

NIELS MARTIN JENSEN

## Den italienske solosonate i 1600-tallet – en genrehistorisk udfordring\*

Mit emne er det område af 1600-tallets italienske instrumentalmusik, der almindeligvis går under betegnelsen 'solosonaten'. Det er vigtigt indledningsvis at fastslå, at denne betegnelse skyldes senere århundreders sprogbrug og er præget af den musikhistoriske forsknings beskæftigelse ikke med 1600-tallets, men med 1700-tallets instrumentalmusik. Sammen med det repertoire, der går under den lige så problematiske genrebetegnelse 'triosonate' har denne musik med rette været betragtet som udtryk for den nye udvikling – for *stil moderno* – i 1600-tallets instrumentale kammermusik, besætningsmæssigt, sats-teknisk og udtryksmæssigt.

Hvor megen uklarhed det har forvoldt at anvende sådanne senere betegnelser om genrer, der i samtiden gik under andre og langt mere dækkende navne, har de seneste årtiers intensiverede beskæftigelse med 1600-tallets instrumentalmusik påvist. Et langt mere omfattende og nuanceret kendskab til kildematerialet har resulteret i omfattende bibliografiske fortegnelser,<sup>1</sup> der igen har dannet det uundværlige grundlag for nyudgivelser af repertoarer samt artikler og monografier om genrer, instrumenter, opførelsespraksis og komponister med nye synspunkter på 1600-tallets italienske instrumentale kammermusik, herunder solosonaten og triosonaten.<sup>2</sup>

\* Artiklen er en revideret og let udvidet version af min afskedsforelæsning på Musikvidenskabeligt Institut den 2. april 2004.

1 Se især Mayer Browns og Sartoris bibliografier over instrumentalmusikken indtil 1700 og RISM-fortegnelserne: Howard Mayer BROWN: *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography*, Camb., Mass. 1965; Claudio SARTORI: *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700 I-II*, Firenze 1952-68 (kildehenvisninger i det følgende med årstal og bogstavsignatur gælder Sartori I-II); *Répertoire international des sources musicales*, A/I, I-XV, Einzeldrucke vor 1800, Kassel 1971-2003 (RISM, hvis bibliotekssignaturer i det følgende anvendes ved kildeangivelserne).

2 Af monografier skal her nævnes, William KLENZ: *Giovanni Maria Bononcini of Modena. A Chapter in Baroque Instrumental Music*, Durham, NC 1962; David D. BOYDEN: *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London 1965; Eleanor SELFRIDGE-FIELD: *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford 1975; Herbert SEIFERT: *Giovanni Buonaventura Viviani. Leben – Instrumentalwerke – Vokale Kammermusik* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft XXI), Tutzing 1982; William S. NEWMAN: *The sonata in the Baroque era*, New York 1983 (4th ed.); Tharald BORGIR: *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music* (Studies in Musicology XC), Ann Arbor, MI 1987; Willi APEL (Thomas Binkley, ed.): *Italian Violin Music of the Seventeenth Century*, Bloomington 1990 (oversat og udvidet udgave af sa.: *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983); Peter ALLSOP: *The Italian 'Trio' Sonata. From its Origins Until Corelli*, Oxford 1992; Michael TALBOT: *Benedetto Vinaccesi. A Musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli*, Oxford 1994; Peter ALLSOP: *Arcangelo Corelli, 'New Orpheus of Our Times'*, New York 1999; Don HARRÀN: *Salamone Rossi, Jewish Musician in Late Renaissance Mantua*, Oxford 1999;

Alt dette har på afgørende punkter ændret opfattelsen af dette righoldige og komplekse repertoire, ja, jeg vil vove den påstand, at det er blandt de områder af den ældre musikhistorie, der inden for de sidste 30 år er kommet til at stå i et helt nyt lys.

Hvad der traditionelt er blevet indordnet under betegnelsen 'solosonate' i fremstillinger af 1600-tallets italienske instrumentalmusik, udgør et broget billede: satser og værker for ét solo-instrument med eller uden *basso continuo*, dvs. generalbas, og satser for to melodiinstrumenter, hvoraf det ene var et basinstrument, med eller uden *basso continuo*, idet basinstrumentet opfattedes som en blot og bar forstærkning af generalbasstemmen, altså såvel S og S/bc som SB og SB/bc.<sup>3</sup> Synet på generalbasstemmen som satsens fundament gjorde, at man opfattede en eventuelt selvstændig instrumental basstemme som en forsiret version af generalbassen. Det er en opfattelse, der strækker sig fra Hugo Riemann, der betragtede generalbassen som det bærende element i satsen og betegnede hele 1600-tallet som "generalbassens tidsalder",<sup>4</sup> og frem til William S. Newman, der så generalbassen som det ydre hovedkendetegn for barokperioden.<sup>5</sup>

Det samme har indtil de seneste årtier gjort sig gældende i beskrivelsen af det repertoire, som blev sammenfattet under betegnelsen 'triosonate': Satser for to melodiinstrumenter i det høje leje og *basso continuo* og satser for tre melodiinstrumenter, hvoraf det ene kunne være et basinstrument, med eller uden *basso continuo*, altså satser der krævede såvel tre som fire musikere til udførelsen: SS/bc, SSB, SSB/bc.

Hertil kommer, at man mente – og mange musikere mener endnu – at generalbasstemmen under alle omstændigheder skulle udføres af såvel et taste- som et strygeinstrument, hvorved f.eks. en 'solosonate' for SB/bc skulle udføres af fire musikere og en 'triosonate' for SSB/bc af fem musikere. Eksempelvis kan man endnu i den seneste udgave af en af de internationalt mest udbredte lærebøger i musikhistorie læse følgende:

The texture of two treble melodic parts ... above a basso continuo attracted composers throughout the seventeenth century. Sonatas of this type were usually called *trio sonatas*. ...

Although called a *trio sonata*, such a work required four players, because, while a cello or other bass instrument played the basso continuo line, the harpsichordist or organist doubled the line, filling in the chords implied or indicated in the bass part. The texture exemplified in the *trio sonata* – two high melody lines over a bass – was fundamental to many other types of solo music, both vocal and instrumental.<sup>6</sup>

Pauline H. NOBES: *A Catalogue of Unaccompanied Solo Violin Repertory before ca. 1750*, Rhapsody Ensemble Editions 2000; Helen WESSELY-KROPIK (Antonella d'Ovidio, ed.): *Lelio Colista. Un maestro romano prima di Corelli. Con il Catalogo tematico delle Sonate a tre*, Roma 2002 (ital. overs. med værkfortegnelse af sa.: *Lelio Colista: Ein römischer Meister vor Corelli; Leben und Umwelt*, Wien 1961). Se også note 24.

3 Følgende besætningsmæssige forkortelser anvendes her og i det følgende: S: sopraninstrument, A: altinstrument, T: tenorinstrument, B: basinstrument, bc: *basso continuo*.

4 Jf. Hugo RIEMANN: *Das Generalbasszeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener* (Handbuch der Musikgeschichte II,2), Leipzig 1912.

5 Newman 1983, s. 164.

6 D.J. GROUT & C.V. PALISCA: *A History of Western Music*, New York 2001 (6th ed.), s. 299 og 357.

Af hvem blev et sådant værk kaldt "triosonate", fristes man til at spørge? Den tilsvarende italienske betegnelsen træffes overhovedet ikke i 1600-tallet, men hører det følgende århundrede til med en anden opfattelse af forholdet mellem melodi-, bas- og continuo-stemme.

Det er en kendsgerning, at 1600-tallets komponister var bemærkelsesværdigt konsekvente i deres besætningsangivelser: De betegnede satserne efter antallet af melodistemmer og medregnede ikke continuo-stemmen, der blot forelå som en stemmebog sammen med de øvrige stemmebøger. *Sonata a uno* var en sonate for ét melodiinstrument med eller uden bc, *sonata a due* en sonate for to melodiinstrumenter, det være sig i det høje eller dybe leje, med eller uden bc, *sonata a tre* var en sonate for tre melodiinstrumenter med eller uden bc og så fremdeles. Sammenblandingen af en melodibasstemme med continuo'ets basstemme har endvidere ført til, at man ved udførelsen af denne fæstemmige kammermusik betragtede det som en selvfølge, at continuo-stemmens tasteinstrument skulle ledsages af en strygebas. Heller ikke dette er der nogen dokumentation for i 1600-tallets italienske kilder, hverken teoretiske eller praktiske, og det har øget forvirringen med hensyn til, både hvad en solosonate og triosonate egentlig var, og hvordan de skulle udføres.

Var periodens komponister konsekvente i deres besætningsangivelser var de det til gengæld ikke i deres genrebetegnelser. "Canzone", "sonata", "sinfonia" optræder i flæng som betegnelser for den samme slags musik. Nogle hovedtendenser kan nok aflæses, bl.a. at sonate-betegnelsen, efterhånden som århundredet skred frem, blev dominerende på canzonens bekostning, men også, at "sonate" og "sinfonia" i anden halvdel af århundredet i mange tilfælde fortsat blev brugt synonymt.

Jeg nævner ikke disse forhold for at rejse skamstøtter over ellers fortjenstfulde forsøg på i historiske fremstillinger at søge at skildre områder af musikken i overordnede, sammenhængende forløb, men for at gøre opmærksom på den langsomme proces, der ofte kendetegner forskningsresultaters udmøntning i den brede musikhistoriske faglitteratur, og også for at understrege nødvendigheden af den empiriske forsknings fortsatte kildestudier og den deraf følgende stadige nyorientering, der rejser sig som et krav til enhver musikhistorisk skrivning.

Den større indsigt i den italienske instrumentale kammermusiks udvikling i 1600-tallet, som er opnået inden for de sidste årtier, viser, hvor helt centralt det fortsatte kildestudium af de primære musikalske og teoretiske kilder er for den musikhistoriske forskning. For der er jo ikke bare tale om en oprydning i uklare og utidssvarende genrebetegnelser. Det er ikke kun en strid om ord. Bag en valgt terminologi skjuler sig en begrebsmæssig forståelse af *res facta*; i dette tilfælde af musikalske strukturer, funktioner, genrer og opførelsespraksis. Det er en forståelse, der kan afsløre sin styrke, men også vise sine svagheder gennem den valgte terminologiske praksis.

\*

Mens mere omfattende fremstillinger af såvel sonaten som violinmusikken og triosonaten i Italien i 1600-tallet har bidraget til en væsentligt mere detaljeret indsigt i dette bro-

gede repertoire,<sup>7</sup> så mangler den italienske solosonate stadig en omfattende og sammenhængende genrehistorisk studie. Ansatser har blandt andet været gjort i ældre og nyere arbejder i artikelform af Arnold Schering<sup>8</sup> og Henry G. Mishkin;<sup>9</sup> men en fremstilling, der inddrager de seneste årtiers landvindinger i en genrestudie, der kortlægger dette, det mest solistiske repertoire af århundredets instrumentalmusik, savnes stadig og gør beskæftigelsen netop med solosonaten til en genrehistorisk udfordring.

Jeg vil først skitsere udviklingen af solosonaten i første halvdel af det 17. århundrede og indledningsvis forstå 'solosonate' i den hævdede betydning af termen, dvs. inddrage såvel satser for ét melodiinstrument, oftest i det høje leje, med eller uden *basso continuo*, S/(bc), som satser for et højt og et dybt melodiinstrument med eller uden *basso continuo*, SB/(bc). Til gengæld lader jeg antallet af melodiinstrumenter bestemme min terminologi og kalder disse to besætningstyper for henholdsvis solo- og duosonater. I *Appendiks 1* er opstillet nogle af de musikalske kilder fra hele århundredet, som jeg vil omtale i det følgende. Jeg har i oversigten ikke medtaget de mange lærebøger i solistisk instrumentalspil og forsiringskunst, der udkom i sidste halvdel af 1500-tallet og begyndelsen af 1600-tallet, og som blev en væsentlig forudsætning for den solistiske instrumentalmusiks udvikling i den følgende periode.<sup>10</sup> Ligeledes behandler jeg i det følgende solosonaten som en del af den instrumentale kammermusik og ser i denne sammenhæng bort fra musikken for tasteinstrumenter.

Viadanas berømte vokalsamling *Cento concerti ecclesiastici* fra 1602 (*App. 1, 1602a*) er ikke alene bemærkelsesværdig som et tidligt vidnesbyrd om den nye solistiske vokale kirkemusik med generalbas, men er det også i kraft af sine tidlige eksempler på periodens instrumentale kammermusik. Ikke blot indeholder samlingen en *canzona francese* for violin, sink og to basuner, men også en motet i to dele for sopran solo og orgel (*Fratres ego enim accepi* og *Accipite et manducate*), som kan udføres som instrumentale satser. Dette forklares i generalbasstemmebogen: "Hvis denne koncert spilles på sink, skal organisten transponere den en kvart op".<sup>11</sup> En sådan instruktion er et vidnesbyrd om en udbredt *ad libitum*-praksis i første halvdel af det 17. århundrede, der gav mulig-

7 Se f. eks. Newman 1983, Apel 1990 og Allsop 1992.

8 Arnold SCHERING: 'Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts', *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien*, Leipzig 1909, s. 309-25.

9 H.G. MISHKIN: 'The Solo Violin Sonata of the Bologna School', *The Musical Quarterly*, 1943, s. 93-112.

10 Nogle af de vigtigste er, 1535 Sylvestro di Ganassi dal Fontego: *Opera intitolata Fontegara*, [Venedig] (blokfløjte-manual); 1542 Sa.: *Regola rubertina*, [Venedig] (viola da gambe-manual); 1543a Sa.: *Letitione seconda*, [Venedig] (viola da gambe-manual); 1553a Diego Ortiz: *Tratado de glosas*, Rom (viola-manual); 1584d-e Girolamo dalla Casa: *Il vero modo di diminuir. Libro primo-secondo*, Venedig; 1585a Giovanni Bassano: *Ricercate, passaggi et cadentie*, Venedig; ca. 1590 Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo*, MS I-Bc, C 33; 1592f Richardo Rogniono: *Passaggi per potersi essercitare nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'instromenti*, Venedig (behandler violintekniske ornamentter og violinen som soloinstrument); 1593b/1609 Girolamo Diruta: *Il transilvano, [Prima-]seconda parte*, Venedig (orgel-manual); 1593d Giovanni Luca Conforto: *Breue et facile maniera di essercitarsi*, Rom; 1601d Scipione Cerreto Napolitano: *Della prattica musica vocale et strumentale*, Napoli; 1620c-d Francesco Rognoni Taegio: *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno, Prima-seconda parte*, Milano.

11 "Sonando questo concerto co'l cornetto, l'organista sonarà la quarta alto ..." (stemmebogen *Basso per sonar nell'organo*, s. 3). Nyudgivet i Lodovico VIADANA (Claudio Gallico, ed.): *Cento Concerti Ecclesiastici. Opera duodecima. Parte prima: Concerti a una voce con l'organo*, Kassel 1964.

hed for valget mellem vokal og instrumental udførelse, en praksis som går tilbage til mange italienske "da cantare et da sonare"-samlinger fra de sidste årtier af 1500-tallet. Det viser, i hvor høj grad den nye instrumentalmusiks opførelsespraksis tog sit afsæt i vokalmusikken. Andre eksempler – som ikke alle er solosatser – omfatter Adriano Banchieris instrumentalsamling *Fantasia ovvero canzoni alla francese per sonare nell'organo et altri stromenti musicali* fra 1603 (1603a), hvor den sidste fantasi har en underlagt tekst, "Udite ecco le trombe", Antonio Brunellis *Scherzi, arie, canzonette, e madrigali*, op. 12, fra 1616 (1616a), der bl. a. indeholder en tostemmig *scherzo* med underlagt tekst "per sonare solo senza cantare", Biagio Marinis instrumentalsamling *Affetti musicali* fra 1617 (*App. 1, 1617c*), hvor nr. 21, *La Soranza*, har tilføjet tekst til den afsluttende del, Martino Pesentis fjerde madrigalbog fra 1638 (1638a), hvor den femstemmige madrigal *Diman sarà* er instrumenteret for to violiner eller to altstemmer, to tenorer og en bas, og endelig sammes samling med dansesatser, op. 10, fra 1639 (1639a) for en sangstemme eller for cembalo eller andre instrumenter.<sup>12</sup>

\*

Blandt de få bevarede utrykte kilder med instrumental kammermusik for soloinstrument fra 1600-tallets begyndelse i Italien findes i konservatoriebiblioteket i Bologna et manuskript, Q 34, skrevet af Giovanni Amigone og dateret 1613 (*App. 1, 1613*).<sup>13</sup> Sammen med religiøse og verdslige vokalsatser står bl.a. tre korte instrumentale sinfoniaer for soloviolin og generalbasakkompagnement, muligvis tænkt som instrumentale indskud i et Maria-litani, idet Maria-påkaldelsen "Sancta Maria, ora pro nobis" er indskudt mellem den første og anden sinfonia.

Amigones tre sinfoniaer er satser, der bygger på imitation mellem violinen og generalbasstemmen. Den længste af sinfoniaerne, *Sinfonia seconda*, er på 39 takter (se *Eksempel 1*), og som det kan ses, udgør violin og generalbas et næsten gennemført imiterende forløb, en firestemmig sats omsat til tostemmighed med indsatser både i sopran-, alt-, tenor- og baslejet. Første gennemføring omfatter de første ni takter og begynder med temaet i tenorlejet i generalbasstemmen t. 1-3; violinen sætter ind i sopranlejet t. 3-5, derefter følger generalbassen med temaet i baslejet t. 5-7, og endelig bringer violinen temaet i altlejet i tætføring t. 6-8, inden afsnittet afsluttes med kadence t. 9. Anden gennemføring afsluttes med kadence i G t. 17 og har temaindsatser vekslende mellem generalbas og violin i henholdsvis bas-, sopran-, tenor- og altlejet. Og også de følgende, til dels friere imiterende afsnit har denne quasi-firestemmige faktur, der viser – og det er dette, der gør denne tilsyneladende ubetydelige instrumentale solosats interessant – hvorledes et spor i denne nye solistiske instrumentalmusik peger på den firestemmige

12 Jf. Charles W. HUGHES: 'The Solo Sonata', *New Oxford History of Music VI*, Oxford 1986, s. 463.

13 Om Giovanni Amigone og MS I-Bc Q 34, se Graham DIXON: 'Giovanni Amigone, un cantore lombardo del seicento et il suo metodo didattico' i A. COLZANI, A. LUPPI & M. PADOAN (eds.): *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III Convegno internazionale sulla musica lombardo-padana nel secolo XVII. Lenno-Como, 23-25 giugno 1989*, Como 1993, s. 320-38. Jeg skylder Graham Dixon tak for henvisningen til dette manuskript.

Eksempel 1 Johannes Amigonus: *Sinfonia seconda per violino solo* (MS I-BC Q 34).

The musical score is presented in six systems, each containing a Violino part (treble clef) and a Basso continuo part (bass clef). The time signature is 4/2. The score is divided into five sections, each beginning with a measure number and a section label (1. S, 2. S, 3. S, 4. S, 5. S). Within each section, there are first and second endings for both parts, labeled 1. A, 1. B, 2. A, 2. T, 3. A, 3. B, 4. T, and 5. A. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/2. The score ends with a double bar line and repeat dots.

instrumentale ricercare som én blandt flere forudsætninger for, hvad der ellers ofte under ét betegnes som instrumental monodi i den nye instrumentalmusik. Naturligvis har den nye solistiske vokalmusik – monodien i snævrere forstand – spillet en rolle for den nye besætningstype, men man har nok været tilbøjelig til at overse sammenhængen med det eksisterende firestemmige instrumentale ricercare- og canzone-repertoire, som voksede frem i anden halvdel af det 16. århundrede, og som skabte en instrumentalmusik

tradition, som også den nye fåstemmige instrumentalmusik kunne bygge videre på.<sup>14</sup> Det var et repertoire, der dyrkedes af organister og andre kirkemusikere som oplæring i komposition, herunder beherskelse af kontrapunkt og imitation, og deres erhverv forudsatte en sådan kunnen. Det er dette miljø, som Amigone tilhørte, og muligvis har hans manuskript tjent som grundlag for hans egen undervisning af andre.

Vi træffer denne satsstype, som man kan kalde fåstemmig reduktion af firestemmigt, imiterende kontrapunkt, hos andre af tidens kirkemusikere, der dyrkede den nye fåstemmige instrumentale besætningstype. Det gælder således G.P. Cima, hvis samling med fåstemmige motetter, *Concerti ecclesiastici* fra 1610 (*App. 1, 1610d*), også indeholder de tidligst kendte, udgivne fåstemmige sonater med *basso continuo*, ialt seks for to, tre og fire melodiinstrumenter og generalbas af ham og broderen Andrea.<sup>15</sup> Begge var organister i Milano, og i G.P. Cimas duosonate for violin og violone ses den samme 'reducerede' firestemmige, imiterende satsbegyndelse som hos Amigone, hvor orgelcontinuo'et varetager to af indsatserne (se *Eksempel 2*).<sup>16</sup>

Biagio Marinis opus 1 fra 1617, *Affetti musicali*, med satser for et, to og tre instrumenter,<sup>17</sup> rummer to sinfonier *a 1* med generalbas, dvs. solosatser, nemlig *La Gardana* og *La Orlandina*. *La Gardana* er instrumenteret for violin eller sink og har en continuo-stemme, der næsten udelukkende fungerer som tilføjet rytmisk og harmonisk klangfundament for melodistemmens udpræget solistiske forløb. Hermed er vi inde på det andet spor i solosonatens tidlige udvikling: en *addition* af en continuo-stemme til soloinstrumentet i modsætning til den kontrapunktiske traditions *reduktion* af den firestemmige sats til solo- og duosonatens medier. Marini var en fremragende musiker på sit instrument, violinen, og hører til den gruppe af musiker-komponister, der tog deres udgangspunkt i det solistisk-virtuose instrumentalspil, hvor soloinstrumentets muligheder udvikles i en idiomatisk skrivemåde; her udfolder den professionelle musiker som komponist instrumentets spilletekniske og espressive muligheder, her får den vokale monodis affektudtryk sit instrumentale modstykke, og her *tilføjes* generalbasstemmen som et i hovedsagen rytmisk-harmonisk fundament uden integration i det lineære forløb. Duosatserne i Marinis opus 1 for sopran- og basinstrument<sup>18</sup> har basstemmer, der er langt mere integrerede i det lineære forløb på lige fod med sopraninstrumenterne.

Samlingens anden solosats, *La Orlandina*, eksemplificerer den udbredte instrumentale *ad libitum*-praksis, der kendetegner den fåstemmige instrumentalmusik på dette tidspunkt,

14 Se hertil D. KÄMPER: *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (Analecta musicologica X), Köln und Wien 1970, især s. 113-55. Selv om jeg som nævnt ser bort fra den samtidige orgel- og klavermusik, ville det i høj grad være relevant at undersøge sammenhængen mellem den instrumentale kammermusiks solosonate og *ricercare*- og *canzonerepertoire* for tasteinstrument.

15 Titelbladet angiver "... sei sonate per instrumenti", mens nogle af satserne er betegnet "capriccio" i stemmebøgerne.

16 *Basso continuo*-stemmen er for orgel og er trykt som en *partitura*-stemmebog, hvor også melodistemmerne i de to- og trestemmige satser er gengivet, altså et egentligt partitur.

17 Marinis samling foreligger i en komplet nyudgivelse i Biagio MARINI (Franco Piperno, ed.): *Affetti Musicali, Opera Prima* (Monumenti Musicali Italiana XV), Milano 1990.

18 *Il Monteverde*, en balletto i tysk stil for violin og bas, *La Ponte*, sonate for violin eller sink og bas, *La Hiacinta*, canzone for violin eller sink og basun, *Il Boncio*, brando for violin og bas, *La Caortorta*, gagliarde for violin og bas, *La Vetrestain*, corrente for violin og bas.



Eksempel 2 Giovanni Paolo Cima: *Sonata per violino e violone* (*Concerti ecclesiastici*, 1610).

ikke alene hvad angår arten, men også hvad angår antallet af instrumenter. Den er komponeret for violin eller sink og generalbas med en tilføjet melodi-basstemme, der kan spilles eller udelades "som man vil".<sup>19</sup> Denne basstemme følger stort set continuo-stemmen med enkelte figurationer og rytmiske tilføjelser, men besætningsmæssigt står valget mellem en fremførelse som solo- eller som duosonate. Sammenholdt med det tidligere omtalte frie valg mellem vokal eller instrumental udførelse, der kendetegner andre af periodens værker, kan det give indtrykket af en temmelig skødesløs omgang med den fåstemmige instrumentalmusiks besætningstyper fra komponisternes side. Her spiller imidlertid kommercielle hensyn en rolle. Jo flere valgmuligheder, jo flere anvendelsesmuligheder og dermed også en større kreds af mulige købere til disse samlinger, hvis oplagstal desværre er ukendte i dag, men hvor naturligvis både komponist og forlægger havde en interesse i det størst mulige antal aftagere.

På trods af de få eksempler på solosonater, som de to første årtier af 1600-tallet kan opvise, tegner sig allerede her det brogede billede, som har medvirket til, at man har betragtet egentlige solosonater såvel som duosonater for et sopran- og basinstrument under ét. Solosonater for et melodiinstrument og *basso continuo* er sjældne; de træffes hos Amigone og Marini. Duosonater som hos Cima og Marini for et sopran- og basinstrument og *basso continuo* er flere, og endelig forekommer det frie valg i udførelsen med et eller to melodiinstrumenter hos Marini, der udvisker den besætningsmæssige, men ikke den satstekniske forskel mellem solo- og duosonaten.

\*

Carlo Farina var blandt de mange italienske musikere, der gennem deres ansættelser ved hoffet og kirker nord for Alperne bragte den nye instrumentaltradition nordpå til det øvrige Europa; det gælder både repertoarer og for Farinas vedkommende også det virtuose violinspil. Han var ansat som koncertmester ved hoffet i Dresden fra 1625 til 1629 – virkede altså under Heinrich Schütz – og i den periode udsendte han ialt fem samlinger med instrumentalmusik: dansesatser, sonater og canzoner. Og den italienske

19 "La Orlandina. Sinfonia a 1. Violino o cornetto e basso se piace".



musiks møde med de lokale traditioner afspejler sig ikke alene i de vekslende italienske og tyske titler på Farinas samlinger, men også i samlingernes indhold. I dag er Farina næsten udelukkende kendt for sin firestemmige *Capriccio stravagante* for strygere, en 375 takter lang komposition fra den anden af hans instrumentalsamlinger med efterligninger af forskellige blæse- og slagstøjsinstrumenter såvel som af dyrelyde. Hans fåstemmige instrumentalmusik er indeholdt i første, fjerde og femte bog (*App. 1, 1626f, 1628c og 1628f*); her træffes ialt fire sonater og to canzoner for sopran- og basinstrument, som i indholdsfortegnelserne til samlingerne alle er betegnet *à 2*, men hvor stemmebogen *Basso* ligeså klart har betegnelsen *Basso continuo* over disse tostemmige instrumentalsatser og desuden en vedføjede becifring.<sup>20</sup> De øvrige satser er danse og er ubecifrede med undtagelse af pavanerne og med betegnelsen *Basso*. Flerstemmige dansesatser uden generalbas blander sig altså her med satser for sopraninstrument og *basso continuo*. Med Farinis dansesatser førtes en italiensk tradition nordpå, som er værd at bemærke, nemlig fremkomsten i disse årtier af et repertoire inden for den nye, fåstemmige instrumentalmusik i form af rene strygelsesatser uden generalbas. Generalbassen har ikke været den altdominerende og grundlæggende faktor inden for den nye instrumentalmusik, som den i adskillige ældre og nyere fremstillinger er blevet gjort til. At denne tradition med satser uden generalbas er tørnet sammen med en afvigende praksis nord for Alperne, hvor generalbassen i den nye musik blev betragtet som anderledes fundamental, viser forekomsten af en samtidig, håndskreven continuostemme, der er overleveret sammen med de fire trykte stemmebøger til hver af Farinas fem samlinger. Den slutning er nærliggende, at man i Dresden har betragtet generalbasakkompagnementet som en obligatorisk besætningsmæssig foreteelse; derfor har man nedskrevet et continuoakkompagnement til Farinas fem samlinger til supplement af samlingernes fire stemmebøger for sopran-, alt-, tenor- og basinstrument, hvad enten denne basstemme fungerede som en melodibas eller, som i samlingernes canzoner og sonater, som continuostemme.<sup>21</sup>

\*

Det hænder undertiden, når man arbejder med et emne ud fra en bestemt indfaldsvinkel, at undersøgelsen og problemstillingerne tager en anden retning, end det oprindeligt havde været meningen. Spørgsmål, der dukker op undervejs, leder undersøgelsen ad andre baner end oprindeligt planlagt. I arbejdet med Frescobaldis fåstemmige instrumentale ensemblesmusik blev jeg fængslet af spørgsmålet, om ikke hans eget arbejde med disse kompositioner, som det kommer til udtryk i de tre udgaver af hans canzoner, der udkom i henholdsvis 1628 og 1635 (*App. 1, 1628i/j og 1634*), var udtryk for karakteristiske genremæssige overvejelser hos komponisten. Hvad der begyndte som en undersøgelse af Frescobaldis personalstil, blev til en undersøgelse af genrestilen i disse samlinger.

20 Hver af samlingerne udkom i fire stemmebøger for S, A, T og B. Sartoris angivelse af fem trykte stemmebøger er forkert.

21 Jf. Schütz' *Cantiones sacrae* (1625), hvis femte stemmebog for *Bassus ad organum* synes at være tilføjet på forlæggerens opfordring. Herom skriver Schütz i fortalen til læseren: "Forlæggeren har aftvunget mig generalbassen i den tro, at værket derved ville finde en gunstigere modtagelse." (Bibliopola, opusculum hoc gratius fore ratus, Bassum istum Generalem mihi extorsit.)

De tre udgaver med canzonere af Frescobaldi udkom med to i Rom i 1628 og en i Venedig i 1635, se *Appendiks 2*.<sup>22</sup> De er mere eller mindre tre versioner af den samme samling. De to første versioner fra 1628 er dels en udgave i stemmebøger, dels en partiturdgave besørget af Bartolomeo Grassi, en elev af Frescobaldi; i 1635 udkom en gennemrevideret udgave i stemmebøger.<sup>23</sup>

Det er en kendsgerning, at disse samlinger hører til hans mindst kendte værker og har stået i skyggen af hans musik for orgel og cembalo. De har indtil de sidste årtier indtaget en beskeden plads i beskæftigelsen med hans musik, hvad der her kan retfærdiggøre en kort præsentation.<sup>24</sup>

De to 1628-udgaver er blandt de meget få vidnesbyrd fra Rom om dyrkelsen af den fæstemmige instrumentale kammermusik i første halvdel af århundredet. 1635-udgaven udkom til gengæld i den by, der på det tidspunkt var musiktrykkets højborg i Italien. Ved at undersøge forskelle og ligheder mellem 1628- og 1635-versionerne får man et fascinerende indtryk af Frescobaldi ved arbejdsbordet. Her skal blot meddeles nogle enkelte iagttagelser.

Der kan ikke være tvivl om, at da Frescobaldi lod sin canzonesamling i stemmebøger udgive af Robletti i Rom i 1628, betragtede han den først og fremmest som ensemblemusik, selvom Grassis udgave fra samme år kan være tænkt til brug for organister. Indtil da var hans instrumentalmusik udkommet enten i klaverpartitur på to systemer (ital.: *intavolatura*) eller i partitur på fire systemer (ital.: *partitura*). Hans eneste tidligere værk i stemmebøger, bortset fra enkelte kompositioner i samtidige antologier, var hans motetsamling fra 1627, *Liber secundus diversarum modulationum*.

Skønt Grassis hensigt kan have været at knytte canzonesamlingen til Frescobaldis musik for tasteinstrumenter ved at udgive den i partitur, så fremgår det af hans forord til partiturdgaven, at canzonerne kunne spilles af flere end én musiker:

- 22 Angående forholdet mellem titelbladens årstal "1634" og det formodede udgivelsesår 1635, se *Appendiks 2* note b; i det følgende betragtes 1635 som udgivelsesår, "1634" gælder henvisninger til Sartori, der har samlingen opført under dette årstal.
- 23 Her og i det følgende henvises til *Appendiks 2* med noter, hvor forkortelsen OC står for den samlede nyudgave af de tre canzonesamlinger: Girolamo FRESCOBALDI (Etienne Darbellay, ed.): *Opere complete, VIII. Il primo libro delle canzoni I-II* (Monumenti Musicali Italiani XXII), Milano 2002. Jeg har i noterne til *Appendiks 2* kun markeret forskellene i samlingerne imellem, hvad angår canzonerne for et og to melodiiinstrumenter. Indholdsfortegnelsen for 1635-udgaven er gengivet ukomplet i Sartori 1634.
- 24 Ikke mindst fejringerne af 400-året for Frescobaldis fødsel i 1983 betød et opsving i Frescobaldiforskningen. Her skal blot nævnes et udvalg af den nyere litteratur, der beskæftiger sig med hans instrumentale ensemblemusik, J.M. HARPER: *The Instrumental Canzonas of Girolamo Frescobaldi: A Comparative Edition and Introductory Study*, Diss., University of Birmingham, 1975; *Frescobaldi e il suo tempo*, Venedig 1983 (udstillingskatalog); Frederick HAMMOND: *Girolamo Frescobaldi*, Cambr., Mass. 1983; S. DURANTE & FABRIS (eds.): *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia X), Firenze 1986 (heri N.M. JENSEN: 'La revisione delle Canzoni ed il suo significato per la comprensione del linguaggio frescobaldiano', s. 315-27); Claudio GALLICO: *Girolamo Frescobaldi*, Firenze 1986; A. SILBIGER (ed.): *Frescobaldi Studies*. Durham, NC 1987 (heri J.M. HARPER: 'Frescobaldi's Reworked Ensemble Canzonas', s. 269-83); Fr. HAMMOND: *Frescobaldi: A Guide to Research*. New York 1988; Andrea DELL'ANTONI: *Syntax, Form and Genre in Sonatas and Canzonas 1621-1635* (Quaderni di Musica/Realtà XXXVIII), Lucca 1997.

Jeg har udgivet dette bind i partitur for at det kan tjene musikere, der spiller alle slags instrumenter og for at de kan se alle stemmerne på éngang, fordi det er en betingelse for at kunne spille ordentligt. Enhver musiker kan spille disse canzoner sammen og alene.<sup>25</sup>

Grassi fortsætter med at oplyse, at hans udgave kan tjene "ikke alene musikere på cembalo, men på ethvert instrument".<sup>26</sup> Det skal tilføjes, at selvom nogle af canzonerne kan spilles på orgel eller cembalo, vil andre volde store vanskeligheder, bl.a. på grund af hyppige stemmekryds inden for samme oktav. Men solistisk udførelse ved et tasteinstrument var ikke hovedintentionen med Grassis udgave. Den var som supplement til stemmebogsudgaven beregnet til studium og generalbasrealisering og skulle desuden lette ensemblespillet ved at præsentere musikken i partitur.

Det er fristende at betragte Frescobaldis canzonesamling som hans svar på udfordringen fra den nye fæstemmige instrumentalmusik med *basso continuo* – en udfordring, der måtte få hans fire-, fem- og ottestemmige canzoner i en antologi fra 1608 til at forekomme ham selv og samtiden gammeldags.<sup>27</sup> I udgaverne fra 1628 og 1635 synes Frescobaldi nemlig at have villet afprøve alle mulige instrumentkombinationer inden for den nye kammermusik,<sup>28</sup> og man kan betragte dem som en stort anlagt kodificering af de sidste 30 års italienske instrumentalpraksis. Den eneste samtidige samling med instrumentalmusik, der i omfang og varieret stemmebesætning ligner Frescobaldis, er Bartolomeo De Selma e Salaverdes fem stemmebøger med *Canzoni, fantasia et correnti* fra 1638 (*App. 1, 1638c*), der er en broget samling med i alt 57 canzoner og dansesatser med stemmekombinationer fra S/bc til SSBb/bc. Man kan diskutere, om ikke Frescobaldis mere systematisk ordnede samling i sin sammenfattende tendens foregriber den senere baroks store teoretiske og praktiske 'kunstbøger' fra Giovanni Battista Vitalis *Artificii musicali* (1689i) til Johann Theiles *Musikalisches Kunstbuch* og Bachs *Das wohltemperierte Klavier* og *Kunst der Fuge*. Disse samlinger eksemplificerer den barokke idéverdens dualisme, men også dens balance mellem musikken som praktisk kunst og teoretisk og filosofisk videnskab, mellem patos og logos, mellem affekt og ratio. Vitalis samling fra 1689 indeholder kanons, øvelser i dobbelt kontrapunkt og – som titlen siger – "andre kuriøse inventioner", samt bl.a. fire capriccio'er og to solosonater for violin og *basso continuo*. Vitali indleder sit forord med følgende henvendelse til læseren: "Den, der ikke ved at trænge ind i kunstens dybeste mysterier, fortjener ikke navn

25 "... Hò posto questo volume in partitura accio sia commodo à i professori d'ogni sorte di strumenti, & che nell'istesso tempo possino vedere tutte le parti cosa necessarissima à chi desidera sonar bene. Ogni Sonatore potrà sonare queste Canzoni in compagnia, è solo ... "

26 "... potendo seruire non solo à sonatori di Cimbalo, ma di qualsiuoglia altro Stromento."

27 Frescobaldi havde bidraget med tre canzoner til den venetianske musikforlægger Raverijs antologi fra 1608 (1608f), *Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti*.

28 Der er en slående parallel til canzonesamlingernes stemmekombinationer i Frescobaldis omtalte motetsamling fra 1627, *Liber secundus ...*, der indeholder 31 vokalsatser for besætninger fra sopran solo til sopran, alt, tenor og bas.

af musiker",<sup>29</sup> og han henviser til Rom (hvor Frescobaldi havde sit virke i næsten 40 år) som et centrum for beskæftigelsen med den lærde musik.

Mangfoldigheden i Frescobaldis instrumentkombinationer udstiller for alvor problemerne i en nutidig genrebeskrivelse, der som sit udgangspunkt har benyttet sig af senere tiders og steders termer og opførelsespraksis. Hvis alene genreetiketterne 'solosonate' og 'triosonate' anses for dækkende, når det 17. århundredes nye fåstemmige italienske ensemblemusik skal beskrives, analyseres og opføres, kommer man til kort.

1635-udgaven, der er den mest omfattende af de tre, kan belyse den både her og tidligere nævnte terminologiske problemstilling lidt nærmere. Canzonerne for ét melodiinstrument, hvad enten dette er et sopran- eller basinstrument, og generalbas, er solosatser, herom hersker der enighed, selvom sådanne solosatser i dag oftest udføres af tre musikere med fordobling af generalbasstemmen med en strygebas. Ved satserne for to og tre melodiinstrumenter og generalbas melder problemerne sig. Duosatserne for ét sopran- og ét basinstrument med generalbas er efter gængs terminologi solosonater eller solocanzoner, idet melodibassen blot betragtes som en forsiret version af generalbassen, og de opføres i dag oftest med en besætning på tre musikere ligesom solosonaterne. Duosatserne for to sopraninstrumenter og generalbas og triosatserne for to sopraninstrumenter, basinstrument og generalbas beskrives alle som triosatser, idet man her hæfter sig ved den vertikale trestemmige struktur i duosatserne og opfatter melodibassen i triosatserne som en udsmykket version af generalbassen. Til gengæld spilles duosatserne for to sopraninstrumenter oftest af fire musikere, mens triosatserne for to sopraninstrumenter og basinstrument opføres af fem musikere, idet generalbassen også her fordobles af en strygebas.

Det er indlysende, at en analytisk indfaldsvinkel til musikken på denne baggrund kan blive skæv og tilsløre syntaktiske og formale egenskaber ved en musik, der som denne både udfolder sig solistisk koncerterende og flerstemmigt kontrapunktisk i et lineært forløb. Opførelsespraktisk vil en forstærkning af generalbasstemmen true med at ødelægge den klanglige balance mellem top og bund, mellem linearitet og harmonisk fundament. Og det er værd endnu engang at slå fast, at der ikke er samtidige belæg for en sådan fordoblingspraksis.

I sin tilegnelse til storhertug Ferdinando II af Toscana forrest i stemmebogsudgaven fra 1628 skriver Frescobaldi, at han har forsøgt at tage hensyn til anvendelsen af forskellige instrumenter,<sup>30</sup> men man finder meget få specifikke instrumentangivelser i de tre udgaver; bortset fra de to toccataer og canzonen for spinet i partiturdgaven fra 1628 findes de eneste besætningsangivelser i stemmebogsudgaven fra 1628 i forbindelse med de fire canzoner for soloinstrument. Her er de tre første angivet for violin eller sink, den fjerde for soloviolin.<sup>31</sup> Bortset fra en enkelt tilsynekomst af "teorbe" i basstemmen til den firestemmige canzone for to sopran- og to basinstrumenter, er den

29 "Non merita il nome di Musico chi non sà maneggiare in qualsiuoglia modo gli arcani più profondi dell'Arte." Vitalis samling findes i en (vanskeligt tilgængelig) nyudgave, Giovanni Battista VITALI (L. Rood & G.P. Smith, eds.): *Artificii Musicali. Opus XIII*, Smith College, Northampton, Mass. 1959.

30 "... io con la varietà dell'inuentioni hebbi riguardo alla commodità di vari istromenti ...".

31 Således angivet i *Canto primo*-stemmen over de enkelte canzoner og i indholdsfortegnelsen.

eneste anden instrumentforskrift generalbasstemmen til 1635-udgaven, der betegnes *Basso ad organo*.

Jeg skal her knytte nogle analytiske betragtninger til canzonerne for ét melodiinstrument og generalbas, som, da 1628-udgaverne udkom, endnu ikke var nogen almindelig kombination i tidens instrumentalmusik. En komponist, der vælger at skrive instrumentale satser for kun ét melodiinstrument og generalbas, må naturligvis tage stilling til spørgsmålet om generalbassens rolle i forhold til melodistemmen. I hvor høj grad skal de to instrumenter integreres i et jævnyrdigt tostemmigt forløb, det være sig homofont, imiterende eller koncerterende, således at satsen nærmer sig duosonaten for to melodiinstrumenter? Eller skal generalbassen have en selvstændig lineær udformning, der gennem lange trinvis bevægelser kan opbygge et underliggende spændingsforløb til melodistemmens udfoldelser? Og endelig: Skal generalbassen betragtes som et overvejende klangligt-harmonisk fundament til melodistemmens ofte quasi-koncerterende passagespil, undertiden med igangsættende begyndelses- og overgangsimitationer eller intonationer? Sådanne muligheder stod åbne for de komponister, der valgte at komponere satser for ét melodiinstrument, og i valget af en eller flere af disse muligheder viser de karakteristiske strukturelle træk sig i solosatserne.

Frescobaldis solocanzoner, såvel som hans øvrige instrumentkombinationer, overrasker ved den hyppige forekomst af et melodiinstrument i baslejet. 1628-udgaverne indeholder fire solocanzoner for basinstrument og generalbas. Det er en besætningsstype, der ikke alene blev reduceret til tre værker i 1635-udgaven, men som også sammen med duosatserne for to basinstrumenter og generalbas undergik de mest gennemgribende revisioner fra 1628 til 1635. Sammenfattende om revisionerne af bas-canzonerne i 1635-udgaven kan det konstateres:

- at der er tale om adskillige udvidelser af de enkelte canzoner, ikke mindst gennem indskud af affekt-prægede adagioafsnit (se *Eksempel 3b*, t. 1-7).
- at generalbassen i nogle af 1635-canzonerne er ændret fra at være en ligeberettiget stemme i en duosonate-struktur til en mere generalbasorienteret støttestemme, således at 1635-canzonerne i højere grad fremtræder som solosatser for ét melodiinstrument og generalbas. Det er en besindelse på polariteten mellem melodi- og generalbasstemme i *stil nuovo*. Se f.eks. forskellen mellem begyndelsen af canzone nr. 5 i 1628i (Masotti-udgaven), hvor generalbassen optræder som ligeberettiget partner i en tostemmig imitation (*Eksempel 3a*) og den omarbejdede version i 1635-udgaven (*Eksempel 3b*), hvor der ikke alene som nævnt er indskudt et indledende adagioafsnit, men hvor den tostemmige imitation er ændret til en melodiførende bas med generalbassen som en *basso seguente*-stemme fra t. 7.
- at der flere steder er tale om en reduktion af omfanget af de karakteristiske virtuost-figurative kadencepassager, som findes i nogle af 1628-udgavernes bas-canzoner. Dette kan være grunden til at Frescobaldi helt udelod en af canzonerne fra 1628-udgaverne i sin 1635-version.<sup>32</sup>

32 Canzone nr. 4 i stemmebogsudgaven, canzone nr. 7 i partiturdgaven fra 1628.

Eksempel 3a G. Frescobaldi: *Canzona quinta detta la Tromboncina. Basso solo (Il primo libro delle canzoni, 1628i)*

(Basso)

Partitura

(Basso generale)

6

Eksempel 3b G. Frescobaldi: *Canzona prima. Basso solo (Canzoni da sonare, 1634)*

c [Adagio]

Basso

c

Basso per l'organo

5

Allegro

Sammenlignet med bas-canzonerne udviser canzonerne for et sopraninstrument og generalbas ingen eller kun få ændringer i 1635-udgaven i forhold til 1628-versionerne. Der er her i meget høj grad tale om en duosonate-struktur, hvor generalbasstemmen i mange afsnit deltager på lige fod med melodiinstrumentet i det imiterende forløb – et konservativt træk, der peger tilbage på en satsstruktur som den træffes i de omtalte sater af Amigone og Cima.

\*

En strukturanalyse kan pege på karakteristiske satstekniske og formale træk i disse canzoner. Den kan belyse nogle af de problemløsninger, som en komponist som Frescobaldi forsøgte sig med i arbejdet med en instrumentalmusik, der besætningsmæssigt havde den moderne vokale monodi som sit forbillede, men som ikke havde en tekst som sammenbindende, formdannende element, når der skulle skabes længere rent instrumentale forløb. Men forsåvidt som den musikalske analyse som sit endemål må

have fortolkning og forståelse, må den også forsøge at nærme sig en forståelse af det musikalske udtryk i denne musik gennem en interpretationsanalyse.

At musik skulle udtrykke følelser og påvirke tilhørernes følelser var ikke en ny æstetik i tiden efter 1600, selvom det blev et hovedanliggende i den nye vokalmusik – *seconda pratica* – i dens bestræbelser på at udtrykke og fortolke teksten i musikken. Musikkens virkemidler blev ofte sammenlignet med retorikkens – i den retoriske kunst, hvis formål det var at overbevise, kunne komponisten hente inspiration til sin teksttolkning og til den effekt, den skulle gøre på tilhørerne.

Italiensk *affetto*, i flertal *affetti*, (fra latinsk *adfectus*, en oversættelse af det græske *pathos*) blev centrale og flertydige begreber i den nye udtryksæstetik. I samtidens italienske musik betyder *affetto* både "følelse", "sindstilstand" og "ornament" som kompositorisk og opførelsespraktisk virkemiddel. For komponisten var affekterne de kompositoriske virkemidler – kald dem 'kneb' – hvormed han i sin musik kunne fremkalde bestemte følelser hos tilhørerne; de udøvende musikere skulle i deres realisering af nodebilledet både fortolke de nedskrevne og de ikke-nedskrevne affekter – ornamenterne – i komponistens musik; det er om udførelsen af de ikke-nedskrevne affekter at mange af de samtidige lærebøger i instrumentalspil handler.<sup>33</sup> Endelig skulle tilhøreren igennem denne klangliggørelse af musikken og ud fra sin fortrolighed med tidens musikalske sprogbrug opfatte og lade sig påvirke af komponistens intentioner med sin følelsesladede musik. Tilhøreren skulle så at sige afkode det musikalske tegnsprog dets indhold for derigennem at lade sig føre ind i den sindstilstand og de følelser, som komponisten ønskede at fremkalde.

Meget af det, som tidens komponister i forordene til deres samlinger og teoretikere i deres skrifter om musik beskæftigede sig med angående musikkens affekt-sprog, angik naturligvis vokalmusikken, arnestedet for den nye og moderne stil i musikken. Men hvordan overføre dette til en abstrakt, begrebsløs, ikke-semantisk instrumentalmusik uden tekstlige referencer? Det var dette, den nye instrumentalmusiks komponister forsogte. *Affetti musicali* kaldte Biagio Marini sin instrumentalsamling fra 1617, og i forordet til sin første samling med *Capricci* fra 1624, fyldt med tempomæssige og variationsmæssige kontraster, skriver Frescobaldi bl.a.:

Eftersom mange måske finder disse stykker vanskelige at spille på grund af de forskellige tempi og variationer, ... har jeg villet gøre opmærksom på, at på de steder, der ikke synes styret af kontrapunktisk skrivemåde, dér skal man først søge *affekten* i den pågældende passage og komponistens hensigt, både hvad angår at behage øret, og den måde, hvorpå man kan finde frem til den rigtige udførelse.<sup>34</sup>

33 Jf. note 10.

34 "Per che il sonare queste opere potrebbe riuscire ad alcuni di molta fatica vedendole di diuersi tempi, & variationi, ... hò voluto auuertire che in quelle cose, che non paressero regolate, con l'uso del contrapunto, si debba primieramente cercar l'affetto di quel passo & il fine dell'Autore circa la diletatione dell'udito & il modo che si ricerca nel sonare ...". Om Marinis *Affetti musicali* se Franco Piperno's indledning til Biagio Marini: *Affetti musicali*; om Frescobaldi og 'affekterne' se Emilia FALDINI: 'The Rhetorical Aspect of Frescobaldi's Musical Language' i Silbiger (ed.): *Frescobaldi Studies*, s. 284-97, og Etienne DARBELLAY: 'Tempo Relationship in Frescobaldi's *Primo Libro di Capricci*', *ibid.*, s. 301-26.



Og Frescobaldi fortsætter længere henne i sit forord:

De indledende afsnit skal spilles adagio for at give mere livlighed og ynde til den følgende passage, og man skal holde igen i kadencerne før det næste afsnit. Hvis [afsnit i] den tredelte takt har brevis (lig med tre helnoder) som tællenode (dvs. *tactus*), skal de spilles adagio, hvis de har helnoden (lig med tre halvnoder), spilles de mere allegro, ... er taktarten 6/4 skal tempoet være allegro. Ligeledes er det passende at holde igen ved visse dissonanser og spille dem arpeggio for at den efterfølgende passage kan fremstå mere livlig.<sup>35</sup>

Frescobaldis anvisninger på realiseringen af nodebilledet i sine *Capricci* har også gyldighed for anden af hans musik – også der, hvor betegnelsen *affetti* ikke optræder. Denne musik må fortolkes ud fra et kendskab til den tids musikalske affekt-sprog; det gælder den udøvende musiker, og det gælder den tilhører, som musikeren skal påvirke gennem sin musikalske fremførelse. Når det lykkes, virker denne tilsyneladende spinkle musik med en overraskende intensitet på en nutidig tilhører. Der er musikere, der i dag har gjort denne affektprægede musik til deres speciale; det gælder f.eks. Bruce Dickey på sink, hvis spil genopliver dette instruments virtuose tradition fra første halvdel af 1600-tallet, hvor det stod i høj kurs, som et instrument, der var i stand til at nærme sig menneskestemmen i sit musikalske udtryk.<sup>36</sup> I den senere fæstemmige instrumentalmusik, blev dets dominerende plads efterhånden overtaget af violinen.

\*

Jeg har opholdt mig så meget ved Frescobaldis canzone-samling, fordi sonaten for ét melodiinstrument og generalbas her for første gang fremtræder med samme vægt som de øvrige besætningstyper i tidens nye fæstemmige instrumentalmusik. Der er kun få samtidige komponister, hvis produktion af solosonater nærmer sig Frescobaldis i omfang. Det er komponister som Innocentio Vivarino (*App. 1, 1620j*), Tomaso Cecchino (*1628e*), Biagio Marini og Giovanni Battista Fontana (*1641b*).

Organisten fra Adria, Innocentio Vivarino, udgav otte solosonater for sopraninstrument og generalbas i sin motetsamling fra 1620; der er tale om korte satser med en karakteristisk dialog mellem soloinstrumentet og generalbassen, der, fuldt udviklet hos komponister som Castello og Fontana, bliver en del af det *koncererende* princip, som det også kommer til udtryk i satser for flere instrumenter i den samtidige instrumentalmusik. Med *den koncerterende satstype* løber vores første og andet spor i solosonatens

35 "... Si deuno i principii cominciarli adagio a dar maggior spirito e vaghezza al seguente passo & nelle Cadenze sostemele assai prima che si incominci laltro [sic] passo, e nelle trippole, ò sesquialtere, se saranno maggiori, si portino adagio, se minori alquanto piu allegre, ... se saranno sei per quattro si dia illor [sic] tempo con far camminare la battuta allegra. Conuiene in alcune durezza fer-marui con appoggiarle acciaio che riesca più spiritoso il seguente passo."

36 Dalla Casa skriver i forordet til *Il vero modo di diminuir, libro primo*, 1584: "Sinken er den bedste af alle blæseinstrumenter til at efterligne den menneskelige stemme." (De gli Stromenti di fiato il piu eccelente è il Cornetto per imitar la voce humana piu de gli altri stromenti). Ved forelæsnngen blev der spillet eksempler fra Bruce Dickey's cd, "*Quel lascivissimo cornetto ...*" *Virtuoso Solo Music for Cornetto*, Accent ACC 9173.

udvikling sammen i et tredje, hvor det kontrapunktisk-imiterende samspil mellem to melodiinstrumenter eller et melodiinstrument og generalbas transformeres til en koncerterende sats, hvor imitationens fletværk bredes ud i en tematisk dialog, og hvor *concertato*-princippet, dvs. samspillet mellem forskellige klanglegemer, udfolder sig i et solistisk-instrumentalt forløb.

Hovedrepræsanterne for 'den nye stil', for *stil moderno* i solosonaten, er tidens egentlige avant garde-komponister, først og fremmest Biagio Marini, Dario Castello og Giovanni Battista Fontana. Titlerne på nogle af deres samlinger taler deres tydelige sprog: Marinis *Affetti musicali*, op. 1, fra 1617 og hans store samling med instrumentalmusik opus 8 fra 1629 (*App. 1, 1626m/1629g*),<sup>37</sup> der indeholder i alt otte sonater og en *capriccio a 1* og *a 2*, og hvor det i titlen hedder, at nogle er komponeret med "curiose et moderne inventioni". Her forekommer spilletekniske finesser for violinen som spil i fjerde position, dobbeltgreb, akkordspil, tremolo, scordatura osv. Endvidere Castellos to samlinger med *Sonate concertate in stil moderno* 1621 og 1629 (*App. 1, 1621n* og *1629f*); i forordet til den første samling skriver Castello om den moderne stil:

For at tilfredsstille dem, som vil fornøje sig med at spille disse sonater, er jeg kommet på den tanke at give dem det råd, at selvom disse [sonater] ved første øjekast kan synes vanskelige at spille, skal de ikke miste lysten ved at spille dem flere gange. Gør man det, vil de vise sig meget lette, fordi intet er vanskeligt for den, der har fornøjelse ved det. Jeg erklærer tillige, at jeg ikke har kunnet komponere dem enklere hvis jeg skulle skrive i den moderne stil, som i dag iagttages af alle.<sup>38</sup>

Årene omkring 1650 blev det hidtidige højdepunkt for den italienske solosonate. I takt med violinens hastige udvikling i centre for violinbygning som Brescia og Cremona, blev dette instrument fra nu af også det dominerende soloinstrument i den fåstemmige instrumentalmusik. 1645 udkom Gasparo Zanettis lærebog i violinspil, *Il scolaro* (*App. 1, 1645e*), 1649 udgav Marco Uccellini som sit opus 5, *Sonate overo canzoni* (1649b), der alle, på nær én, er sonater for soloviolin og generalbas, og i 1652 udgav Giovanni Antonio Leoni i Rom en samling bestående udelukkende af solosonater (1652b). Af tilegnelsen til Leonis arbejdsgiver, kardinal Pallotta, fremgår det, at mange af sonaterne har været anvendt som kirkemusik. At den fåstemmige instrumentalmusik, og ikke kun orgelmusikken, har været anvendt i forbindelse med gudstjenesten, véd vi. Sonater kunne bl.a. spilles ved offertorium og postcommunio, efter credo og efter epistlen. Deraf

37 Forordet er dateret 1626, men tilføjelserne til årstallet på titelbladene gør det sandsynligt, at samlingen først er udkommet 1629, der her antages som udgivelsesår i modsætning til Sartori 1626m/1629g (med ukomplet indholdsfortegnelse). Se nærmere i nyudgaven, Biagio MARINI (Maura Zoni, ed.): *Sonate, sinfonie, canzoni ... Opera VIII (1629)* (Monumenti Musicali Italiani XXIII), Milano 2004, s. 14-16. Et udvalg af satserne fra opus 8 er udgivet i Biagio MARINI (Thomas D. Dunn, ed.): *String Sonatas from Opus 1 and Opus 8* (Collegium Musicum X), Madison, WI 1981.

38 "M'è parso, per dar satisfatione à quelli, che si deletterano di sonar queste mie sonate, auisarli; che se bene nella prima vista li pareranno difficili; tuttauia non si perdano d'animo nel sonarle più d'una volta; per che faranno prattica in esse, & all'hora si renderano facilissime: perche niuna cosa è difficile à quello che si dilletta: dechiarandomi non hauer potuto componerle più facile per osservar il stil moderno, hora osservato da tutti." Citeret efter Dell'Antonio 1997, s. 63.

betegnelsen *per chiesa* eller *da chiesa* i adskillige af de samtidige instrumentalsamlinger, der nok peger på en mulig funktion som kirkemusik, men bestemt ikke udelukker opførelser uden for kirken – ved hofferne, i de musikalske akademier og i fornemme private kredse i øvrigt, hvor også sonater *da camera* – kammersonater eller suiter – havde deres plads.

\*

Jeg vil til slut opholde mig ved nogle genremæssige problemer i den sidste, den berømteste og den mest udbredte samling af såkaldte solosonater fra det 17. århundrede, nemlig Corellis opus 5, *Sonate a violino e violone o cimbalo*, der udkom i Rom år 1700 i en partiturdgave på to systemer (*App. 1, 1700a*). Udtrykket 'såkaldte' skyldes den kendsgerning, at egentlige solosonater, dvs. sonater for et uakkompagneret melodiinstrument, som vi kender dem fra Bachs solosonater *senza basso accompagnato*, næsten ikke kendes fra trykte udgaver i Italien i det 17. århundrede.

Hvad kan vi læse af de to titelblade til Corellis berømte samling? På det første står *Parte prima. Sonate a violino e violone o cimbalo*; dernæst dedikationen til den tyske prinsesse Sofie Charlotte af Hannover, kurfyrstinde af Brandenburg – af *Arcangelo Corelli da Fusignano. Opera quinta* (se *Illustration 1*). Efter de første seks sonater følger det andet titelblad, *Parte seconda. Preludii, allemande, correnti, gigue, sarabande, gavotte e follia*; disse dansesatser i anden del er sammenstillet til ialt fem sonater efterfulgt af de berømte *Follia*-variationer som det sidste værk. Titelbladene oplyser intet om tid og sted for udgivelsen, og der er ingen angivelse af *basso continuo*. Ser vi på, hvad det første titelblad faktisk oplyser, står der om besætningen: *violone o cimbalo*; . *o* betyder "eller" og ikke "og", dvs. med mulighed for at opføre disse sonater enten med violone (hvad der i Corellis tilfælde med stor sandsynlighed er en violoncel) eller med cembalo sammen med violinen – med mindre vi skulle sætte et komma efter *violone*, dvs. at de kan opføres enten som strygeduo'er eller på cembalo. Det kan synes for spidsfindigt, men faktisk findes en afskrift af Corellis sonater i et engelsk manuskript sammen med cembalosonater af Domenico Scarlatti, Durante, Muffat, Pasquini og andre.<sup>39</sup> I dag har flere og flere barokmusikere også opdaget de muligheder for en varieret og samtidig autentisk opførelsespraksis, som Corellis anvisninger foreskriver, i stedet for en stereotyp og tidssvarende besætning med violin, cello og en continuogruppe med cembalo og cello.<sup>40</sup>

Der var forgængere i italiensk tradition for en udførelse for strygeduo eller for tasteinstrument. Et par eksempler: Maurizio Cazzatis opus 30, der udkom i Bologna i 1662 i partitur med en stemmebog for andenviolin *ad libitum* (*App. 1, 1662*), har som titel "Correnter og balletter at spille på spinet, lut eller teorbe *eller* violin og violone",<sup>41</sup> og

39 Se Hans Joachim MARX: *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis: Catalogue raisonné*. Köln 1980, s. 185, nr. 17.

40 *Trio Veracini*, der består af John Holloway, violin, David Watkin, cello, og Lars Ulrik Mortensen, cembalo, har i deres indspilning afprøvet de forskellige autentiske opførelsesmuligheder; ved forelæsningsen spillede eksempler fra deres cd, *Corelli, 12 sonate a violino e violone o cimbalo op. 5*, Novalis 150 128-2.

41 *Correnti, e balletti per sonare nella spinetta, leuto, ò tiorba; ouero violino, e violone, col secondo violino à beneplacito ...*

**PARTE PRIMA**

SONATE A VIOLINO E VIOLONE O CIMBALO  
DEDICATE ALL'ALTEZZA SERENISSIMA ELETTORALE DI  
**SOFIA CARLOTTA**  
ELETTRICE DI BRANDENBURGO  
PRINCIPESSA DI BRUNSWICH ET LÜNEBURGO DUCHESSA DI  
PRUSSIA E DI MAGDEBURGO CLEVES GIVLIERS BERGA STETINO  
POMERANIA CASSUBIA E DE VANDALI IN SILESIA CROSSEN  
BURGRAVIA DI NORIMBERG PRINCIPESSA DI HALBERSTATT  
MINDEN E CAMIN CONTESSA DI HOHENZOLLERN E  
RAVENSPURG RAVENSTAIN LAVENBURG E BUTTAU

DA ARCANGELO CORELLI DA FUSIGNANO

OPERA QUINTA

*Incisa da Gasparo Pietra Santa.*

**PARTE SECONDA**

PRELVDII ALLEMANDE  
CORRENTI GIGHE SARABANDE  
GAVOTTE E FOLLIA

B. Cressi f.

*Illustration 1* Arcangelo Corellis opus 5 (1700): Titelblade.

Pietro Degli Antoniis partitur med "Balletter, correnter og adskillige arier" – hans opus 3, udgivet i Bologna 1671 (*App. 1, 1671c*), er instrumenteret for violin og violone, men "de kan også spilles på spinet eller andre instrumenter".<sup>42</sup>

Endvidere var angivelsen på Corellis titelblad, "violone eller cembalo", hvis man læser den som et valg mellem cello eller cembalo, en veletableret tradition i Italien siden 1660'erne, især i kredsen af komponister i Bologna og ved fyrstehoffet i Modena som f.eks. Marco Uccellini, Maurizio Cazzati, Giovanni Battista Vitali og Giovanni Maria Bononcini. Eksemplerne på denne *ad libitum*-besætning er talrige, og næsten uden undtagelse findes de i samlinger med musik 'for kammeret' i form af sonater, dansesatser, arier o.l.

Men hvad nu med harmonierne i en generalbasudsættelse, hvis man vælger at opføre Corellis sonater som strygeduoer for violin og cello?

*For det første:* Der var på Corellis tid en lang tradition i den fåstemmige kammermusik for musik for strygere uden generalbas – et vidnesbyrd om, at generalbassen i den tids musik ikke havde den dominerende stilling, som mange har antaget. Giovanni Battista Buonamente udgav samlinger med trestemmige sonater og dansesatser i 1620'erne og 30'erne, og de er rene strygetrioer med en dyb stryger som det eneste basinstrument.<sup>43</sup> Et tilsvarende repertoire træffes senere hos komponister fra Mantua og Modena som Francesco Todeschini og G.M. Bononcini; Todeschinis samling (*App. 1, 1650b*) indeholder to capriccio'er for soloviolin med bas *ad libitum* og to capriccio'er for solobas med violin *ad libitum*; Bononcinis opus 4 (**1671e**) har samme besætning som Corellis opus 5. Den righoldige manuskriptsamling i Biblioteca Estense i Modena rummer mange kompositioner af musikeren ved hoffet i Modena Giuseppe Colombi, heriblandt satser for uakkompagneret soloviolin og to- og trestemmige strygesatser uden generalbas.

*For det andet:* Nye studier over opførelsespraksis af blandt andre cellisten David Watkin, har vist, at celloen omkring 1700 også blev betragtet som et akkordinstrument og at mulighederne for akkompagnement på cello var betydelige. F. eks. kunne akkordspil realiseres ved dobbeltgreb, brudte akkorder som arpeggiospil, gennemgangsnoder og andre figurationer.<sup>44</sup>

\*

Til hvilken genre hører så Corellis opus 5, når man indrager såvel satsstruktur, besætningsangivelser som opførelsespraksis? Er de solosonater, primært instrumenteret for violin og generalbasakkompagnement, som de ofte betegnes,<sup>45</sup> eller er de duosonater primært for violin og cello, som Peter Allsop hævder i sin glimrende bog om Corelli

42 *Balletti, correnti & arie diuere à violino, e violone per camera, & anco per suonare nella spinetta, & altri instramenti ...*

43 Se Sartori 1626d, 1629a og 1637d.

44 Se David WATKIN: 'Corelli's op. 5 sonatas: 'Violino e violone o cimbalo'?', *Early Music* 1996, s. 645-63.

45 Således af Henry Mishkin 1943, s. 92, og af Franz Giegling i hans indledning til *Die Solosonate* (Das Musikwerk XV), Köln 1959, s. 11.

og hans musik?<sup>46</sup> Corellis opus 5 samler som i et brændpunkt problematikken, som melder sig, når en moderne genre teori skal have gyldighed for et udsnit af den historiske virkelighed. Over for genre teorien som *abstractum* står de konkrete forekomster i et historisk forløb, som teorien skal anvendes på. Corelli kalder hverken sine sonater for *sonate a 1* eller *sonate a 2*, benævner dem hverken solo- eller duosonater, men blot sonater for to instrumenter. Over for deres besætningsmæssige tilhørsforhold til kategorien 'duosonater' står imidlertid deres fluktuerende karakter med hensyn til satsteknik og struktur på grund af basstemmens vekslende funktion. I nogle af sonatesatserne er den et overvejende harmonisk-klangligt fundament under violinens solistiske udfoldelser, i andre er den en ligeberettiget partner i et tostemmigt lineært forløb.

Titler som David Boydens 'When is a Concerto not a Concerto?'<sup>47</sup> og Neal Zaslavs 'When is an Orchestra not an Orchestra?'<sup>48</sup> kunne forøges med 'When is a Solo Sonata not a Solo Sonata?' og de afspejler de problemer, som musikhistorikeren møder i sine bestræbelser på at skabe enhed i mangfoldigheden. En genre kan forstås som et musikalsk repertoire med visse karakteristika som 'stil', 'besætning', 'social funktion' osv., hvorved det adskiller sig fra andre repertoarer. Men en definition af en genre gives ikke, al den stund den er et historisk fænomen i stadig forandring. Ofte løber vi risikoen for at ville definere i stedet for at beskrive og fortolke et sådant repertoire. Det er en del af en historisk proces og er kendetegnet ved opståen, forandringer og forsvinden, og hvis vi udvider perspektivet og søger efter genre's 'idé', som William S. Newman har gjort det i sin monumentale fremstilling af sonatens historie, som han bygger op omkring termen 'sonate', så bliver der ikke meget tilbage, som kan forbinde et sådant vekslende repertoire gennem tiderne (og meget må desuden på grund af den terminologiske begrænsning udelades).

\*

Det har i høj grad været lønnende for dem, der i deres forskning gennem de sidste årtier har beskæftiget sig med 1600-tallets italienske instrumentalmusik, at nå til erkendelse af en vis orden og konsekvens i dette repertoire, hvad angår terminologi og genrer, især med hensyn til musikken i århundredets første halvdel. Erkendelsen af en sådan konsekvens, baseret på det musikalske kildemateriale, må imidlertid ikke strækkes længere end de historiske kendsgerninger tillader. Hvad solosonaten i anden halvdel af 1600-tallet angår, så synes den konsekvens i genrebetegnelser og genreopfattelse, som gjaldt i første halvdel af århundredet, ikke længere at holde stik. I nogle tilfælde er generalbassen en egentlig harmonisk-rytmisk ledsagestemme – et akkompagnement – til et en- eller tostemmigt melodisk-kontrapunktisk forløb for et eller to melodiinstrumenter, i andre tilfælde er generalbassen blot et becifringssystem vedføjet en basstemme,

46 Allsop 1999, s. 120. Hermed kan sammenholdes Charles W. Hughes' afsnit, 'The Solo Sonata', i *New Oxford History of Music* VI, s. 462-504, hvor de synes at være begge dele: S. 468 benævnes de sonater à 2, men får deres udførlige omtale i dette kapitel om solosonaten.

47 *The Musical Quarterly* 1957, s. 220-32.

48 *Early Music* 1988, s. 483-95.

der selv er en integreret del af en tostemmig satstruktur. Måske skulle man helt undlade betegnelser som 'solosonate' og 'duosonate' og betragte sådanne satser som sonater for et eller to melodiinstrumenter med eller uden generalbasakkompagnement.

En af de bedste kendere af det 17. århundredes italienske instrumentalmusik, Peter Allsop, har følt sig nødsaget til at sætte både 'triosonate' og 'solosonate' i anførelstegn i sine bøger om triosonaten og om Corelli. Men genrebetegnelser i anførelstegn er vidnesbyrd om en uløst problematik, der kan stikke dybere end blot en søgen efter de rette etiketter. Måske skulle vi undertiden opgive vores søgen efter enhed og acceptere mangfoldigheden og flertydigheden i en historisk virkelighed.



## Appendiks 1 Samlinger med solosonater, der omtales i artiklen.

- 1602a Lodovico Grossi da Viadana: *Cento concerti ecclesiastici. Opera duodecima*. Venedig
- 1610d Giovanni Paolo Cima: *Concerti ecclesiastici ... & sei sonate, per instrumenti à due, tre, e quatro*. Milano.
- 1613 *Spartitura generale et particolare di diversi Motetti et Madregali [sic], con altre Opere belle, et di molto studio*. Joannes Amigonus Mantuanus scribebat Romae. Anno Domini 1613. Ms., I-Bc, Q 34.
- 1617c Biagio Marini: *Affetti musicali ... Opera prima ... da potersi suonar con violini cornetti & con ogni sorte de strumenti musicali*. Venedig.
- 1620j Innocentio Vivarino: *Il primo libro de motetti ... con otto sonate per il violino ò altro simile stromento*. Venedig.
- 1621n Dario Castello: *Sonate concertate in stil moderno. Per sonar nel organo, ouero spineta con diuersi instrumenti .... Libro primo*. Venedig.
- 1626f Carlo Farina: *[Il primo] Libro delle Pavane, gagliarde, ... sonate, canzone*. Dresden.
- 1626m/1629g Biagio Marini: *Sonate, symphonie, canzoni ... per ogni sorte d'instrumenti ... Opera ottava*. Venedig.
- 1628c Carlo Farina *Il quarto libro delle pavane, gagliarde, ... sonate, canzoni*. Dresden.
- 1628e Tomaso Cecchino: *Cinque messe ... Con otto sonate per gl'istrumenti, bassi, & soprani. Opera vigesima terza*. Venedig.
- 1628f Carlo Farina: *Fünffter Theil newer Pavane, Gagliarden, ... Sonaten ... auff Violen anmutig zugebrauchen*. Dresden.
- 1628i/j Girolamo Frescobaldi: *Il primo libro delle canzoni ... Per sonare con ogni sorte di stromenti*. Rom (se Appendiks 2).
- 1629f Dario Castello: *Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo ouero clauicembalo con diuersi instrumenti ... Libro secondo*. Venedig.
- 1634 Girolamo Frescobaldi: *Canzoni da sonare*. Venedig (se Appendiks 2).
- 1638c Bartolomeo De Selma e Salaverde: *Canzoni, fantasie et correnti*. Venedig.
- 1641b Giovanni Battista Fontana: *Sonate ... per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro istromento*. Venedig.
- 1645e Gasparo Zannetti: *Il scolaro... per imperar a suonare di violino et altri stromenti*. Milano.
- 1649b Marco Uccellini: *Sonate over canzoni da farsi à violino solo, & basso continuo. Opera quinta*. Venedig.
- 1650b Francesco Todeschini: *Correnti, gagliarde, balletti, et arie, à quattro da sonare con quattro viole cioè due violini, viola, e basso, e si possono sonare à tre, à due, lasciando fuori le parti di mezzo. Opera prima*. Venedig.
- 1652b Giovanni Antonio Leoni: *Sonate di violino a voce sola. Libro primo, opera terza*. Rom.
- 1662 Maurizio Cazzati: *Correnti, e balletti per sonare nella spinetta, leuto, ò tiorba; ouero violino, e violone, col secondo violino à beneplacito ... Opera XXX*. Bologna.
- 1671c Pietro degli Antonii: *Balletti, correnti & arie diuere à violino, e violone per camera, & anco per suonare nella spinetta, & altri instrumeti ... Opera terza*. Bologna.
- 1671e Giovanni Maria Bononcini: *Arie, correnti, sarabande, gigue, & allemande a violino, e violone, ouer spinetta ... Opera quarta*. Bologna.
- 1689i Giovanni Battista Vitali: *Artificii musicali ne quali si contengono canoni in diverse maniere, contrapunti dopii, inventioni curiose, capritii, e sonate ... Opera decima terza*. Modena.
- 1700a Arcangelo Corelli: *Sonate a violino e violone o cimbalo ... Opera quinta*. Rom.

*Appendiks 2 Udgaver med Frescobaldis canzoner.*

<p><b>1628j</b> <i>Il primo libro delle canzoni ad una, due, trè, e quattro voci. Accomodate, per sonare [con] ogni sorte de stromenti. ... In Roma. Appresso Gio. Battista Robletti. 1628.<sup>a</sup></i></p> <p><b>1628i</b> <i>In partitura. Il primo libro delle canzoni a una, due, tre e quattro voci. Per sonare con ogni sorte di Stromenti. Con dui Toccate in fine, una per sonare con Spinettina sola, ouero Liuto, l'altra Spinettina è Violino, ouero Liuto, è Violino. ... Date in luce da Bartolomeo Grassi. ... In Roma. Appresso Paolo Masotti. 1628.</i></p> <p><b>1634</b> <i>Canzoni da sonare a una due tre, et quattro con il Basso Continuo. ... Libro primo. ... In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. 1634.<sup>b</sup></i></p>	<p><b>1628j – Udgave i stemmebøger</b></p> <p><i>Indhold:</i></p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>S/bc<sup>c</sup></td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>B/bc</td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>SS/bc</td><td style="text-align: right;">5</td></tr> <tr><td>BB/bc</td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>SB/bc</td><td style="text-align: right;">6</td></tr> <tr><td>SBB/bc</td><td style="text-align: right;">3</td></tr> <tr><td>SSB/bc</td><td style="text-align: right;">3</td></tr> <tr><td>SSBB/bc</td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>SATB/bc</td><td style="text-align: right;">2</td></tr> <tr><td colspan="2"><hr/></td></tr> <tr><td>I alt</td><td style="text-align: right;">35</td></tr> </table>	S/bc <sup>c</sup>	4	B/bc	4	SS/bc	5	BB/bc	4	SB/bc	6	SBB/bc	3	SSB/bc	3	SSBB/bc	4	SATB/bc	2	<hr/>		I alt	35	<p><b>1628i – Udgave i partitur</b></p> <p><i>Indhold:</i></p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>S/bc</td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>B/bc</td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>SS/bc</td><td style="text-align: right;">5</td></tr> <tr><td>BB/bc</td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>SB/bc</td><td style="text-align: right;">6</td></tr> <tr><td>SBB/bc</td><td style="text-align: right;">3</td></tr> <tr><td>SSB/bc</td><td style="text-align: right;">3</td></tr> <tr><td>SSBB/bc</td><td style="text-align: right;">5</td></tr> <tr><td>SATB/bc</td><td style="text-align: right;">3</td></tr> <tr><td colspan="2"><hr/></td></tr> <tr><td>I alt</td><td style="text-align: right;">37</td></tr> </table>	S/bc	4	B/bc	4	SS/bc	5	BB/bc	4	SB/bc	6	SBB/bc	3	SSB/bc	3	SSBB/bc	5	SATB/bc	3	<hr/>		I alt	37	<p><b>1634 – Udgave i stemmebøger</b></p> <p><i>Indhold:</i></p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>S/bc</td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>B/bc<sup>d</sup></td><td style="text-align: right;">3</td></tr> <tr><td>SS/bc<sup>e</sup></td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>BB/bc<sup>f</sup></td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>SB/bc<sup>g</sup></td><td style="text-align: right;">6</td></tr> <tr><td>SBB/bc</td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>SSB/bc</td><td style="text-align: right;">5</td></tr> <tr><td>SSBB/bc</td><td style="text-align: right;">4</td></tr> <tr><td>SATB/bc</td><td style="text-align: right;">6</td></tr> <tr><td colspan="2"><hr/></td></tr> <tr><td>I alt<sup>h</sup></td><td style="text-align: right;">40</td></tr> </table>	S/bc	4	B/bc <sup>d</sup>	3	SS/bc <sup>e</sup>	4	BB/bc <sup>f</sup>	4	SB/bc <sup>g</sup>	6	SBB/bc	4	SSB/bc	5	SSBB/bc	4	SATB/bc	6	<hr/>		I alt <sup>h</sup>	40
S/bc <sup>c</sup>	4																																																																				
B/bc	4																																																																				
SS/bc	5																																																																				
BB/bc	4																																																																				
SB/bc	6																																																																				
SBB/bc	3																																																																				
SSB/bc	3																																																																				
SSBB/bc	4																																																																				
SATB/bc	2																																																																				
<hr/>																																																																					
I alt	35																																																																				
S/bc	4																																																																				
B/bc	4																																																																				
SS/bc	5																																																																				
BB/bc	4																																																																				
SB/bc	6																																																																				
SBB/bc	3																																																																				
SSB/bc	3																																																																				
SSBB/bc	5																																																																				
SATB/bc	3																																																																				
<hr/>																																																																					
I alt	37																																																																				
S/bc	4																																																																				
B/bc <sup>d</sup>	3																																																																				
SS/bc <sup>e</sup>	4																																																																				
BB/bc <sup>f</sup>	4																																																																				
SB/bc <sup>g</sup>	6																																																																				
SBB/bc	4																																																																				
SSB/bc	5																																																																				
SSBB/bc	4																																																																				
SATB/bc	6																																																																				
<hr/>																																																																					
I alt <sup>h</sup>	40																																																																				

a 1628j er antagelig udkommet før 1628i, jf. Darbellay i OC VIII,1, s. LXXVI-LXXVII.

b 1634 skal antagelig forstås som *more veneto*, dvs. den venetianske kalender ifølge hvilken det nye års første dag var 1. marts. Dette sammenholdt med forordets datering, Venedig 10. januar 1635, hvor Frescobaldi har holdt sig til den gregorianske kalenders gyldighed i Rom med nytårsdag 1. januar, gør, at jeg anser det for sandsynligt, at udgaven er udkommet inden for de første måneder af 1635 (iflg. den gregorianske kalender); se hertil Darbellays redegørelse i OC VIII,2, s. VIII-X.

c 3 uændrede, 1 tilføjet (OC VIII, 1, s. 7), 1 udeladt (OC VIII,1, s. 1) i forhold til 1628i og 1634.

d 1 udeladt (OC VIII,1, s. 20), 3 reviderede (OC VIII,2, s. 1, 4 og 7) i forhold til 1628j og 1628i (OC VIII,1, s. 14, 17 og 23); disse tre gennemreviderede canzonere betragtes af Darbellay i OC som nye.

e 1 uændret, 1 udeladt (OC VIII,1, s. 35), 3 reviderede (OC VIII,2, s. 25, 28 og 31) i forhold til 1628j og 1628i (OC VIII, 1, s. 26, 29 og 38).

f Alle reviderede (OC VIII,2, s. 10, 18, 14 og 22) i forhold til 1628j og 1628i (OC VIII,1, s. 42, 46, 51 og 55).

g Alle uændrede i forhold til 1628j og 1628i.

h 8 fra 1628-udgaverne er udeladte, 10 er nye, 16 er reviderede og 14 er gengangere.