

STM 1957

Dietrich Buxtehude
1637-9/5 1707

Av Carl-Allan Moberg

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

DIETRICH BUXTEHUDE¹

1637—9/5 1707

AV CARL-ALLAN MOBERG

TILL RADEN AV stora tonsättarjubileer har i år sällat sig också 250-årsminnet av Dietrich Buxtehudes död den 9 maj 1707. Buxtehode är förvisso ej en universell gestalt på samma sätt som Wolfgang Amadeus Mozart, ej heller står han vårt nationella medvetande så nära som Joseph Martin Kraus. Men han är ett levande namn i vårt musikliv, främst som kyrkomusikalisk förkunnare, huvuddelen av hans tonsättningar förvaras i svenska bibliotek och han hade under sin livstid nära personliga förbindelser med ledande musikerkretsar i Stockholm.

Dietrichs far Johannes Buxtehode var — enligt en rätt nyuppdagad källa — »skolmästare, lärare i räkning i latinskolan och hederstjänstgörande organist» i den lilla schleswig-holsteinska staden Oldesloe och synes ha uppehållit dessa tjänster ännu i början av år 1638, då han blev organist i Hälsingborgs Mariakyrka för att omkring 1642 tillträda motsvarande befattning i Helsingör. Där ingick han äktenskap med danskan Hella Jaspersdaatter. Då emellertid hans son Dietrich enligt samstämmiga vittnesbörd var född 1637, måste denne härstamma från ett tidigare äktenskap i Oldesloe.

Lika litet är vi underrättade om Dietrichs uppväxt och utbildning. Hittills har man ej kunnat ena sig om att utpeka någon av de många framstående musikerna i dessa trakter som hans lärare. Det är väl möjligt att han aldrig ägt någon annan än sin far som musikalisk handledare och att han förvärvat sin kompositionsteknik genom att skriva av och uppmärksamt lyssna till andras verk — som så många andra tonsättare har gjort under seklens lopp. Som ung organist tjänstgjorde Dietrich ett par år (1658—60) i Hälsingborg, där en minnestavla numera erinrar om hans gärning i Mariakyrkan, därpå i Helsingör, tills han våren 1668 övertog den efter Franz Tunder i november året förut lediga tjänsten i Mariakyrkan i Lybeck.

Den berömmelse han redan då åtnjöt i hela Östersjö-området som organist gjorde honom förvisso begärlig i Lybeck, men avgörande var

¹ Anförande vid den av Musikhistoriska museets vänner i samarbete med Stockholms Musikbildningskommitté anordnade minneskonserten d. 29 sept. 57 i Statens historiska museum.

likväl att han var beredd att gifta sig med företrädarens dotter, Anna Margareta Tunder. Liknande villkor uppställde han själv för sin egen efterträdare. De unga musikerna Georg Friedrich Händel och Johann Mattheson från Hamburg avlade 1703 besök hos honom liksom 2 år senare Johann Sebastian Bach från Arnstadt: de njöt av hans tonkonst och gästfrihet, spelade på hans orglar och klaver men hade inte lust att köpa sig platsen genom att »konservera» någon av döttrarna Buxtehude. Den 30-åriga Anna Margareta tillföll jämte organistämnet i stället Christian Schieferdecker från Weissenfels, 1707.

Problemen med Buxtehudes börd har stundom frammanat ett överdrivet intresse för hans nationalitet: han har ju räknats än som dansk, än som svenskfödd, än som tysk tonsättare. Frågan är ganska ligkiltig och därtill hart när omöjlig att besvara. Betydligt viktigare för vår bedömning av Buxtehudes konstnärliga personlighet är att uppmärksamma den kulturmiljö, vari han levde och verkade. »Musiken dyrkades i alla befolkningslager» skriver Carl Thrane om dåtida danska förhållanden. »Det vimlade av främmande kringströvande spelmän på Jylland, särskilt i Viborgs stift. Det utfärdades förbud på förbud mot dem, varmed i varje fall följde dryga böter, men ingenting hjälpte.» Om musiklivets intensitet på landsbygden i de »nedsachsiska» områdena, Hannover, Braunschweig, Oldenburg, Bremen, liksom i Schleswig-Holstein vittnar floran av folkliga fester (i faste-, maj- och pingsttider, i samband med fårklippning, honungstäkt, skörd av grödor etc.), vid vilka musik och dans hörde till huvudingredienserna.

Musikodlingen var inte mindre intensiv i städerna och det organisatoriska draget i stadens liv skapade här med tiden en allt uppenbarare höjning i ändamålsenlighet och kvalitet även på tonkonstens fält. Särskilt gällde detta de gamla handelsstäderna vid Östersjön inom den en gång så stolta Hansan. Riga och Reval liksom Stockholm och Visby, Königsberg och Danzig liksom Hamburg och Lybeck, Köpenhamn och Malmö, Hälsingborg och Helsingör, var mer eller mindre starkt präglade av en slags hanseatisk enhetskultur, som hade utvecklats under många århundraden ganska oberoende av etniska och politiska gränslinjer.

Hade renässansens furstar tävlat inbördes om att äga det bästa vokala hovkapellet, såg de väst- och nordeuropeiska borgarna sin stolthet i att förse sina kyrkor med praktfulla orgelverk och berömda organister, de byggde vackra rådhus och artus- eller junkerborgar, där rådsmusikerna spelade upp till dans eller utförde modernistisk instrumentalmusik ett par gånger i veckan. Från tornen klingade klockspel eller flerstämmiga koraler, som spelades av tornblåsare, och i de förmögnare borgarhusen hörde »uppvaktningar» vid familjehögtider till musikernas lukrativaste sysselsättningar.

Sådant var det musikaliska liv som omgav Dietrich Buxtehude. Som

berömd organist stod han väl något pinnhål högre på den sociala rangskalan än stadsmusikanterna, men han var som de underkastad borgerliga plikter (t. ex. vakttjänster), hans inkomster berodde i hög grad på honorar vid »uppvaktningar» och hans berömda »abendmusik» betydde organisatoriskt intet främmande drag i den dåtida stadens liv. Då han ej blott var organist utan också räkenskapsförare i Mariakyrkan, var det väl sörjt för att han i liv och konst skulle känna verklighetens fasta mark under fötterna.

I Buxtehudes konstnärliga kvarlåtenskap intar *orgel*kompositionerna en mycket betydande plats med ett 80-tal verk. Ett 30-tal utgör kyrklig nyttomusik i form av orgelkoraler, dvs. stycken som avser att i konstfull form förbereda menigheten på den koral som skall sjungas i gudstjänsten. Buxtehude ansluter sig här till den koloristisk-monodiska typen med koralmelodin i mer eller mindre utsmyckad form i diskanten och övriga stämmor i satsen figurativa eller kontrapunktiska, för att affektmässigt belysa psalmtexten, dvs. framhäva »psalmens genus» — som den teologiska fakulteten i Wittenberg år 1597 hade formulerat det ideella sambandet mellan orgelspel och församlingssång. Men att psalmens genus ingalunda framstod klart för Buxtehudes menighet framgår av den onekligen pikanta motivering kyrkomyndigheterna i Lybeck (i samband med den nya koralboken 1703) gav till det nymodiga bruket av nummertavlor i kyrkorummet: bara helt få sånger kan kännas igen med ledning av orgelspelet, och de vars melodier är obekanta nästan inte av någon...

Det stora flertalet av Buxtehudes orgelverk är emellertid ett slags hanseatisk representationskonst i de tidstypiska formerna från seklets första år, toccata och ricercare (även canzona), dvs. å ena sidan improvisationsmässigt preludierande, å den andra fugerade stycken, eller i form av de 3 stora, över ostinata motiv uppbyggda passacaglier eller chaconner, vilka vi kanske särskilt nära förbinder med Buxtehudes namn som orgelkonstnär. Något av denna hisnande orgelmusik har väl också utnyttjats till beledsagningsmusik, t. ex. under utdelning av nattvarden. Bachs berömda soloviolin-chaconne är, som överskriften visar, avsedd att spelas »sub communione».

Som organist hade Buxtehude ingen ämbetsmässig skyldighet att ordna kyrklig vokalmusik. Det var (åren 1679—1706) kantor Jakob Pagendarms sak. Efter sin förmodligen gedigna men konservativa musik- och universitetsutbildning var denne lärare vid latinskolan och ledde i kyrkan den s. k. figuralmusiken, dvs. vokalverk i äldre stil till kyrkliga texter med stöd i olika stämmor av rådsmusikanter på blåsinstrument. Få av Buxtehudes tonsättningar har karaktär av figuralmusik: det skulle då vara hans kontrapunktiska Missa brevis men knappast hans »motett» Cantate Domino. Ej desto mindre har han efterlämnat över

100 kyrkokantater, de flesta bevarade i den s.k. Dübensamlingen i Uppsala universitetsbibliotek. Deras texter är i ungefär halva antalet fall latinska psalmer, hymner, cantioner och sekvenser, eljest tyskt bibelord, psalmstrofer och nyare dikter, som tonsatts för antingen solöröst (solokantat), vanligen i en mellan arioso och recitativ pendlande stil, eller för soli och kör eller enbart kör med en liten instrumental ensemble kring orgeln som generalbasinstrument. Ej sällan har körsatsen samma struktur som i koralförspelen: koralvisan som cantus firmus i sopranstämman med utsmyckade kadenser, övriga stämmor i figurerad homofoni eller kontrapunktiska (koralkantat). Ofta är körsatsen rent homofon, rytmisk påverkad av dansmusikaliska mönster, vilka över huvud gör sig tydligt gällande i Buxtehudes kantatmusik. Instrumentalensemblen är vanligen liten, anmärkningsvärt ofta av triosonatans typ: 2 melodi- och 1 basinstrument. Detta hindrar ej att Buxtehude kan tilldela ensemblen så självständiga uppgifter som inledande sinfonior, vilka rent av kan antaga den franska uvertyrens 2—3-satsiga form av långsam-snabb-långsam sats.

Varför har Buxtehude skrivit denna kantatmusik och till vad ändamål? Det har legat nära tillhands att tänka på hans berömda s. k. *abendmusik*. Dess uppkomst är dunkel, men det är höjt över varje tvivel att den skapats — kanske redan före föregångaren Tunders tid — som ett uttryck för musikintresse hos de »Commercijrenden Zunfften». I varje fall utgjorde dessas frivilliga ekonomiska stöd förutsättningen för arrangemangen. Men från att ha varit underhållning och tidsfördriv förvandlade Buxtehude dem till religiöst betonade, »filharmoniska» föranstaltningar och förlade dem till kyrkoårets sista 2 trefaldighetssöndagar samt till 2:a, 3:e och 4:e söndagen i advent, omedelbart efter middagsgudstjänsten, som slutade kl. 4 em.

De kyrkliga myndigheterna visade sin uppskattning genon att anskaffa en särskild liten continuoorgel och bygga ut läktarna på ömse sidor om huvudorgeln, så att det kunde beredas plats för ett 40-tal medverkande, ca 25 sångare och 12—14 instrumentalister. Trycket av program- och textböcker betydde naturligtvis en avsevärd utgift men möjliggjorde en utdelning av exemplar till välbärgade musikintresserade borgare, vilka därefter antogs vilja visa sin välvilja genom en riklig kollekt.

Har de 100 kantaterna varit avsedda för denna abendmusik, som man trodde förr? Kanske ett eller annat verk; men de har knappast skrivits för detta ändamål. Även om Buxtehudes abendmusik i början ej utgjorde en sammanhängande serie de 5 söndagarna igenom, som sedan blev fallet, är strävan efter dramatisk formgivning där påtaglig, bevarade texter och musik skiljer sig bestämt från kantaterna. Även en annan sak är anmärkningsvärd: kantaterna finns till största delen i

autograf eller avskrift i den svenske hovkapellmästaren Gustav Dübens samling, endast ett fåtal har bevarats i Lybeck.

Än anmärkningsvärdare är likväl uppsalamusikaliernas tillkomsttid, varpå KMD Grusnick fäst uppmärksamheten: endast 14 av de ca 110 kantaterna härrör från tiden 1667—80, medan ej mindre än 93 verk har tillförts samlingarna uteslutande under 1680-talet. Grusnick har antytt en förklaring härtill, som jag tillåtit mig att utföra något närmare.² Gustav Düben var — i motsats till sin far Andreas — ingen betydande tonsättare. Efter några kyrkliga vokalverk på 1660-talet hade Düben följande decennium övergått till sällskapsvisans fält (*Odae sveticæ* 1674, div. hyllningssånger) och överlåtitt den kyrkliga konstmusiken åt den betydande tyske musikern Christian Geist, som verkade i Stockholm åren 1670—79 och därunder tonsatte över 50 kyrkokonserter, av vilka hälften bär data inom detta decennium. Man fascineras av den gissningen att Buxtehudes plötsliga dominans i den stockholmska musikodlingen står i samband med Geists avresa, kanske rent av med ett erbjudande från högre håll att skriva för Stockholm. Som praktfull inledning möter oss 1680 de 7 kantaterna *Membra Jesu Nostri Patientis Sanctissima*, tillägnade Düben, »amico plurimum honorando». Samma år skrev Buxtehude även en aria för Karl XI:s bröllop med italiensk dedikation. — Lika plötsligt som den börjat upphöra nu denna ström av kantater år 1687. I universitetsbibliotekets samlingar finns endast några sporadiska tryckta verk efter denna tid: 3 sånger för bröllop i Lybeck och det unika hamburgtrycket 1696 av de 2 × 7 sonatorna för violin, viola da gamba och cembalo.

Vad kan då avbrottet tänkas ha berott på? Det ligger nära tillhands att sammanställa det med Gustav Dübens sjukdom och död: 1686 blev förre domorganisten Caspar Schultz Dübens vikarie som organist i Tyska kyrkan, 1688 utnämndes den förträfflige tonsättaren Christian Ritter från Halle — som redan verkat i Stockholm 1680—82 — till biträdande hovkapellmästare, den 19 dec. 1690 dog Gustav Düben i en ålder av 66 år. Med honom förlorade Buxtehude uppenbarligen ej blott en god vän utan också en trofast och energisk propagandist för sin konst i Sverige.

Till den borgerliga »uppvaktningsmusiken» hör givetvis de nyssnämnda tryckta bröllopssångerna. En av dem visar en ovanligt rik besättning med bl. a. pukor och trumpeter. Sådana instrument var då alltfjämt höviskt bundna, dvs. fick användas endast vid mycket förnåma bröllop. Kung Christian IV:s polisordning av 1636 förbjöd uttryckligen deras användning annat än hos de högsta klasserna. Ja ännu i mitten av seklet fordrades särskilt, avgiftsbelagt tillstånd att uppföra svitkompositioner med trumpeter!

* Buxtehude in Schweden, *Musica* 11 (1957), H. 5, s. 258 f.

Om Buxtehudes 14 tryckta triosonator skrivits på beställning eller om de möjligen använts i kyrkan som beledsagningsmusik i anslutning till italiensk praxis är svårt att säga, likaledes om det varit en tradition från de gambaspelande engelska musikerna i hanseatiska städer som har tagit sig uttryck i Buxtehudes val av gamban i dessa sonator. Hur som helst har han med dem skapat några av sina noblaste instrumentalkverk. Mindre märkliga är däremot svit- och variationsverken för klaver (el. luta), som återfunnits under senare år i Danmark och Sverige.

Talrika och värdefulla fynd av Buxtehudes musik har visserligen gjorts under senare år, men vi måste trots detta räkna med att dessvärre stora delar av mästarens kyrkomusik har gått förlorade. Förklaringen är främst den nästan otroliga brist på pietet som 1700-talet visat gentemot inaktuell musik. Med cynisk uppriktighet berättar kantor Kaspar Ruetz vid Lybecks Katarinakyrka (d. 1755) i ett arbete, tryckt 2 år tidigare, bl. a., att han ägt en stor samling kyrkliga stycken, som han ärvt bl. a. efter sin släkting och musikaliske föregångare kantor Pagendarm. Det är väl inte osannolikt, att däri ingått även Buxtehudeverk. »Allt vad dessa män med möda och arbete surt förvärvat har inte det ringaste värde mera», hävdar Ruetz. »Men denna mängd med musikaliska papper från många år tillbaka har smultit ihop till nära hälften, emedan en del har kommit ugnen till godo i st. f. spånor, mycket har utnyttjats till husliga ändamål och mycket givits bort till sådant folk som behöver all slags makulatur och papper till sina affärer.» Ruetz var däremot en entusiastisk beundrare av den med Bach och Händel samtidige, enormt produktive modernisten Telemann.

Sådant hände på den tiden, då endast samtida musik åtnjöt uppskattning. Men eftervärlden har här som i många andra fall gjort en omvärdering: med all reverens för t. ex. Telemann är det Buxtehude som säkrat sin plats i vår västerländska musikodling som den hanseatiska kulturens ypperste tonsättare.