med indførelse af vanskelige figurer. Andre specielle satser findes især i *Chigi Q IV 28* som f.eks. *Colas (c)ione*, s. 41, *Fauorita* (med tre variationer), s. 55, *Girolmeta*, s. 62 og i *Chigi Q VIII 206*, de 2 *Pavaniglier*, s. 136 og 186 samt i *Vat. Mus. 569*, *Ballo di Mantoua* (med tre variationer), s. 39–45 og den morsomme *Trombeta*, s. 49. Med variationssatser er tillige *Courante l'Auignone* og *Courante La Duchesse* udstyret, begge i *Vat. Mus. 569*, s. 90 og s. 102–104. I modsætning til de melodisk letflydende og let spillelige dansesatser forekommer de programmatisk, vidtspundne variationstyper musikalsk naive og uden egentlig kunstnerisk værdi. Til gengæld synes al interesse at samle sig om det spilletekniske. Hver enkelt variation i en sådan sats koncentrerer sig

101. Jfr. *F.G. Bär. III*, s. 89, ovennævnte capriccio.

om en særlig spillefigur, der fastholdes, og det er nærliggende at betegne disse stykker som etyder, evt. anvendt i undervisningen eller blot for at træne den spillendes færdigheder. Ser man på bergamascaen eller en af battagliaerne, kommer man til at tænke på Czernys korte øvelsessatser fra *Schule des Virtuosen*, op. 365. Det er også karakteristisk, at disse tekniske figurer næsten udelukkende placeres i C-dur, altså på de hvide tangenter. Man kommer uvilkårligt til at tænke på, hvor kompliceret det ville være, hvis de vanskelige dobbeltgrebsfigurer skulle udføres på de ovenfor omtalte klaviaturer med dobbelte overtaster. De yderst korte afsnit i bergamascaen rummer hver for sig bestemte tekniske figurer afvekslende mellem højre og venstre hånd (som det kendes fra bl.a. Händels to G-dur Chaconner). Bergamascaens 7. og 8. variation har en trille fulgt af et udskrevet efterslag i henholdsvis højre (var. 7) og venstre hånd (var. 8). Variation 9 og 10 har rytmefiguren  ligeledes først i højre, derpå i venstre hånd, variation 13 og 14 har kædetriller fordelt på samme måde mellem de to hænder, variation 15 og 16 har tonerepetitioner, 17 og 18 skalapassager, 23 tertsfigurer i ottendedelsbevægelse og kun i højre hånd, 29 og 30 en sekvenserende drejefigur delt mellem hænderne, og i variation 32 finder man tertsparalleller i højre hånd; variation 33 har en speciel brudt treklangsfigur i venstre hånd, og endelig variation 34 afslutter med sekvenserende tertspassager i højre hånd. Flere af disse figurer genfindes i battagliaen fra samme Chigihefte, s. 59v–62v og i *La Battaglia di Pauia* fra *Barb. lat. 4288*, s. 23–27, men også i andre satser som i de mange passacagliaer dukker f.eks. dobbeltgrebspassager op; særlig yndet synes tertsparalleller at være. Tonerepetitioner, der »opfundtes« af virginalisterne som en særlig cembaloeffekt, måske for at efterligne luttens (senere også guitarens) forekommer i adskillige satser, f.eks. i den korte *Colas(c)ione* i *Chigi Q IV 28*, s. 41, der udelukkende arbejder med repetitioner, og der foreskrives, ligesom i *Battaglia* fra

samme hefte: »Trillo con un tasto«. <sup>102</sup> Denne betegnelse viser, at man på dette tidspunkt, omkring midten af 1600-tallet brugte trillebetegnelsen, som vi gør det, og trille »på een tangent« angiver sikkert fingerveksel (2. og 3. finger, sådan som man udførte en kadencetrille). <sup>103</sup> Frescobaldi kalder 1637 slutningsvendingen for »trillo«. <sup>104</sup> Betegnelsen »Trillo con un tasto« er jo overflødig, da de hurtige tonerepetitioner overalt er skrevet ud (i sekstendele). Tilføjelsen kan derfor kun gå på fingersætningen. Lad os forsøge en oversigt over de tekniske figurer. Ser man bort fra de mange skalapassager, er de korte sekvenserende figurer ret almindelige, f.eks. tertsspringfigurer og drejefigurer:



Eks. 31. a: Chigi *Q IV 28 s. 62*; b: *ibid.* s. 55; c: Ferrini: *Toccata (Vat. Mus. 569 s. 19)*

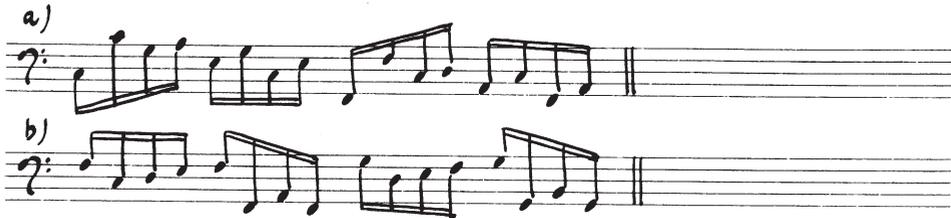
102. *Trillo* er her anvendt i betydningen af den vokale trillo = tremolo på een tone, som den beskrives af G. Caccini i *Le nuove Musiche*, 1601, som en tonerepetition, der starter langsomt og derefter accelereres. Hos G.L. Conforto: *Breue et facile Maniere di essercitarsi ... a far Passaggi*, Rom 1593, gives eksempler på trillo med ensartet rytme i tonegentagelsen og med efterslag (s. 25). Jfr. facs.-tryk af værket udg. af J. Wolf som Bd. II i *Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch*, Berlin 1922. Vortrille kaldes hos Conforto for *Gropo*. Prætorius, i *Syntagma Musicum III*, s. 236–238 overtager disse betegnelser (*Trillo* og *Gropo*) og henviser til Caccini. Prætorius definerer trillo: »Ist zweyerley: Der eine geschiehet in Vnisono, entweder auff einer Linien oder im Spatio; wann viel geschwinde Noten nacheinander repetiret werden«. Og han siger bl.a. om den anden trilletype, hvor det drejer sig om en kort trille, at den betegnes med *tr. Gropo* eller *Gruppo* angiver han som forekommende i »Cadentiis und Clausulis formalibus« og er identisk med de bl.a. hos Frescobaldi og andre italienske instrumentalkomponister udskrevne kadencetriller med efterslag. Jfr. A. Dolmetsch: *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, London 1946, s. 159, R. Donington: *The Interpretation of Early Music*, London 1963, s. 172 f samt A. Beyschlag: *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig 1953, s. 21 ff og s. 62.

103. Hos D. Scarlatti optræder f.eks. i L. 469 fingerveksel, »muta il deti« ved tonerepetitioner.

104. F.G. Bär. III gengiver komponistens forord til *Toccate d'intavolatura*, Rom 1637. I originalen står: »Nell'ultima nota, così di trilli, come di passaggi di salto, o di grado, si dee fermare« etc.

Eks. 31c er en lang sekvensfigur, der føles som spørgsmål og svar og genfindes hos Bach, f.eks. i mellemspil til E-dur fuga fra Wohlt. Klav. I, takt 13–15 og 23–25.

Venstrehandsfigurer ses stærkt udviklet både hos virginalisterne og hos Sweelinck, og herfra overtager Frescobaldi bl.a. oktavfigurer med drejende lille sekund. Hos de romerske (og andre italienske) komponister ses ofte sådanne oktavfigurer i venstre hånd iblandet tertsspring.



Eks. 32. a: Chigi *Q IV 28* s. 40v; b: Ferrini: *Ballo* (*Vat. Mus.* 569 s. 43)

Brudte treklangsfigurer forekommer så at sige ikke<sup>105</sup>, derimod blandingsformer med tonerepetition og treklangsbrydning.



Eks. 33. a: Chigi *Q IV 28* s. 60v; b: Ferrini: *Trombetta* (*Vat. Mus.* 569 s. 26)

Tonerepetitionerne forekommer isoleret i længere perioder, ja i et helt stykke (*Colascione*) og både som udsmykning af en melodi og som repetition over treklangstoner.

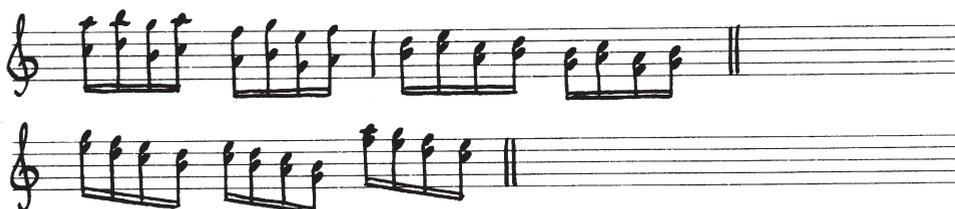


Eks. 34. Chigi *Q IV 28* s. 60

105. Bortset fra de enkeltstående brudte trioltreklange, der indleder de to battagliaer. Arpeggio-manner omtales senere.

I dette eksempel tilføjes »con un tasto« og med et t (trillo) foran hver gruppe.

Den både hos virginalisterne og hos Sweelinck veludviklede dobbeltgrebsteknik videreføres i vatikanhefterne såvel i de enklere dansesatser som i de virtuose ostinatosatser. Bergamascaen rummer både terts- og sekstparalleller:



Eks. 35. Chigi Q IV 28 s. 40

Derimod findes oktavpassager ikke. Oktavfordoblinger forekommer ret ofte i dansesatser, men kun som en forstærkning af kadencens bastoner. Som noget nyt optræder enkelte steder »Murky«-bassen som efterslående oktavspring i venstre hånd; se Spagnoletta fra *Vat. Mus. 569*, s. 36:

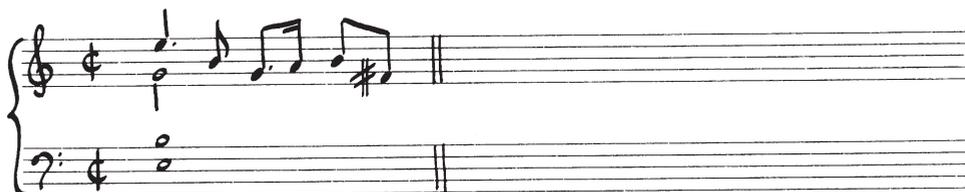


Eks. 36.

Endelig lidt om forsiringer. Begrebet *trillo* og *gropo* har været berørt ovenfor. Karakteristisk for vatikanhefterne såvel som for italiensk klavermusik også i den senere barok og hos D. Scarlatti er den næsten fuldstændige mangel på differentierede ornamenttegn.<sup>106</sup> I hefterne står (som i Frescobaldis originalhåndskrifter) kun *t.* el. *tr.* for en kort trille, gerne på en betonet node og for at understrege en akcent. Disse *t.* er hyppigst i dansesatserne og i de rigtige cembalostykker som de nævnte variationsatser. I eks. 6 ses prøve på den rytmiske trille, der skal udføres som praltrille begyndende på hovednoden og på taktslaget. Til ornamen-

106. Jfr. R. Kirkpatrick: *Domenico Scarlatti*, Princeton 1955, Apollo Ed. 1968, s. 365: »Like most Italian composers, Scarlatti never used a completely codified and articulate vocabulary of musical ornamentation such as that which came into existence in France at the end of the seventeenth century« etc.

tikken bør også henregnes *arpeggiato* (*arpeggio*, *Harpeggiato*), der oprindeligt er et lutornament. Den brudte akkordteknik omtales i forbindelse med udførelsen af orgeltoccatæer af Frescobaldi selv i forordet til hans 1. toccata-bog 1615 som genoptrykkes i 1637.<sup>107</sup> Der siges her i den tredje paragraf: »Begyndelsen til en toccata skal spilles *adagio* og *arpeggiando*. Ved forudhold, dissonanser og midt i et stykke skal tonerne anslås samtidigt; for at instrumentet ikke skal klinge tomt, kan han (den spillende) anvende denne anslagsmåde (*arpeggio*) igen efter sin smag.«<sup>107</sup> A. Dolmetsch forsøger i sin bog *The Interpretation etc.* at udskrive et *arpeggiato* over begyndelsesakkorden i Frescobaldis 8. toccata.<sup>108</sup> I vatikansamlingerne kan man som nævnt skelne mellem egentlige orgel- og cembalotoccatæer, således i *Vat. Mus. 569*. Chigi-hefterne indeholder imidlertid ikke mindre end 26 satser betegnet som toccata, 4 har ingen titel men er holdt i toccatastilen. *Vat. Mus. 569* har 4 satser, hvortil kommer 2 tastataer i stil tæt op af toccataen. I Chigi-samligen er 13 toccataer af Frescobaldi, 3 af E. Pasquini. Alle toccataer begynder med een eller flere akkorder. I eet tilfælde synes der at være tale om et udskrevet *arpeggio*, toccataen fra *Chigi Q IV 27*, s. 70v, der udtrykkelig angives som Frescobaldis:<sup>109</sup>



Eks. 37.

I *Chigi Q VIII 206*, s. 195–195v findes en med *Arpeggiata* betegnet sats bestående af lutter lange noder (hel- og halvnoder) med flere overbindinger (*Durezze e ligature*), men der angives ingen *arpeggio*-måde. Derimod i *Vat. Mus. 569* angiver det første nummer (s. 2), en *Toccatæ per Organo* af Ferrini (eks. 38a), et udskrevet *arpeggio*, svarende til det i eks. 37. Til

107. Frescobaldis italienske tekst lyder: »Li cominciamenti delle toccate sieno fatte *adagio*, et *arpeggiando*: è così nelle *ligature*, ovvero *durezze*, come, anche nell' mezzo del opera si batteranno insieme, per non lasciar uoto l' Istromento: Il qual battimento ripiglierassi à beneplacito di chi suona«. Denne tekst meddelt i F. Morel: *Gerolamo Frescobaldi*, Winterthur 1945 med tysk oversættelse. Tillige i *F.G. Bär*. III.

108. Dette eksempel gengives tillige hos R. Donington: *a.o.s.* s. 214.

109. Et upubliceret Frescobaldi-værk, jfr. note 30.

sammenligning stilles i det følgende eksempel *Tastata per Cembalo*, s. 63–69 af Ferrini (eks. 38b) og *Tastata* af Bernardo, s. 45 (eks. 38c), den sidste med tilføjelsen *Arpeggiata longa*.

Eks. 38 a-c.

### Former.

Ved gennemgangen af former er det ligesom i de foregående afsnit muligt at skelne mellem orgel- og cembalo-satser. Det har tidligere været berørt, at toccataer, ricercari, canzoner og de liturgiske versetter er skrevet for kirkens instrument, mens øvrige former hører hjemme på det »verdslige« cembalo. Vi skal her undersøge nogle former, der viderefører og i et par tilfælde foregriber de typer, man kender i det tidlige 1600-tal. Den allerførste sats i *Chigi Q IV 24*, vistnok det ældste af manuskripterne, er en toccata med indlagt fuga (jfr. overfor s. 9), der falder i to dele med fælles tematisk stof, men dette rytmisk varieret, altså en variationsricercare.<sup>110</sup>

110. Betegnelsen *Fuga* i *Chigi Q IV 24* modsvarer netop *ricercare*, hvis man følger definitionen hos Prætorius: *Synt. Mus.* III, s. 21: »2. Fuga: Ricercari«, hvor det hedder: »Italis vocantur Ricercari«. Prætorius citerer iøvrigt J. Nucius: *Musices Poeticæ sive Compositione Cantus*, 1613, s. G I: »Fugæ nihil sunt aliud, quam ejusdem thematis per distinctos locos crebræ resultationes Pausarum interventu sibi succedentes«, og han skelner mellem *Fuga Totalis* og *Fuga Partialis*, hvor den første er identisk med kanon, mens *Partialis* nærmest er definitionen på imitation, som den forekommer i motetter, der jo udgjorde forbilledet for instrumentalaricercaren: »Quid sunt fugæ Partialis? Hæ partes tantum sunt totalium, ideo et fractæ fugæ appellantur, ut cum ejusdem thematis resultatio in omnibus vocibus tandem in perfectam consonantiam aut formalem clausulam abit. Harum in omnibus Cantionibus, quas Motetas vocant, uberrimus est usus«. Prætorius berører den gennemitterede motet i *Synt. Mus.* III, s. 6 og henviser til J. Magirus i hans *Ars Musica*, 1611, der taler om »fugæ fractæ« og »fugæ intergræ«, jfr. F. Nolte: *Johannes Magirus und seine Musiktraktate*, Marburg 1971, s. 150 f.

Det samme ses i den ricercare, der umiddelbart følger efter den første toccata af E. Pasquini i *Chigi Q IV 27*, s. 68. I *Chigi Q IV 24* optræder 4 ricercari, i *Q IV 29*, 3 og i *Q VIII 205*, 1. Det ejendommelige er, at de alle er monotematiske, temmelig korte og udgår fra et vokalt præget tema. Ligesom i den klassiske a cappella motet imiteres allerede ved 2. stemmeindsats i tætføring. Interessant er imidlertid, at 3 af ricercarerne (i *Q IV 24*, s. 22–23, *Q IV 29*, s. 13–14v og s. 24v–26) efterfølges af canzoner, og det tematiske er her simpelt hen en variation af den foranstående monotematiske ricercaresats. Tilsammen udgør ricercare plus canzona altså en tematisk enhed svarende til de hos Frescobaldi vidtspundne variationscanzoner og -capriccioer.



Eks. 39. a: Ricercare (*Chigi Q IV 29* s. 13); b: Canzone (*ibid.* s. 15); c: Canzone (*ibid.* s. 16v)

I *Q IV 24*, s. 52v–54 står en som fuga betegnet sats, men det er i virkeligheden en canzona, idet den falder i tre afsnit ligesom de øvrige canzoner, og den midterste del er i 3/2 takt med rolige nodeværdier i kontrast til de omrammende afsnits passager. Der er muligvis her tale om en canzona (fuga!) af Frescobaldi (jfr. note 20).

Samtlige som *Canzona* betegnede 19 satser er efter variationstypen og falder mere eller mindre klart i tre afsnit, hvor den midterste oftest er i 3/2 takt og en rytmisk udligning af det oprindelige rytmisk markerede tema, der synes at være et kendetegn for canzonaen (jfr. *Chigi Q IV 24*, 4 canzoner, *Q IV 27*, 1, *Q IV 29*, 3, *Q VIII 205*, 1 og *Q VIII 206*, 1; der ses i denne opregning bort fra canzonerne i Frescobaldi-heftet *Q IV 25*). En afvigelse fra den stereotype form er *Canzona fr(anchese)* fra *Q IV 24*, s. 51–52v, der nok falder i tre afsnit, men hvor det tredie er en prængant

rytmisk omformning af temaet gennem punkteret rytmik:  muligvis et »fransk« islæt.<sup>111</sup> Endnu en canzona betegnes »franchese«, *Chigi Q IV 27*, s. 99, men er desværre ufuldstændig og bryder af i første afsnit.

De frie former betegnes som *toccata*, i Vat. Mus. 569 tillige som *tastata*, jfr. ovenfor. Toccataen er temmelig lang og falder i en række småafsnit. Der er her tale om det princip, som Frescobaldi nævner i sin fortale til 1. og 2. toccata-bog: »I toccataer har jeg ikke blot lagt vægt på, at de skal være rige på forskellige afsnit og affekter, men også at man kan spille hvert af disse afsnit for sig, så at den spillende ikke behøver at føre stykket til ende, men kan holde op, når han vil.«<sup>112</sup> Der er altså tale om brugsmusik indrettet efter gudstjenestens krav, og formen bliver dermed fri, »åben«. Satserne i Chigi-samlingen anvender sig af den for Frescobaldi velkendte teknik med passagefigurer først i højre og derpå imiteret i venstre hånd, for så senere at glide sammen i parallelbevægelse i tertser, sekster og decimer, og momentvis kan denne form findes foregrebet hos Merulo i hans vidtspundne toccataer.<sup>113</sup> I modsætning til Merulo, der som kontrast indskyder eet eller flere imitationsafsnit i sine toccataer og lader den frie passagedel for en periode træde i baggrunden, er Chigi-samlingens frie satser helt i stil med Frescobaldi (bortset fra *Q IV 24*, s. 1–7, der jo indeholder en fuga), således at man kan tale om en romersk toccatatype.

Endelig kort om versettens form, inden vi går over til cembalosatserne. Såvel kyrie- som hymneversetterne er yderst korte og anvender 2-3 imiterende stemmeindsatser. Hymneversetterne fra *Q VIII 205* tilskrives Frescobaldi og de betjener sig også af de samme hymner som i hans 2. toccata-bog med versetter 1627, det vil sige *Hinno per la Domeniche di tutto l'anno* (»Lucis Creator«), *Hinno della Pentecoste* (»Veni Creator«); denne findes dog ikke i samlingen fra 1627, *Hinni delli Apostoli*, *Hinni di Natale* (»Redemptor Gentium«), men ikke *Hinno Iste Confessor*. Satsteknikken i de her nævnte hymneversetter er den samme som i nævnte

111. Jfr. her A. Scarlattis d-moll »Toccata per il cembalo«, hvor anden del betegnes »Aria alla francese«, og hvor den punkterede rytme konsekvent gennemføres. Udg. i serien: *I Classici Musicali Italiani*, vol. 13, *Primo e secondo lib. di toccate*, udg. af R. Gerlin, Milano 1943.

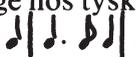
112. Originalens tekst lyder: »Nelle Toccate ho hauuta consideratione non solo che siano copiose di passi diuersi, et di affetti: ma che anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall'altro: onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ouunque più li sarà gusto.«

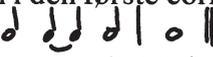
113. Jfr. toccata af Merulo i *HAM*, I, nr. 153 samt hos Torchi: *o.a.s.* III, s. 109, »Toccata del Nono Tono«.

toccata-bog, blot er stemmerne til dels byttet om, men versenes antal er det samme. Der er med de foreliggende hymneversetter givetvis tale om en variant eller måske et tidligere forlæg til de satser, der optræder i den trykte samling. I *Q VIII 206*, s. 128–133 findes nogle anonyme gloria- og kyrie-versetter, der opviser en friere, instrumental spillestil i modsætning til de andre mere vokalt prægede.



Eks. 40. Anon.: Kyrie-verset (*Chigi Q VIII 206*)

Af de mange dansesatser spiller correnten den førende rolle. Ovenfor under melodik og rytme har disse dansetyper været berørt. Her skal der gås lidt nærmere ind på specielt correnten, idet den igennem de forskellige hefter synes at gennemgå en ændring i retning af den franske courante, der netop findes i *Vat. Mus. 569* i to eksemplarer. De tidligste correnter (couranter også hos franskmændene) er i 3/4 rytmen og gerne med punkterede motiver. Denne form findes tillige hos tyske suitekomponister som Melchior Franck, hvor rytmen er 3/4  el. udvidet til en 8-takts frase, men altid med opbremsning på to lange nodeværdier. Det er denne type, som fortrinsvis findes i vaticanhefterne, og alle correnter (på een nær) er 2-delte med repetitionstegn. Første del modulerer normalt til D, også i mollsatser, men der er eksempler på modulation til P. I nogle tilfælde optræder sammentrækning af to 3/4-takter, så at der opstår 6/4, og der gives prøver på »hemiolrytmen«. Vi kan spore denne rytmiske spænding i flere af de anonyme correnter fra de tidligste Chigi-hefter. Til sammenligning med de i F.G. Bär. optrædende correnter er alle disse præget af enten 3/4-rytmen eller 6/4 med betoning på 1 og 4. De

fire correnter fra nævnte samling bd. 3 er helt holdt i den enkle italienske corrente-takt med forkærlighed for punkterede motiver:  $3/4$   som i *Corrente Quarta*. I samme bd. findes 3 balletti med efterfølgende correnter, hvor der i kadencen i den første corrente indtræder en hemiolførmelse:  $\underline{1}, \underline{2}, \underline{3}, \underline{4}, \underline{5}, \underline{6}$  : 

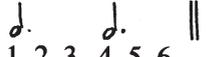
De 6 correnter fra *F.G. Bär. IV* er på en nær holdt i  $6/4$ -takt (der foreskrives blot 3), men her uden hemiol-vendinger. I *Chigi Q IV 27*, s. 75 (eks. 41) findes en corrente tilskrevet Frescobaldi. Den falder i tre afsnit, hvilket i sig selv er påfaldende for en dansesats på dette tidspunkt, og endnu mere specielt er det, at alle afsnit kadencerer på T. 2. afsnit sammenstiller en  $3/4$ -takt med en  $3/2$  ( $6/4$ ) hvor ottendedelsfigurerne tydeligt viser hemioler og dette netop på kadenceakkorderne S-D T.



Eks. 41.

I *Chigi Q IV 28*, s. 45v findes en anonym corrente, der konsekvent noterer første del således:  $2 \times 3/4, 6/4, 2 \times 3/4, 6/4$  etc., og dette optræder fire gange. Den næstsidste gruppes  $6/4$ -takt noterer sin basstemme med tydelig hemiolrytme: 

Ligesom i eks. 41 optræder hemiolerne i kadencen fra den anonyme corrente i *Chigi Q IV 24*, s. 48 med en variations-sats; overstemmens

rytme:  $\underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{1} \underline{2} \underline{3}, \underline{4} \underline{5} \underline{6}$  støttes af bassens:  $\underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \underline{5} \underline{6}$ ,  
  
 $\underline{1} \underline{2} \underline{3}, \underline{4} \underline{5} \underline{6}$

Det er vel ikke tilfældigt, at de rytmisk mest avancerede correnter befinder sig i *Vat. Mus. 569*, hvor der tillige optræder to franske couranter.<sup>114</sup> Raffineret i sin blanding af den traditionelle italienske corrente og den franske med hemioler (i 3. takt) tilsat den »lombardiske« vending i kadencen er Fabritio Fontanas sats, s. 30–34, hvoraf 1. del skal meddeles her:

114. »Courante L'Auignone«, s. 96–97 og »Courante La Duchesse«, s. 102–104. Den første sats genfindes i »København Tabulaturet« og gengives i A. Dickinson: *o.a.s.* s. 37. Den fremstår her i gennemført  $3/4$ -takt og i g-moll. Titlen lyder: »Corrente Lavigon«, jfr. note 83.

Eks. 42.

De to franske couranter er anonyme, bærer til gengæld titler, s. 96 *Courante L'Auignone* (med henvisning til en variation, der findes s. 105–107) og s. 102 *Courante La Duchesse*.<sup>115</sup> De to satser, den første i d-moll, den anden i a-moll, viser gennem deres taktveksel 3/2-6/4 tydeligt den franske indflydelse,<sup>116</sup> på lignende måde, som udviklingen af couranten kan følges indenfor den franske suite fra Chambonnières til Couperin. Også hos franskmændene drejer det sig oftest om taktveksel i næstsidste takt (fra 6/4 til 3/2), mens de indledende takter gerne forløber i 6/4-takt (el.  $2 \times 3/4$ ). Hos Couperin sker taktveksel ofte allerede i anden takt, og der fortsættes med afvekslende 6/4 og 3/2.<sup>117</sup> I *Courante L'Auignone* har 1. takt 3/2 og fortsætter derefter med 12 takter noteret i 3/4-takt; derpå følger næstsidste takt før kadencen i satsens 1. del, og denne takt er traditionen tro i 3/2 og slutakkorden i 6/4. Dansens 2. del er opbygget på samme måde: 1. takt i 3/2, derpå igen 12 takter i 3/4 takt og næstsidste

115. Ved variationssatserne hedder det *Corrente* og ikke *Courante*.

116. Afhængigheden af den franske stil viser sig i betegnelsen »Correnti alla franchese« af M. Pesenti: *Il Primo Libro delle Correnti alla franchese per sonar nel Clavicembalo*, Venezia 1635, samt en række udgaver med lignende titel, jfr. MGG, X, Sp. 1112.

117. Som eksempel: Første courante fra »Premier Ordre« fra *Livre I, Pieces de Clavecin*.



dans eller sats, ganske som man ser det indenfor den wienerklassiske stil. Sarabanden med sin variation fra *Vat. Mus. 569*, s. 98–101 genfindes i en let ændret skikkelse i det såkaldte »København Tabulatur« (jfr. note 83 a og note 114). Stykket fremstår i 4-takts fraser, ialt 6 med følgende disposition:

I 4 (T-P)<sub>d-F</sub> | II 4 (P-D)<sub>F-d</sub> :|: III 4 (P-PD)<sub>F-C</sub> | IV 4 (P-D)<sub>F-a</sub> | V 4 (S-P)<sub>g-F</sub> | VI 4 (S-T)<sub>g-d</sub> :||

Venstre hånd og dermed akkordmaterialet med basføringen er næsten identisk med det danske tabulatur. Det interessante ved den italienske version er, at denne tydeligt viser »fransk« påvirkning, rimeligvis indflydelse fra couranten, idet næstsidste takt i fraserne IV og VI optræder som en 3/2-takt med hemioler i bassen. I manuskriptet er indført et 3-tal i de her nævnte takter. I tabulaturet fra Det kgl. Bibliotek er notationen (ifl. A. Dickinsons gengivelse) gennemført i 3/4-takt. Variationssatsen i *Vat. Mus. 569* afviger i figureerne fra tabulaturet i København, men fremviser ellers samme teknik, en gennemført ottendedelsbevægelse. Denne sarabande skal her meddeles in extenso (eks. 44) til sammenligning med den danske version (gengivet i *Dansk Årbog for Musikforskning VIII 1977* s. 43–45).<sup>119</sup>

119. A. Dickinson gør i o.a.s. opmærksom på den franske stil i hele »København Tabulaturet«, og at det må være skrevet ca. 1650. Det franske præg er meget gennemgående i *Vat. Mus. 569* d.v.s. i dansesatserne, så den pågældende sarabande og dens doublesats må have samme kilde som den danske, men hvilken?

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as 'x)' and 'p'. There are also some handwritten annotations like '3' and 'pi'. The score is written in a style typical of a composer's draft.

The image shows a musical score for a Sarabande, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 3/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings like 'w' and 'x)'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

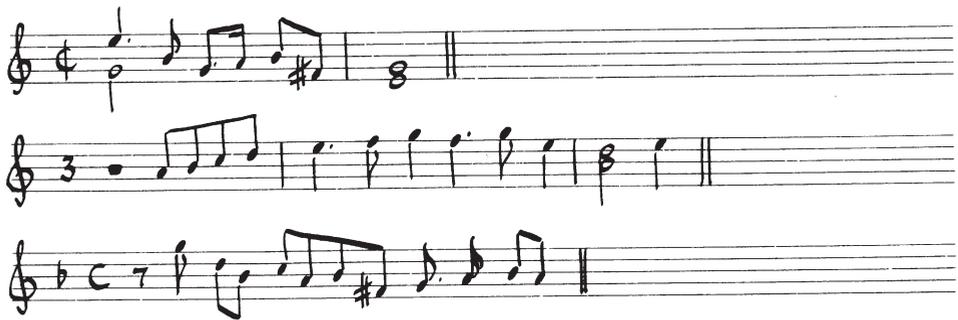
Eks. 44. Anon.: Sarabande (*Vat. Mus.* 569 s. 98)

Endelig skal kort bemærkes, at i ingen af de gennemgåede vatikanhefters dansesatser og deres sammenstilling vises tilløb til suitedannelser. De enkelte stykker er sammenstillet ganske tilfældigt, uden hensyn til sats-typer, tonearter etc. Kun i *Chigi Q IV 24* findes to eksempler på sammen-sætning af balletto og corrente, nr. 3-4 og 6-7, resp. s. 8v-9v og s. 11-12, der som vist ovenfor er af Frescobaldi og genfindes i *F.G. Bär.* III, s. 72

ff. I nævnte artikel af A. Dickinson peges på begyndende suitedannelser i det danske tabulaturmanuskript.<sup>120</sup>

#### IV

I det sidste afsnit skal kort omtales de Frescobaldisatser, som ikke tidligere har været publiceret, og som her i *Chigi Q IV 27* og *Q VIII 205* foreligger i en afskrift af et rimeligvis forsvundet originalmanuskript. Det drejer sig om to satser fra *Chigi Q IV 27*, s. 70v–74v, som betegnes som *Toc(cata) del Signor Gerolamo Frescobaldi* og s. 75–76, *Corrente del Signor Ger. F.B.* (jfr. note 31). Hertil kommer 5 (måske 6) satser fra *Q VIII 205*, s. 70–72v betegnet som *Gir. Frescobaldi, Toccata*, s. 83–84v, *Rugier del Sn. Frescobaldi* (med tre variationer (*Parte*)), s. 105–106, *Hinno per le Domeniche di tutto l'anno*, »Lucis creator optime«, *G.F.B.* (jfr. note 65), s. 107–108v, *Hinno delli Apostoli, G.F.B.* og s. 108v–110, *Hinno di Natale*, »Xriste Redemptor«, *G.F.B.* De to første af de her nævnte hymneversetter findes i andre varianter i *F.G. Bär. IV* s. 68 og 70. Det er sandsynligt, at den på s. 106–107 placerede *Hinno della Pentecoste*, »Veni Creator Spiritus«, også er af Frescobaldi, selvom initialerne mangler. Den er nemlig placeret mellem de to andre versetter uden afbrydelse. Eks. 45 bringer de tematiske incipits af de her omtalte stykker.



120. Det skal her nævnes, at den franske betegnelse »Pièces de clavessin« som hos Chambonnières i virkeligheden dækker over stykker, der tonalt hænger sammen i en suite. Jfr. Walther: *Lex.* s. 481: »Pièce ... wird hauptsächlich von Instrumental-Sachen gebraucht, deren etliche als Theile ein ganzes Stück zusammen constituiren«. I.J.H. Romans manuskriptsamling på KMA's bibl. i Stockholm findes en samling af A. Ariosti, *Recueil de pièces*, der viser sig at indeholde stykker sammensat som sonater, jfr. her G. Weiss: »57 unbekannte Instrumentalstücken (15 Sonaten) von Attilio Ariosti in einer Abschrift von J.H. Roman«, *Die Musikforschung* XXIII, 1970, s. 128 f.



Eks. 45. a: Frescobaldi: Toccata (*Chigi Q IV 27 s. 70v*); b: sa.: Corrente (*ibid. s. 75*); c: sa.: Toccata (*Chigi Q VIII 205 s. 70*); d: sa.: Ruggiero (*ibid. s. 83*); e: sa.: Hinno (*ibid. s. 105*); f: sa.: Hinno (*ibid. s. 107*); g: sa.: Hinno (*ibid. s. 108v*); h: sa.?: Hinno (*ibid. s. 106*)

De to toccataer begynder anderledes end de kendte toccataer fra *F.G. Bär. III* og *IV* og fra *Nove Toccata inedite* eller fra *Chigi Q IV 25*, der alle har en lang begyndelsesakkord. Begge satser starter med en slags brudt akkord for derefter at gå over til passager, *Q VIII 205* har dog først fire takter, hvor åbningsmotivet imiteres i venstre hånd og derpå i begge hænder, nu i oktaver. Også de tre (fire) hymneversetter er formet anderledes end de fra *F.G. Bär. IV s. 68 ff* kendte. I *Chigi*-heftet er hymneversetterne enkle firstemmige imitationer over hymnens begyndelsesmotiv. De i *F.G. Bär.* er ikke udelukkende bygget på imitation, og strukturen varierer fra vers til vers. *Chigi*-heftet fremviser nærmest en stilisering af en fastlagt imitationsmanér, beslægtet med hymneversetterne i *Giov. Batta. Fasolos Annuale, Venezia 1645*.<sup>121</sup> *Hinno della Pentecoste* opviser helt samme stil, så selvom *G.F.B.*-initialerne mangler, er også denne Versette givetvis af Frescobaldi.

121. Ny udg. af Rud. Walter, på W. Müller-Süddeut. Musikverlag, Heidelberg 1965.

Sammenfattende kan siges om de righoldige vaticanhefter, at den ubekendte kopist må have haft adgang til Frescobaldimanuskripter, som vi ikke kender i dag. Skriveren har tillige været fortrolig med en række af dén gang kendte og spillede komponister. Det gælder Ercole Pasquini og i særlig grad Giov. Bat. Ferrini, der som nævnt hos alle håndbogsforfattere betegnes som »ukendt«. De 14 satser fra *Vat. Mus. 569* viser en komponist med sans for cembaloets virkninger. Såvel Chigi-hefterne som *Barb. Lat. 4288* og *Vat. Mus. 569* giver indtryk af at være samlet af en professionel organist (og cembalist), og han har givetvis brugt samlingerne dels ved gudstjenesterne og dels hjemme ved sit cembalo. Interessant er særlig *Vat. Mus. 569*, idet der her tydeligt skelnes mellem satser *per Organo* og satser *per Cembalo*, en distinktion, der ikke var så udtalt i midten af 1600-tallet. I den foregående undersøgelse har det også været påvist, at til trods for spillefigurer og vendinger, der kan være beregnet for både orgel og cembalo, er det muligt at skille orgelstil fra cembalo-. De mange korte dansesatser og de større og temmelig langstrakte variationsatser synes at udvikle en speciel cembalo(klaver-)stil, der leder bort fra det tidlige 1600-tals stereotype satsstrukturer og fører frem til en forenklet stil (f.eks. i correnterne), der foregriber 1700-tallets italienske klavermusik, samtidig med, at man i de pudsige variationsstykker, *Romanesca*, *Bergamasca*, *Battaglia* udvikler en række spillefigurer, der er medvirkende til udviklingen af den særlige italienske klaverstil, som den fremstår hos Bernardo Pasquini og senere hos Domenico Scarlatti.

Efterskrift:

Efter afslutning af denne artikel er forfatteren blevet bekendt med den italienske nyudgave af Fontanas *Ricercari*, udg. af Gerhard Doderer, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1975.

Samtidig skal henvises til to nylig udkomne hefter (Ed. Egtved 1980), indeholdende et udvalg fra *Chigi Q IV 24, 25 og 28*, *Chigi Q VIII 205*, *Barb. lat. 4288* og *Vat. Mus. 569*: *Roman Organ Music of the 17th Century* og *Roman Harpsichord (Piano) Music of the 17th Century*, ed. Bengt Johnsson.

### Summary

The keyboard music preserved in the Vatican Library in the collections *Fondo Chigiano Q IV 24–29* and *Q VIII 205–206*, *Fondo Barberino latino 4288* and *Vaticana Musica 569* (abbreviated *Vat. Mus. 569*) comprises 273 pieces of varying lengths; toccatas, ricercari and liturgical versets as well as correntos, passacaglias and variations, which have not heretofore been the subject of attention, with the exception of a brief discussion of the Chigi collection in W. Apel's *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* (Kassel 1967) and a catalogue of the same collection by H.B. Lincoln published in the periodical *L'Organo* (Rome 1968). No one, however, has singled out *Vat. Mus. 569*, which is of interest for making a distinction between organ and harpsichord pieces. Furthermore, in this collection one encounters the names of such composers as Fabrizio Fontana (otherwise known only for the 12 ricercari published in Rome in 1677) and Giov. Batt. Ferrini, who is represented by 14 pieces, mostly dance movements. In the Chigi volumes occur pieces by Ercole Pasquini and Frescobaldi.

Following a catalogue of the contents of the volumes specified, which includes a revision of both the rather hap-hazard Vatican Library catalogue and of Lincoln's listing of the Chigi pieces in the above mentioned article, the pieces are sorted in Chap. II according to instrument, organ or harpsichord. Chap. III contains a stylistic survey with reference to the works of Frescobaldi and the printed ricercari of Fontana. The investigation touches on melodic tonality, in respect to which the dance movements especially show the fluctuation between modality and major/minor tonality so characteristic of the early Italian baroque. Attention is also called here to a number of melodic figures which point ahead to the coming Italian keyboard style. The mixture of old and new as regards tonality is also apparent with respect to harmony. The texture (like the titles) may be looked upon as suitable for the organ or for the harpsichord: organ pieces are distinguished (except for the toccatas) by a simple, vocal melodic style and a predominantly contrapuntal texture, whereas pieces for harpsichord, as is apparent in the numerous dance movements, display a purely harmonic conception in the great difference of treatment accorded the right and left hands – the right usually playing a single-line melody, the left playing chords, often arranged in primitive groups. This may represent a transfer of music for a solo voice (vocal or instrumental) with lute accompaniment to the harpsichord, that is to say, a transcription. Compared with the dance movements by Frescobaldi, in which the voice-leading in the accompanying parts is more independent and frequently makes use of imitation, the dances in the Chigi and *Vat. Mus.* manuscripts are simpler. In the variation-pieces, such as Battaglia, Romanesca, Ruggiero, etc., such »pianistic« elements as double-stop passages, repeated-note figures, chains of trills, and such like occur.

Among the forms used one finds such types as variation-ricercare and variation-canzona with rhythmically varied themes. The corrento movements show two styles: some are of the simple Italian type in triple rhythm with a »siciliano«-like dotting of the melody, others are of the more modern 6/4 type anticipating the French courante with its hemiola rhythm. In *Vat. Mus. 569* there are two pieces labelled courante, one of which is »courante Avignone«

with a double. This courante is found also in the so-called »Copenhagen Tablature« (see note 83), and the same applies to the sarabande in the same manuscript. The harpsichord pieces called »tastata« in *Vat. Mus. 569* can perhaps be ascribed to Bernardo Pasquini, since alongside the title is written »Di Signor Bernardo«. Pasquini used the designation »tastata« in several of his harpsichord suites and these movements show the same arpeggio-figures as do the two in *Vat. Mus. 569*. Chap. IV discusses the hitherto unpublished Frescobaldi compositions from *Chigi Q IV 27* and *Q VIII 205*. These include two toccatas, a corrento, a set of Ruggiero variations and three (perhaps four) hymn versets. The four first-mentioned pieces bear the ascription »Di Sign. G. Frescobaldi«, the hymn versicles (three of them) have simply »G.F.B.«. Frescobaldi sometimes signed himself »G. Fresco Baldi«, so the three initials could indicate that we here have variants of the already known versets of the same hymns inasmuch as both style and technique are related (cf. P. Pidoux's edition of Frescobaldi's keyboard music published by Bärenreiter, vol. IV).

The 273 pieces from the collections in the Vatican Library comprise a significant contribution to the study of Italian keyboard music, especially with regard to composers in Rome around Frescobaldi and his successor F. Fontana. *Vat. Mus. 569*, which will soon be published (Edition Egtved) in an edition with commentary, was in all probability copied by a Roman organist, since the year of copying is given as 1663 followed by the annotation »Virginus Mutius sonabat, Anno Dm. 1661«. The present article shows that in the middle of the 17th century, when all the collections considered here were copied, a distinction can be observed between organ and harpsichord styles. In *Vat. Mus. 569*, furthermore, the designation »per Organo« and »per Cembalo« is actually specified in some cases. The numerous melodic figures which occur in the pieces distinctively for harpsichord continue the development of the English virginalists and Sweelinck (whose style Frescobaldi encountered during a stay in Flanders in 1607) and anticipate the Italian keyboard style of the end of the 17th and early 18th century represented by such names as Bernardo Pasquini and later Domenico Scarlatti.

Trans. John Bergsagel