

STM 1957

Drag i östersjöområdet musikliv på Buxtehudes tid

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 musikkforskning. 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.

DRAG I ÖSTERSJÖOMRÅDETS MUSIKLIV PÅ BUXTEHUDES TID¹

AV CARL-ALLAN MOBERG

1

GENOM DE FÖRDELAKTIGA fredssluten kring mitten av 1600-talet men delvis redan långt tidigare hade Sverige blivit strandägare runt Östersjön, och en rad mer eller mindre betydande musikstäder hade införlivats med det svenska väldet, från Reval, Dorpat och Riga i öster till Wismar, Stade och Bremen, Stettin, Greifswald och Stralsund i söder, och några andra, stora musikstäder som Danzig och Königsberg i Ostpreussen, Hamburg, Lybeck och Köpenhamn, hade samtidigt av naturliga skäl kommit att få en vida större indirekt betydelse för rikssvenskt musikliv än då landets gränser mot kontinenten gick invid smålandsgränsen.

Som T. Holm² visat vidtog de svenska myndigheterna redan på 1640-talet energiska åtgärder för att förbättra postgången mellan det egentliga Sverige och områdena på andra sidan vattnet. Regelbunden post- och passagerartrafik upprätthölls åtminstone tidvis med Reval och Riga över Åbo; den gamla leden mellan Kalmar och orter vid Östersjöns sydkust fick efter 1650-talet mindre betydelse men så mycket större de fasta postkontoren i Helsingör och Hamburg, som hade trätt i funktion sannolikt redan omedelbart efter fredsslutet 1645. En landsförbindelse sammanknöt också de nyssnämnda kontoren med Danzig via Wismar och Stettin. Postmästare i Helsingör från 1654—76 var »vår tro tjänare, ärlige och diskrete» Christoph Schneider, från 1664 också uppsyningsman över öresundstullen.³ I den »kantat» som Buxtehude tillägnat honom någon gång mellan 1664—67 — »Aperite mihi portas», den tidigaste vi känner av denne tonsättare⁴ — betecknar Buxtehude honom som »musikälskare och beskyddare».

¹ Uppsatsen utgör en väsentligt utvidgad och omarbetad avfattning av ett föredrag som hölls vid Buxtehude-jubileet i Lybeck den 30 maj 1957 under titeln »Die Musikkultur des Ostseeraumes zur Zeit Buxtehudes». En förkortad version härav är tryckt i den av prof. Paul Brockhaus utgivna »Wagen», Lybeck 1957, s. 52—57.

² T. Holm, Sveriges allmänna postväsen (5 bd, 1906—29), bd 2 (1643—1662), Sthlm 1907, s. 81 f.

³ T. Holm, a. a., bd 3 (1663—1676), Sthlm 1909, s. 233.

⁴ B. Grusnick i Die Musikforschung 10 (1957), s. 75. Josef Hedar har utgivit verket 1954 på W. Hansens musikförlag, Köpenhamn.

Dessa geopolitiska fakta är utgångspunkten för vår följande framställning av några drag i det musikaliska livet i ett antal av östersjöområdets handelsstäder med hänsyn till de dåtida samhällsorganisationer som ombesörjde uppförandet av musik: kyrka, hov och magistrat, i några fall också ett Collegium musicum. Det kunde möjligen förefalla, som om de nämnda städernas politiska, etniska och ekonomiska typ varit alltför skiftande för att ha möjliggjort något slag av nära musikaliskt samarbete. Men i själva verket uppvisar de i sin egenskap av gamla hansestäder betydande inbördes likheter ännu på 1600-talet. Hansans mäktiga kulturinflytande hade fortfarit att göra sig gällande långt efter det dess politiska och ekonomiska makt var bruten under 1500-talets förlopp, då de gamla handelsprivilegierna i England, Skandinavien och den sönderfallande tyska ordensprovinsen hade gått förlorade. Kring domkyrkan och rådhuset samlade sig som i gamla dagar både andlig och materiell kultur, medan kungahoven i Stockholm och Köpenhamn och furstehoven i Elbing, Königsberg och Stettin i vissa hänseenden bildade enklaver, som kunde företräda exklusiva kulturelement. Fortfarande drog fartygen över vattnen och förmedlade även religiösa och konstnärliga idéer. De ur devotio-moderna-idéerna uppspirande kyrkliga reformrörelserna hade vunnit särskild resonans hos städernas borgerskap, det var främst i de progressiva tyska affärskretsarna i Stockholm som det radikala lutherska partiet vann sina första proselyter, och de enda tecknen därstädes på bildstormares verksamhet utgick från den s. k. livländske profeten, den spiritualistiske affärsmannen Melchior Hoffmann.

Överhuvud hade reformationen i väsentliga avseenden varit en stadsbefolkningens angelägenhet. Den hade på somliga håll farit hårt fram med kyrkorummets rika konstskatter. Överallt i östersjöområdet hade den inneburit en ekonomisk katastrof för sångare och musiker, konstnärer och hantverkare, som varit sysselsatta i den gamla kyrkans tjänst. I sin svenska konsthistoria betonar Andreas Lindblom följderna av denna fruktansvärda ekonomiska katastrof för vårt land,⁵ och Nils Gösta Sandblad har i sitt arbete »Skånsk stadsplanekonst och stadsarkitektur intill 1658»⁶ framhållit, att synpunkten säkerligen håller också ifråga om Christian III:s Danmark. »Men» — tillägger han — »landet i söder var rikare än det i norr. Konung och adelsmän stod här på ett annat sätt än i Sverige redo att överta ansvaret för den konstnärliga kultur, som miste sitt rotfäste när kyrkobyggnadskonsten med ens upphörde.»

Katastrofens verkningar utvecklade sig m. a. o. något olika på skilda håll kring Östersjön. Medan Gustav Vasas systematiska utplundring

⁵ Sveriges konsthistoria, bd 2, Sthlm 1944, s. 328.

⁶ Kgl. Vetenskaps-Societeten i Lund, 2, Lund 1949, s. 288.

av kloster, domkapitel och kyrkor nästan förintade gudstjänstlivets liturgisk-musikaliska uppbyggnad i Sverige, ägde furstar och adelsmän i Danmark och Tyskland tillräckliga ekonomiska resurser och ambition nog för att övertaga den katolska kyrkans roll som de hotade konsternas beskyddare. I Ostpreussen hade den Tyska ordens siste stormästare, den för musiken varmt ivrande hertig Albrecht av Preussen, genom sitt kantori och sina personliga vänskapliga förbindelser med musikerbröderna Kugelmann och tonsättarna Senfl och Johann Walter, lagt en ny grund till en konstmusikalisk odling. Hertigens 1:e trumpetare och kapellmästare åren 1527—42, Hans Kugelmann, skrev också i förordet till kyrko- och skolsångbok 1540, att muserna hade följt den fromme och rättrådige hertig Albrecht ända till Östersjön. Denna musikodling skulle bli särskilt påtaglig på 1600-talet, Danzigs och Königsbergs musikaliska storhetstid.

Från Königsberg utgick ett starkt musikinflytande på Riga, vars flesta yrkesmusiker under tidernas lopp lär ha kommit från Königsberg.⁷ Även Rigas ärkebiskopar hade varit mer eller mindre stora musikälskare: lokalforskningen vet berätta om den kyrkligt konservativa borgmästarsonen, musikälskaren och -utövaren Thomas Schöning, som var i tjänst 1528—39, dvs. kort efter reformationens införande, och om kantor Nobius, trogen den stora polyfona konsten och verksam 1585—1602, under vars tid det ej fanns en skicklig elev vid Rigas domskola, som inte samtidigt var en utmärkt sångare.⁸

Den kyrkoordning (förk. KO) som reglerade den liturgiska musiken liksom skolornas undervisning i Pommern, Mecklenburg, Schleswig-Holstein och Bremen var skriven av den konservative Joh. Bugenhagen, dvs. återgår mer eller mindre ordagrant och med mer eller mindre tydliga lokala varianter, uteslutningar eller tillägg, på hans år 1528 utarbetade Braunschweiger Ordnung. Bugenhagens liksom många andra samtida KO hade på skolans elever och lärare överfört det väsentliga av gudstjänsternas musikaliska utrustning; de enstämmiga momenten däri var den vanliga kurrendankörens uppgift, medan den vid alla större tyska skolor verksamma urvalskören (chorus symphonicus el. figuralis) ombesörjde figuralmusiken.⁹ I större städer med flera betydande kyrkor fick kurrendankören vid samtida gudstjänster fördelas på flera håll, medan figuralkören tjänstgjorde i en av de stora kyrkorna åt gången. Sådana var förhållandena i t. ex. Hamburg och Lybeck, vilka man i detalj kan följa enligt lokalforskningens upp-

⁷ C. J. Perl, Drei Musiker des 17. Jh:s in Riga, ZMW 1 (1919), s. 704.

⁸ N. Busch († 1933), Alt-Rigas Musikkultur, Baltische Monatshefte, nr 11 (1937), s. 643.

⁹ Georg Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik, Lpz. 1928, s. 126.

gifter¹⁰ men samma bild är oss också välbekant från t. ex. Bachs levnad i 1700-talets Leipzig: thomanerna sköter musiken i hälftenbruk, varvid kören är fördelad på dels en konstnärligare grupp, dels en enklare, kallad motettkören, samt en koralkör, som leder församlingens psalmsång.

För att upprätthålla denna musikaliska tjänstgöring måste skolkantorn och eleverna öva regelbundet, samtidigt som den teoretiska grunden lades i samband med ordinarie undervisning. Bibehållandet av gregorianska melodier med latinsk text avsåg i första hand att göra eleverna sadelfasta i det latinska språket. Därvid valde man främst tidegårdens morgon- och kvällsgudstjänster, vilka alltigenom utfördes av latinskolornas elever och lärare och sällan eller aldrig besöktes av någon menighet, varemot mässan, som var avsedd för menigheten, utfördes på folkspråk. I Laurentius Petris KO 1571 heter det också: i städer med skolor skall latineleverna tjänstgöra i kyrkan på helgdagarna. Men på veckodagarna kan man låta detta vara, emedan ingen menighet är närvarande.

Intressant och viktigt är, att urvalet av sånger för gudstjänstbruk *inte var prästerskapets utan kantorns sak*. Kantorer och andra körledare skulle dock tillse — som det heter i en lybeckförordning — att sångerna »sick fyn rymen myth denn Festen» och »nach der tydt»,¹¹ alltså efter de-tempore-princip. Hur konservativt man där fasthöll vid den gamla kyrkans repertoar framgår av W. Jannaschs forskning, ¹² vilka påvisat, att man även långt efter reformationen sjungit direkt ur medeltida pergamenthandskrifter, precis som i Danmark, där dessa kom ur bruk först i och med utgivningen av Jespersens protestantiska Gradual av 1573,¹³ och i Sverige, där den döende gregorianska traditionen likväl ej fick stödet av någon tryckt upplaga förrän med den till omfånget beskedliga Liber Cantus Vpsaliensis (1620, utg. som L. C. Wexionensis 1623). Men då var det för sent. Även den 1591 (med privatmedel tryckta) samlingen av L. J. Gestritius, som hans son L. A. Rhetzelius utgav i en väsentligt utökad upplaga 1619 med hymner, sekvenser och cantioner för hela kyrkoåret är en blek och sentida efterföljare till exempelvis den samling latinska hymner och sekvenser, som

¹⁰ J. Hennings und W. Stahl, Musikgeschichte Lübecks, Band II: Geistliche Musik von Wilh. Stahl, Kassel-Basel 1952. Liselotte Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jh., Strassburg 1933.

¹¹ W. Stahl, a. a. s. 23. Jfr också härtill G. Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, Lpz. 1893, s. 44, ur en instruktion från 1598.

¹² W. Jannasch, Geschichte des lutherischen Gottesdienstes in Lübeck, och Der Kampf um das Wort, 1931, citeras av Stahl.

¹³ E. Abrahamsen, Liturgisk Musik i den danske Kirke efter Reformationen, Köbenhavn 1919.

den förste lybeckske superintendenten Hermann Bonnus utgav för skolbruk 1559. Den sistnämnda repertoaren insmältes i sin tur i en antologi vid namn Psalmodia, som utgavs av konrektorn i Lüneburg Lucas Lossius. En annan berömd antologi är Franz Elers »Cantica sacra» (med gotisk koralnotering), »Hamburgs 'musikaliska bibel' intill år 1700»,¹⁴ av vilken UUB äger det exemplar som tillhört Magnus Gabriel De la Gardie.

Även den polyfona repertoaren förelåg under reformationssklets förlopp i stor utsträckning i tryck, från vilken avskrifter gjordes för praktiskt bruk. Två berömda, tyvärr fragmentariska handskriftsgrupper i Köpenhamn är »Gamle Kongelige Samling» nr 1872/73 med en brokig blandning av hundratals motetter, mässatser, chansons, kanons, danser och protestantiska kyrkovisor. Text finns sällan angiven. Den förra samlingen synes ha påbörjats 1541¹⁵ under ledning av den förträfflige Matts Hack (Mads Hak), en av de talrika framstående utländska musiker, som verkade i Danmark under kung Kristian III och Frederik II och blev det nyupprättade universitetets förste facklärare i musik (1539—45). Den andra samlingen torde stå i samband med den märklige tonsättaren Adrian Petit-Coclicos verksamhet. Denne var nämligen 1548—50 anställd vid hovet i Königsberg som »Diener und Musicus»¹⁶ och en del av repertoaren i nr 1873 härrör från hovkapellet därstädes.¹⁷ 1555 dök Petit-Coclico upp i Wismar hos hertig Johann Albrecht av Mecklenburg för att slutligen komma i Kristian III:s tjänst 1556 som sångare, musiker och sångmästare.

B. Engelke har också pekat på ett annat tecken som visar den nära beröringen mellan det danska hovkapellet och det i Königsberg, ett brev från den danske hovtrumpetaren Jürgen Hayd(en) till hertig Albrecht av Preussen 1545, enl. vilket Hayd skall ombesörja inköp av bleckblåsinstrument samt översänder tre polyfona vokalverk, ett av den i Danmark verksamme tonsättaren Jürgen Preston och två 8-stämmiga till den danske konungens rimmade text.¹⁸ Jürgen Hayd eller (som Erik XIV kallar honom för) Jören Heide kom 1556 till Stockholm

¹⁴ Max Seiffert, Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg, SIMG 2 (1900/01), s. 90.

¹⁵ Se Julius Foss, Det Kgl. Cantoris stemmeböger a. D. 1541, Aarbog for Musik 1923, Köbenhavn 1924, s. 24 f.

¹⁶ J. Müller-Blattau, Die Musik im Zeitalter der Reformation und des Barock. I: Deutsche Staatenbildung und deutsche Kultur im Preussenlande, Königsberg Pr. 1931, s. 232.

¹⁷ B. Engelke, Musik und Musiker am Gottorfer Hofe. Erster Band: Die Zeit der englischen Komödianten (1590—1627), Veröff. d. Schlesw.-Holst. Univ. Gesellsch., Nr. 15, 1, Breslau 1930, s. 9.

¹⁸ B. Engelke, a. a. s. 9 f.

som underledare av hovkapellet och trumpetarkåren under Blasius Fischer t. o. m. 1582.¹⁹

Medan möjligheterna för en förnyelse av kyrko- och skolmusiken i Danmark under 1500-talets förlopp måste anses ha varit synnerligen gynnsamma och även bör ha gjort sig fördelaktigt gällande i Norge,²⁰ var förhållandet ett annat i Sverige. Gustav Vasas ekonomiska politik gjorde allt högre kulturliv omöjligt även inom musiken. Inskränkningar i antal av kyrkoårets högtidsdagar och i gudstjänsternas gregorianska repertoar betydde därvid mindre — sådant hade förekommit i alla protestantiska länder. Värre var avskärandet av musikens livsnerv, *indragningen av dess uppförandepraktiska organ*, korprästinstitutionen, som från mitten av seklet är försvunnen.²¹

Det är ur denna synvinkel man har att betrakta de stora samlingar av flerstämmig musik av samtidens berömda mästare som bevarats i svenska bibliotek. Medan T. Norlind i sitt sista stora verk (*Från Tyska kyrkans glansdagar*, 1944—45) behandlar praktiskt taget alla dessa arkiverade noter som relevanta för svensk musikodling under tiden 1523—1720, har jag följt principen att uteslutande hålla mig till noter med säkra proveniens- och användningstecken.²² Norlind har själv erkänt det berättigade i denna försiktighet,²³ men eftersom han i sin framställning ändå inte iakttagit den, har han känt sig uppfordrad att på olika sätt göra troligt, att det konstmusikaliska läget i Sverige varit *bättre* än vad man rimligen kunde tro efter denna strängare måttstock.

När Norlind vill göra sin egen djärva åsikt om en svensk konstsångodling efter reformationen sannolik, anför han närmast den »iver, som man överallt visade i städerna att skaffa sig orglar i kyrkorna». Han stöder sig därvid på Arnold Scherings stimulerande men kanske något ensidiga bok om »Aufführungspraxis alter Musik», vari denne uttalat att en orgel inte betytt någon lyx utan varit grundvalen för varje på

¹⁹ T. Norlind, *Från Tyska kyrkans glansdagar*, bd 1: Reformationstidevarvet 1523—1600, Sthlm 1944, s. 51 och fotnot 5.

²⁰ På det nära organisatoriska sambandet med dansk kyrkomusik i Norge tyder termen »Davidsdegn» (hämtad från praxis vid »Vor Frue» i Köpenhamn) som beteckning på skolkören el. viss del därav (Davidici). Anmärkningsvärt är även, att kantoraten, då de under senare delen av reformationsårh. ombildades till teol. lektorat, fortfarande synes ha bibehållit en viss del av sin sångliga tjänst. Det s. k. Biskopsframlegget 1604 anger i sin skolplan, att främst större skolor skulle öva figuralsång och äga en tavla för uppskrivning av kortare stycken i 4 el. 5 stämmor. Se Asbjörn Hernes, *Impuls og tradisjon i norsk musikk 1500—1800*, Skrifter utgitt av Det norske videnskaps-akademi i Oslo, II. Hist.-filos. kl., 1952, no. 2, Oslo 1952.

²¹ KJ 27 (1932), s. 105 f.

²² Se mina *Studier i stormaktstidens svenska musikhistoria*, UUA 1942: 5, s. 34. (Citeras »Studier... 1942».)

²³ A. a., *Reformationstidevarvet*, Sthlm 1944, s. 9.

flerstämmighet riktat musicerande.²⁴ Norlind anför nu flera källbelägg från 14—1500-talens Sverige för en alternatimpraxis orgel-figuralstycke och menar, att då det i äldre källor talas om orgelmusik och »sång», så måste även därvidlag figuralmusik, dvs. flerstämmighet ha avsetts.²⁵ Denna tolkning är helt orimlig: alternatimpraxis förutsatte ingalunda en flerstämmig utan lika gärna en enstämmig liturgisk eller solistisk sång,²⁶ och orgeln blev under seklets förlopp allt tydligare en ersättning för liturgisk och polyfon musik.²⁷

Föga bättre är Norlinds argumentering för sin optimistiska syn på svensk konstsångodling efter Gustav Vasas död. Att förhållandena snabbt förbättrats avsevärt, skulle ha berott främst på »Johan III:s nitiska verksamhet för kyrkosångens förkovran». Norlind tänker närmast på konungens nya skolföretag »i klostret» på Riddarholmen, vars c:a 200 djäknar utgjorde en god grund för en urvalskör. Säkert har Johan III varit mån om även den polyfona kyrkosångens odling: under hans första regeringsår hade gamle ärkebiskop Laurentius Petris, alltså traditionsbevarande, KO äntligen utkommit i tryck 1572, och kungens ryktbara Nova ordinantia 1575 och Liturgia 1576 var förvisso rika på initiativ men — så vitt jag kunnat bedöma — fattiga på resultat. När Johan i dem uppmanar till underhåll av kapellaner för daglig tidegård och mässa och till instudering av skolkomedier, när han ivrar för sångundervisning, för sångövningar med församlingen i pastorshemmen, för uppbyggandet i kyrkorna av körläktare, så visar han sin förnämliga konstnärliga grundsyn och insikt om den liturgiska och polyfona sångens betydelse. Han utökade också kraftigt sitt eget hovkantori, och det är ingen tillfällighet att under hans tid den stora polyfona repertoaren från kontinenten börjar uppenbara sig i svenska stifts- och skolarkiv. Men det är dessvärre inte heller någon tillfällighet, att hans hovkantorer ett år efter hans död plötsligt spårlost försvinner ur räkenskaperna, samma år — 1593 — som det mot hans Liturgia riktade Uppsala möte sammanträder.

Norlind medger den av många påvisade katastrofala nedgången i skolornas verksamhet och överhuvud den liturgisk-musikaliska kun-

²⁴ A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Musikpädagogische Bibliothek hgg. v. L. Kestenberg, H. 10, Lpz. 1931, s. 37.

²⁵ A. a., *Reformationstidevarvet*, s. 25.

²⁶ Chr. Mahrenholz' lyckliga fynd av en »Ordo cantionum» för S:t Laurentius i Halle från slutet av 1500-t. bevisar riktigheten i antagandet (alltifrån Rietschel) att organisten spelat *enstämigt* i alternatim-föredrag av gregorianska partier. Se *Die Musikforschung* 1 (1948), s. 33.

²⁷ Väl skulle man för 15—1600-talens polyfona kyrkomusik kanske kunna hävda, att denna (bortsett från enstaka a-cappella-härdar som Roms S:t Peter) i allmänhet förutsätter ett orgelinstrument, men däremot kan man förvisso ej vända på satsen och påstå, att tillvaron av en orgel är liktydig med utövning av polyfon körsång.

skapens förfall (ej minst därför att korprästinstitutionen ekonomiskt slagits sönder) under seklets tidigare del.²⁸ Men därmed saknas också de väsentliga förutsättningarna för en konstmusikalisk blomstring under århundradets senare del, ty uppbyggandet av en hög musikalisk kultur tar lång tid av målmedvetet organisationsarbete med början just i skolorna — precis som i våra dagar! Tyvärr räckte det alltså ej till med att Erik XIV spelade på luta och att Johan III *ville* att det skulle sjungas och bedrivas allehanda andliga idrotter.

Då Norlind redogör för det svenska hovkapellets konstmusikaliska arbete, kan han av brist på bevarat notmaterial med sådant ursprung endast använda sig av Tyska kyrkans musikalier: dessa anses m. a. o. signifikanta för hovkapellets verksamhet, emedan 3 verk bär den fungerande hovkapellmästarens namn (Torstenius Johannes Rhyarander), ehuru denne ej var anställd i den tyska församlingen, som då alltjämt saknade egen gudstjänstlokal. Ännu svagare är stödet för en utbredd odling av flerstämmighet i stiftens domkyrkor och domskolor: förekomsten i Växjö av ett verk från 1546 (med några införda svenskspråkiga sånger, »i stil och notskrift från 1500-talets mitt»²⁹) har sporrat Norlinds önsketänkande: »Helt säkert ha även de andra domkyrkoskolorna ägt motsvarande notbibliotek, ehuru intet bevarats till vår tid. Växjö kan således tjäna som bevis (!) för hög svensk musikodling även utanför huvudstaden på Gustav Vasas och Erik XIV:s tid.»

Det är inte omöjligt att flerstämmig musik utövats i vårt land med något större styrka och utsträckning än jag f. n. vågar tro på grundval av en analys av materialet. Därom vet vi emellertid än så länge ingenting. Vad det här gäller är alltså att inte säga mer, än vad som kan försvaras med någorlunda vägande skäl. Tills vidare framstår vårt uttalande om de ödesdigra verkningarna av Gustav Vasas ekonomiska politik för kyrkomusiken som sannolikt riktigt. Men det är obevisat och skall här lämnas därhän, utom i så måtto som den följande framställningen av 1600-talet *indirekt* kan belysa problemet. Trots alla formella likheter mellan Sverige och andra länder kring Östersjön ifråga om musiklivets organisation, framstår utgångsläget i vårt land vid det nya seklets början som svagt och utvecklingen under stormakts-tiden ger ej stöd för riktigheten i den av nationella ambitioner präglade bild Tobias Norlind strax före sin död gav av svenskt musikliv fram till år 1719.

²⁸ Bristen på logik i Norlinds resonemang framträder bjärt i följande citat (s. 24): »Då det stod så illa till med lärdomsanstalterna, kan man blott undra över att figuralsången ändock kunde blomstra.» Men det var ju detta som skulle bevisas!

²⁹ A. a., Reformationstidevarvet, s. 42. Jag har ej kunnat undersöka denna detalj. Erfarenheten visar som bekant, att det är mycket svårt att tidsprecisera 1500-talets not- och skriftpiktur närmare.

Två drag är kanske särskilt karakteristiska i den hanseatiska 1600-talsstadens musikaliska organisation: stadsmusikanter och orglar i kyrkorna. Överhuvud framträder instrumenten såsom stödjande och ersättande klangkällor i kyrkorna allt tydligare inom östersjöområdet redan under 1500-talets lopp, i det att *stadens spelmän varit skyldiga att hjälpa till med figuralmusiken i kyrkorna*. Sålunda fanns en sådan bestämmelse rörande »des rades spellude» i Lybeck 1539,³⁰ och endast några få år senare stod det i ordningsreglerna för Katarina kyrka i Danzig, att den anställde tornblåsaren (jämte medhjälpare) »dess Sontages und Festtages, mit den Instrumenten, dass Chor der Kirchen bedienen helffen soll, undt zum wenigsten *den beyden stimmen dess Discants undt Bass* zu hülffe kommen, damit die stimmen zu chor stärkerer mögen gemercket werden».³¹ Vi har här en instrumental förstärkning och påmålning av satsen, som direkt erinrar om den kommande generalbaspraxis och säkerligen står i visst stilsamband med denna. I Hamburg finner man efter 1560 uppgifter om 4 blåsare i S:t Jakobi kyrka, »diskantister och bassuner» i Katarina och från 1592 en överenskommelse mellan rådsmusikanter och Katarina kyrka, att 4—5 musiker skulle utföra en tjänst, benämnd »Blasen in die Orgel» (»den Spelüden dat se in de Orgel blosen»), med sina basuner och sinkor, på söndagarna i högmässan, på lördagarna i vespern.³²

Ur denna praxis växer på 1600-talet fram en fastare ordning, som vad *Hamburg* beträffar fixerats i några punkter från kantor Selles tid. Ett dokument 1638 meddelar bl. a.: »Så ofta som kantor figurerar ordinarie skola alla 8 instrumentalisterna på morgonen och då hymnen anstämmer i vespern inställa sig utan undantag.» Därtill skulle de »som hittills brukligt» infinna sig (2—4 stn ur deras egna led) »zum Blasen in die Orgel». Motsvarande förordning i *Stettin* innefattar också, att musikerna i förväg hos kantor skulle göra sig underrättade, om vad som komme att musiceras och göra detta så, att gudstjänsten desto bättre befordrades och de själva hade heder därav.³³ I *Bremens* bestämmelser inskräptes, att musikerna var förpliktade »des Cantoris direction in

³⁰ W. Stahl, Musikgeschichte Lübecks, bd 2, s. 26.

³¹ Hermann Rauschnig, Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen, Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens. Hgg. v. Westpreussischen Geschichtsverein, 13, Danzig 1931, s. 99.

³² Liselotte Krüger, Die Hamburgische Musikorganisation im xvii. Jahrhundert, Samml. musikwiss. Abhandl. Hgg. v. Karl Nef, Band 12, Strassburg 1933, s. 55, 63.

³³ Werner Freytag, Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert, Inaug.-Diss. 1936, 2. H. der 5. Reihe v. »Pommernforschung», s. 27.

Anstellung der Music zu folgen».³⁴ I *Rostock* måste musikmästar med sina 3—4 gesäller i magistratens tjänst »des Sanges vorstentig sein und alles, was man ihnen vorleggen wirt, singen und pfeiffen konen». Till nöds var stadsmusikanterna här alltså skyldiga att rent av själva sjunga flerstämmigt!³⁵

Under sådana omständigheter hade stadsmusikanterna i många städer runt Östersjön redan vid sekelskiftet 1600 fått avsevärt större betydelse än förr. Även om det förefaller mig åtskilligt överdrivet att i likhet med A. Schering påstå, att stadspiperierna (som stadsmusikantorganisationen ofta hette) i huvudsak växt fram ur behovet att ständigt förfoga över pålitliga instrumentalister för kyrkomusiken på söndagarna,³⁶ så visar Scherings uppfattning med rätta, vilken vikt man måste tillmäta magistraternas musiktjänare under detta tidevarv. Liksom i det övriga Tyskland var de även i Norden organiserade i ett slags skrän, om vilka man möjligen kunde säga, att de pendlat mellan hantverksorganisationer och andliga broderskap. I *Reval* (Tallin) var skråkaraktären framträdande. Gillet leddes av en av magistraten därtill utsedd »principalmusikus» (Decanus collegii) och arbetstillfällena var noggrant reglerade i ordningsföljd, inkomsterna inflöt till en gemensam kassa, som förvaltades av skråmedlemmarna i tur och ordning etc., varemot förhållandena i *Dorpat* (Tartu) var något friare under den polska tiden (intill 1625) men stramare efter stadens övergång till den svenska kronan.³⁷ I *Danzig* var draget av andligt broderskap framträdande. Rauschnings framställning visar också, att musikerna därstädes redan i början av 1600-talet nått så långt, att man kan tala om ett slags ålders-, sjukdoms- och änkeförsäkring³⁸ inom stadens musikaliska och kyrkliga brödraskap; samtidigt slog man vakt om hut och hyfsning och allmän tukt.³⁹

De bestämmelser städernas magistrater utfärdade var både ingående och tunga, speciellt när det gällde tornblåsarens bistra och kontraktsenligt noga reglerade tjänst som väktare mot krig och brand och som utropare av tiden. I *Riga*, som liksom *Kurland* överhuvud, lidit hårt av de ryska krigen från 1558, hade man i slutet av seklet anknutit till

³⁴ Amalie Arnheim, Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrhundert, SIMG 12 (1910/11), s. 394. Punkt 6 i en bestämmelse av år 1648.

³⁵ Niederdeutsche Musik, Heft 1, Daniel Friderici av W. Voll, 1936, s. 54.

³⁶ A. Schering, Evangelische Kirchenmusik, Adlers Handbuch d. Musikgesch., 2:a uppl., bd 1, s. 451.

³⁷ Se Elmar Arro, Die Dorpater Stadt-Musici 1587—1809, Sitzungsberichte der gelehrten estnischen Gesellschaft 1931, Tartu 1932, s. 90 f.

³⁸ H. Rauschning, a. a. s. 92. För svenska förhållanden (Jönköping), se mina Studier . . . 1942, s. 107, som grundar sig på E. Trobäcks framställning i Musikern 27 (1934), s. 273 f.

³⁹ Rauschning, a. a. s. 93.

gamla vanor med musikmästare och gesäller. Även i *Estland* var förhållandena ytterst bekymmersamma ännu vid sekelskiftet 1600. *Dorpat* hade drabbats svårt av kriget och de polska makthavarnas godtycke. Befolkningens antal lär genom pest och hungersnöd ha nedgått till endast ett trettiootal borgare 1606, magistraten bestod av 6 medlemmar och man saknade medel att avlöna vare sig sekreterare, vaktmästare eller organist.⁴⁰ Först på 1680-talet hör man talas om en duktig stadsmusikant, som anställdes med villkor, »dass Er alle Fest- und Sontage der Kirchen mit einer vollständigen Music bediene . . .»

Vid sidan av stadsmusikanterna sökte även andra grupper musiker rätten att utöva sitt yrke. Sålunda hade antalet musiker i *Riga* i början av 1600-talet stigit, så att det bildats ett 2:a och i slutet av seklet rent av ett 5:e s. k. kompani av musiker, vilket visar stadsbornas starka intresse för deras konst. Som ledare för instrumentalisterna i *Riga* från 1648 till inpå 90-talet framträdde en Kaspar Springer. Några ord om hans torn- och övriga musiktjänst ger en bild av vad dessa musikens trotjänare haft att uträtta och genomgå. Springer skulle enligt kontraktet⁴¹ medverka vid all kyrkomusik, vid brölloppen som då för tiden firades på gillestugan och överhuvud då man fordrade av honom, att han »mit lieblichem Saitenspiel unverdrossen aufwarte». Han borde vidare morgon och afton låta höra »ein geistliches Lied vom Petriturme» och sön-, tis- och torsdagar, middag och afton, »mit seiner ganzen Gesellschaft gute Motetten vom Rathausturm blasen». Dessutom hade han alltid att tänka på torntjänsten med vakt, klockslagsblåsning och våldssignaler, och kunde rent av råka ut för trumpetartjänst i krig etc. Långt inpå 1600-talet stod i rigamusikanternas kontrakt kvar bestämmelser om skyldigheten att draga i fält. Slutligen måste tornväktaren också tänka på 3 årliga processioner genom staden (vid jul, påsk och pingst). Och då han under den ryska belägringen 1657 inte kunde få ut sin lön, tvangs han att i alla fall förrätta hela tjänsten, ty han ägde ju fri bostad i tornet!⁴² Ytterligare kan vi komplettera bilden av tornblåsarens tjänst med ett par iakttagelser från *Lybeck*, vars reglemente i i allt väsentligt gällde ända fram till 1815: tornblåsaren var skyldig att vistas i tornet hela natten, men hans hustru fick ej bo där, och han hade att ge tecken på sin vaksamhet varannan halvtimme från kl. 9 på aftonen till kl. 3 på morgonen! (Musikgesch. Lübecks, I, 45.)

De tidigaste uppgifter Hernes lämnar om stadsmusikanter i Norge gäller betecknande nog den gamla hanseatiska köpmansstaden *Bergen*,⁴³ som hade spelmän med borgarrätt på 1500-talet, vilka mestadels kom

⁴⁰ E. Arro, a. a. s. 101 och 106 f.

⁴¹ ZMW 1 (1918/19), s. 710 f.

⁴² N. Busch, a. a., Baltische Monatshefte, nr 11 (1937), s. 645.

⁴³ Hernes, a. a. s. 196 f.

från andra hansestäder (Lybeck, Rostock) eller trakterna däromkring (Braunschweig, Mecklenburg). Konungens privilegiebrev 1620 (för 20 år framåt) för två musiker utsäger, att de var »antaget til vore instrumentister og byens spillemænd» med ensamrätt till bröllop och andra värdskap. Av sagda brev framgår, att Bergen hade ett ordentligt stadsmusikantämbete efter hanseatiskt mönster, vari tornblåsarens förpliktelser ytterst kortfattat men ganska klart angivits, förmodligen i anslutning till gammal hävd: 1) att med lämpliga instrument medverka i den kyrkliga konstmusiken inne i kyrkan under kyrkoårets tre stora högtider, 2) att varje dag hålla vaktjänst i de 2—3 kyrkotornen i staden, som bestämt angivits, och låta höra sig från dessa torn, 3) att växelvis från de 3 tornen varje sön- och helgdag musicera på sina instrument (tornmusik, t. ex. koraler). Till punkt 1 kan man erinra om 1685 års *Rituales* uttryckliga föreskrift, att det på de tre stora kyrkoårs-högtiderna (jule-, paaske- og pintse-tid) »i Kiöbstæderne musiceris, hvor det havis kand»,⁴⁴ ett uttryck som jag utan tvekan tolkar som »konstmusikaliskt instrumentala inslag» i kyrkan i anslutning till Scherings tes, att det stereotypa uttrycket »hiernach wird musicieret» i samtida KO i regel tyder på konserterande figuralmusik,⁴⁵ vilket Hernes utan egentlig grund förnekar.

I *Stockholm* nämns i stadens skottebok 1460—68⁴⁶ en rad musiker — bassynere, pipers, trumpere,⁴⁷ och 1468 talas om »der stat spelluden» — stadens spelmän — samma plattyska uttryckssätt som t. ex. i Lybeck. Tyvärr kan man dock ej följa deras förekomst på 1500-talet, enär stadens räkenskaper för denna tid ej längre finns kvar. Något stadgande om deras medverkan i en regelbunden kyrkomusikalisk praxis finns ej förrän långt in på 1600-talet, då musiker anställs i Stockholms storkyrka *efter ansökan hos magistraten*. Trobäck tolkar detta så, att dessa musiker därigenom fått en viss formell rätt att betrakta sig som de egentliga »stadsmusikanterna» och som sådana självskrivna att biträda vid bröllop och andra borgerliga fester.

Tornblåsarna och andra »vanliga» stadsmusikanter spelade i regel rörbladsinstrument, som pommer och krumhorn, samt sinka i olika storlekar, till skillnad från hovkapellisterna, vilka i stor utsträckning var s. k. konst- och klarinblåsare. I städer som Köpenhamn och Stockholm, utgörande ständiga säten för konungahus, och i Elbing, Königs-

⁴⁴ Hernes, a. a. s. 162.

⁴⁵ Schering i Adlers Handbuch, 2:a uppl., bd 1, s. 462.

⁴⁶ E. Trobäck, Stadsmusiken i Stockholm, STM 11 (1929), s. 92 (efter T. A. Almquists utgåva 1926).

⁴⁷ Uttrycket trumpere el. trömpers etc. betyder inte »trumpetare» som T. Norlind översatt utan — lutspelare (som den av Trobäck citerade Tänkebok för 1482 direkt anger i sin ordförklaring) el. i vissa fall trumslagare. Se S. Walin, Musikinstrument-termer i äldre svenska lexikon, 2, STM 31 (1949), s. 75. f.

berg, Riga och Stettin med ambulerande furstehov rådde det ofta nog ett slags krigstillstånd mellan hovkapellisterna och stadspiperierna, liksom dessa tillsammans formerade en gemensam front mot de oorganiserade birfilare, stympare, bönhasar eller vad för namn man gav de musiker som gärna sökte sig in till städerna och utförde musik till billigare taxor. Trumpetarnas höviska skrå, vars rättigheter bekräftats 1528, fick 1623 en organisatorisk överbyggnad till ett riksskrå av trumpetare och pukslagare, och de var uttryckligen förbjudna att spela tillsammans med tornblåsare, stadspipare, spelmän av vad beteckning det vara månne. Med tiden hade enstaka korporationer utöver hoven köpt sig rätten av ha trumpetare i sin tjänst. Dit hörde bl. a. hansestäderna Bremen, Hamburg och Lybeck. På det sättet kom utövare av konst- och klarinblåsningen att stå mitt bland musiker, som de ej ägde rätt att spela tillsammans med, samtidigt som lagen förbjöd »Schrapern und Bönhasen» att spela på trumpeter (»so allein bey Fürstlichen vnd vornehmen Adelshöfen gebräuchlich») ute på landet »bey Freyen vnd Pawren». Det är ganska förstäeligt att äkta musiker måste reagera mot att vissa kolleger — i samma ögonblick dessa trakterade trumpeter och pukor — rycktes upp i en annan socialgrupp och ej blott vägrade att spela med sina kamrater men också hade rätten på sin sida att hindra sina kolleger från att ens nyttja deras instrument!⁴⁸

Å andra sidan hade slotts- eller hovmusikerna ej alltid lätt att skaffa sig engagement i fria marknaden, emedan de var hänvisade till ett begränsat rättsområde. Insikten härom hade föranlett greve Anthon Günther av *Oldenburg* att inför sin förestående bortgång och hovets upplösning slå samman hov- och rådsmusikanterna till ett Corpus musicale (1665) för att ge de förra möjlighet till inkomster »bey allen vornehmen Hochzeiten, die . . . von Burgermeistern, Rathsherren . . . gehalten werden». En sådan förordning kunde han utfärda, emedan han tidigare berövat staden alla rättigheter att själv anställa musikanter och väsentligt inskränkt rådsmusikanternas förvärvsmöjligheter. Trots stadens energiska ansträngningar att få denna stadga upphävd förnyades den ännu 1702 av kung Frederik i Danmark.⁴⁹

Helt andra var förhållandena i *Stettin*, där det ända in i vår tid funnits två förvaltningsområden, det kungliga och stadens. Till det

⁴⁸ Dåtida musiker var därtill som bekant vana vid att traktera en lång rad instrument. H. Engel (Spielleute und Hofmusiker im Alten Stettin zu Anfang des 17. Jahrhunderts, Musik in Pommern, hft 1, 1932, s. 8) citerar en stadsmusikant 1607, som stolt visste berätta om sin sons musikaliska kapacitet, att denne var en god musiker på trumpet, sinka, diskantfiol, tvärflöjt, dulcian, alt-, tenor- och kvartbasun . . . »In summa auf allerley instrumenten gar perfect». Se också Studier . . . 1942, s. 104.

⁴⁹ Se Georg Linnemann, Musikgeschichte der Stadt Oldenburg, Oldenburger Forschungen, hft 8, Oldenburg [Oldb.] 1956, s. 123, 156—159.

förra hörde bl. a. Mariakyrkan med gymnasiet, slottskyrkan och S:t Peters- och Paulskyrkan m. m. Av 1600 hus år 1802 hörde ej ens 200 till det kungliga området, och de »kungliga» musikerna hade betydligt svårare att göra sig extraförtjänster på bröllop och begravningar än vad stadens borgerliga musiker hade.⁵⁰ Återigen annorlunda var förhållandena i Stockholm på 1600-talet. Emil Trobäck har i sin redan citerade uppsats (STM 1929) publicerat några belysande dokument om en kontrovers mellan kungl. hovkapellet med Anders Düben d. ä. i spetsen och Storkyrkans musiker. Som redan sagts ansåg sig de sistnämnda som stadsmusikanter, eftersom de hade tillsatts av magistraten, och därför berättigade att engageras vid borgarnas familjehögtider. Men i stället var Düben och hovkapellet så flitigt anlitade av de välbärgade tyska familjerna, att stadsmusikanterna i skrivelser till magistraten klagade över att »brödet blev taget dem ur munnen».

Danzig uppvisar en rad musikorganisatoriska egenheter som vi inte återfinner annorstädes. De sammanhänger säkerligen med det ovanligt rikt differentierade musiklivet i denna stad sedan lång tid tillbaka. Rauschning har fäst uppmärksamheten på att tornblåsarens, stadsmusikantens och trumpetarens ämbeten där varit självständiga: var och en innehavare av sådana ämbeten var »lehensmann» hos rådet (magistraten) och dettas tjänare. Å andra sidan har vi i Danzig skråmusikern: som musikalisk yrkesman förtjänar han sitt uppehälle inom ramen för de förordningar vederbörande stad uppställer, men han står inte i stadens tjänst. Som borgare hade han skyldigheter att fullgöra, bl. a. vakttjänster och dagsverken m. m. i skift, och det erfordrades en särskild, hårt kritiserad förordning 1574 för att ålägga även magistratens musiker dylika medborgerliga plikter. I exempelvis Oldenburg och Bergen var stadsmusikanterna fria från skatt, vakttjänster och annan tunga.

För Danzig typisk var den s. k. »triumf», som utfördes från tornen och bestod i en crescendo-diminuendo-mässigt uppbyggd fanfarmusik för härpukor och trumpeter med successivt inträdande basuner, krumhorn (Storten) och sinkor. Den förekom ännu i slutet av 1700-talet.⁵¹ En annan karakteristisk detalj var den s. k. Kührmusiken, som ackompanjerade den morgongudstjänst med predikan i S:a Maria kyrka, som avhölls i mars månad före ett ev. behövt fyllnadssval till magistraten efter ett dödsfall. Kaspar Förster sen. och Val. Meder har skrivit sådan musik.⁵² — Även i Bremen förekom en till magistratens juridiska verksamhet knuten ceremonimusik: då rådmännen där hade tjänsteupp-

drag i omgivningarna (s. k. Tagfahrt), medföljde spelmän på färden.⁵³

I de flesta större städer fanns ett eller flera kyrktorn som utvändigt var försedda med läktare för musikanterna: år 1634 försågs Danzigs Katarinakyrka med en sådan läktare »varifrån musikanterna kunde låta höra sig på sina härpukor, trumpeter, sinkor, basuner, alldeles som från rådhuset till höger och från den stora överpastoratskyrkan S:a Maria». Koraler blåstes i Stettin från S:t Jakobi takryttare, som därför kallades »Blasetürmchen» (1706) osv.

Alldeles bortsett från den konstmusik stadsmusikanterna tog befattning med i samband med figuralmusiken var de sålunda på tjänstens vägnar sysselsatta med flerstämmig musik även utanför kyrkomurarna. I samma riktning ledde deras medverkan med dans- och förströelsemusik i de gamla hansestädernas s. k. artus- och junkersalar liksom genom spel på gästbud och andra familjefester, de s. k. *uppvaktningarna*, som utgjorde stadsmusikanternas huvudsakliga förvärvskälla men samtidigt innebar en ständig källa till stridigheter om vilka musiker eller musiker kategorier, som hade största rätten eller stode närmast i tur till dessa förtjänstmöjligheter.

Överhuvud visade denna tids borgare en häpnadsväckande stark aptit på musik, och samtida tonsättare har ofta i sina förord till tryckta verk åberopat sig härpå: Lütke mann i Stettin tillägnade sina Fantasier 1597 borgmästare i de vorpommerska städerna, emedan han vet att man där flitigt musicerar stycken »so sonst zur recreation und Fröligkeit dienen auff guthertziger Leute, so dieser Kunst zugethan und verwandt». I förordet till sin år 1637 skrivna men först 1641 utgivna 1:a del av Paduanen, Galliarden und Correnten . . . riktar sig J. Vierdanck till Stralsunds borgmästare, »weil sie nicht allein für sich selbst in solcher Kunst erfahren, sondern neben dem reinen Wort Gottes und anderen guten Künsten und Sprachen auch die liebliche Musica (welche sonsten anjetzo unter dem betrübten Kriegs Wesen fast gantz überschwemmet werden will) in ihrer Stadt mit bezubehalten und fortzupflanzen sich willigst und beförderlich erzeugen».⁵⁴

Sina naturliga organisatoriska uttryck tog sig detta stadsbornas starka intresse däri, att borgarna faktiskt förvandlade rådhus- och artussalarna till normala odlingshårdar för profan- och alldeles särskilt modern instrumentalmusik. Där utfördes italienska, franska och tyska vokaliststycken i form av madrigaler, chansons och lieder, och spelades dansmusik, paduaner, galliarder, allemander och andra satser,

⁵⁰ W. Freytag, a. a. s. 6 ff. (kgl. rättsområdet), s. 44 ff. (stadens rättsområde).

⁵¹ Rauschning, a. a. s. 87.

⁵² Otto Günther, Musikgeschichtliches aus Danzigs Vergangenheit, Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins 10 (1911), s. 39 f.

⁵³ Amalie Arnheim i SIMG 12, s. 376.

⁵⁴ Hans Engel, Gemeinschaftsmusik in Stralsund am Ende des dreissigjährigen Krieges, Musik in Pommern, Mitteilungsblatt . . . H. 4, Herbst 1935, s. 209.

som med tiden skulle bilda bestämda svitmönster av konstmusikaliskt stiliserad karaktär. I en förordning 1613 i Danzig bestämdes, att »hovpiparna»⁵⁵ skulle vara skyldiga att spela från läktaren (i rådhuset) under tiden mellan pingst och mikaëlisöndagen (1:a sönd. i okt.) på ons- och lördagar kl. 3 em. »wie solches von alters her gebräuchlich».⁵⁶

Redan 1593 hade medel donerats till en speciell piparensemble för det danzigska »artushof»⁵⁷ och 1629 föreslogs statuter, enligt vilka »... gedachter Musicanten vornemlich der Blass-Instrumente Pflicht sein, dass sie in dem offenen Marck, oben auf dem Kgl. Rathause eine ehrliche Musicam auf den Blass-Instrumenten, alss nemlich Pomorten, Posaunen, alle geburliche tage ausserhalb im Unwetter halten mussten ...»⁵⁸ Därtill hade de »im Hoff» (dvs. artusborgen) kl. 3 em. och kl. 8 på kvällen »in gepurlichen tagen» »mit der Fundamentalorgel eine Music zu halten». Det var en konsertverksamhet som fortfor i Danzig hela 1700-talet (till artusborgens stängning) och leddes av (stads)kapellmästaren (dvs. musikledaren för figuralkonsten i Mariakyrkan).

På motsvarande företeelser (ehuru i blygsammare skala) i det nyanlagda *Göteborg* har jag hänvisat i mina Studier ... 1942. »Stadsens spelemän» skulle utföra offentlig musik från rådhusets altan två gånger i veckan. Hur angelägna myndigheterna var att ha medel till deras underhåll framgår av Kgl. Maj:ts ingripande mot användningen av tomtöreskassan.⁵⁹ I själva verket var det inte ett rent musikintresse som dikterade magistratens och landshövdingens månhet om spelmännens avlöning utan också iveren att stimulera torgköpenskapen och minska de s. k. landsköpen i anslutning till merkantilismens ekonomiska teorier.

Även Stockholm syntes på 1670-talet på väg att få ett stadskapell under ledning av stadskapellmästare. Men här var bakgrunden ett plötsligt initiativ av en enskild, i det att den musikintresserade justitieborgmästaren Thegner, sedermera myndig talman för borgarståndet (död som landshövding i Uppsala 1687) hade så imponerats av den venetianske orgelvirtuosen Giovanni Pietro Solis gästspel i stadens kyrkor 1675, att han med ens fann musiken i Stockholms kyrkor »ynke-

⁵⁵ Termen hovpipare betyder här detsamma som stadsmusikant, i vars skyldighet ingick att utöva musikalisk »hovtjänst» på rådhuset eller Artushof. Se Günther, a. a. s. 26.

⁵⁶ Rauschning, a. a. s. 109.

⁵⁷ »Artushof» är benämning på älderdomliga, senmedeltida festbruk och även på de lokaler, där sådana hölls.

⁵⁸ Statutförslaget meddelar t. o. m. ett slags instrumentationsuppgifter om olika solistgrupperingar allt efter uppdragets art och beställarens sociala och ekonomiska ställning. Därom strax mera.

⁵⁹ UUA 1942: 5, s. 107 f.

lig» och föreslog ståthållare och magistrat att inrätta ett stadsmusikskapell med Soli som ledare.⁶⁰ Av den anledningen kom Soli att i räkenskaperna 1676 stoltsera som stadskapellmästare — väl den ende som burit den titeln i Sveriges rike intill denna dag — och musikerna att mottaga en delgivningsskrivelse, vari de ålades att »honom respectera och följa hans order då han antingen i en eller annan kyrka vill musicera . . .» Organisten i Mariakyrkan hade tidigare ej velat släppa in Soli och hans musikanter på orgelläktaren. Men redan i juli 1676 hade klagomålen mot maestro di capella begynt och före årets utgång hade Soli skuddat Stockholms stoft av sina fötter. Var felet legat är svårt att utröna, men jag skulle ej förvånas, om Soli varit en musikalisk medelmåtta (Norlind har ej återfunnit honom i någon som helst utländsk källa) och den mäktige men musikaliskt osakkunnige Thegner förts bakom ljuset av honom. Händelsen är emellertid intressant som symptom. Medan stadsmusikantgrupperna, ledda av en kapellmästare, på andra håll ej sällan utgjort underlag för uppkomsten av stadsorkestrar under en stadskapellmästare, dog hela organisationen komplett ut i 1700-talets Sverige. Den hade varit värd ett bättre öde och även ett vackrare äreminne i allmänna medvetandet än de spefulla glosor som vanligen kommit den till del. En aningslöst komisk slutvinjett har nyligen satts av Henrik Sjögren, då han efter Onkel Adams »Barndomsminnen» 1845 berättar om, när stadsmusikanterna i *Jönköping* under pågående musicering höll på att ramla ned i hälsobrunnen; gubben Ros med basfiolen föll verkligen ner.⁶¹

Särskilt starkt var emellertid behovet av musik vid bröllop och begravningar. Bröllopsmusiken bestod i beledsagningsmusik, dels vid färden mellan brudhuset och kyrkan, dels under måltiden. En förordning i *Bremen* av år 1587 bestämde tisdagen som bröllopsdag för 1:a klassens ståndsbröllop, då spelmän skulle ackompanjera brudens färd fram och åter, varemot de vid 2:a klassens bröllop skulle spela endast framför brudhuset.⁶² På fina bröllop kunde sådan tonande uppvaktning anta formen av flersatsiga sviter och konsertanta verk.⁶³ Många av dessa bröllopscarmina — säger N. Busch i sin översikt över det gamla Rigas musikkultur⁶⁴ — med sina ritorneller och bruddanser skulle man

⁶⁰ E. Trobäck i STM 11 (1929), s. 97.

⁶¹ Henrik Sjögren, Orkestermusiken i Jönköping genom tiderna, Jönköping 1956, s. 14 f.

⁶² Brudhuset hette »Kosthuss», därför att måltiden (om det inte var fråga om en »bankett») kallades Kosten eller Kösten. Se Amalie Arnheim, a. a. s. 376.

⁶³ Ett i UUB befintligt verk av Buxtehude (avsett för ett bröllop) är skrivet för 2 sopraner, alt, bas, 2 violiner, cello, 2 små trumpeteter, pukor och orgel.

⁶⁴ Baltische Monatshefte, nr 11 (1937), s. 645 f.

med nöje kunna höra än i dag, möjligen med undantag för de ofta otroligt vågade texterna.⁶⁵

Även musikens art och storleken av den spelande ensemblen var underkastad vissa restriktiva bestämmelser. Över hela östersjöområdet gick dessa ut på, att brudparets eller föräldrarnas resp. den dödes i livstiden intagna position måste vara avgörande för graden i de vidtagna anordningarna vid högtidligheterna. Enligt s. k. klädes- och bröllopsförordningar av 1631, 1654 och 1671 i Stettin⁶⁶ uppdelades borgerskapet i fyra grupper, vartill kom de kungl. tjänstemännen i tre grupper. De två första stånden fick bjuda in 80 personer till bröllop, det tredje 40 och det fjärde 20, i vilka *inte* ingick släkt, musikanter, barn och upppassande personal. I Lybeck har vi i behåll av magistraten utfärdade bestämmelser som noga reglerade festgraden vid bröllopshögtidligheterna: en stadga av 1623 (omarbetad 1668) skilde mellan »Pastetenhochzeiten» för borgmästare, syndici och lärda doctores, råds- och adelsmedlemmar (60 gäster) och »vinbröllop» för lärare, förnäma borgare och köpmannakompaniernas medlemmar (40 gäster).⁶⁷

I en bröllopsförordning 1590 i Danzig förbjöds uttryckligen användningen av s. k. stora instrument⁶⁸ annat än vid de högsta klassernas bröllop, Kristian IV:s policeyordning 1636 i Danmark tillät ej användningen av trumpetor annat än vid »fornemme Borgeres» bröllop,⁶⁹ och ännu vid mitten av 1600-talet erfordrades särskilt, avgiftsbelagt tillstånd att få uppföra svitkompositioner med trumpetor, emedan detta instrument — som vi sagt — var höviskt bundet. Redan 1303 *inskränkte* en förordning i Bremen antalet musiker vid borgerliga bröllop till 8, varemot en svensk föreskrift ännu så sent som 1664 medger blott 6 musiker vid ett 1:a rangens bröllop (hos academiarum professores, kgl. hovpredikanter, consistoriales etc.); enklare prästerskap, rektorer vid mindre skolor m. fl. fick nöja sig med 3, tjänstehjon m. fl. med högst 2 musiker.⁷⁰

Motsvarande förhållanden möter vi ifråga om begravningsmusiken.⁷¹ När vi i UUB (Vok. mus. i tryck vol. 875) bland Sebastianis s. k. arior påträffar en Christlicher Leich-Text (1673) »Auff Begehren in eine Dialogische 15.-stimmige Harmonie gebracht ...» för 4 vokal- och

⁶⁵ Iakttagelsen är säkert riktig och allmängiltig i dyl. sammanhang: där vågar sig allttjämt fram en rent atavistisk ohövishet vid bröllop, som är lika litet osedlig som »sängledning» m. fl. in i nyare tid kvarlevande ceremonier hos vår allmog.

⁶⁶ W. Freytag, a. a. s. 4.

⁶⁷ W. Stahl, Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Ein biographischer Versuch, Lpz. 1926, s. 38, fotnot 2.

⁶⁸ Dvs. blåsinstrument, s. k. stort spel. Mera därom nedan.

⁶⁹ Hernes, a. a. s. 215 (efter Troels Lund).

⁷⁰ Studier ... 1942, s. 112.

⁷¹ Se t. ex. W. Stahl, Musikgeschichte Lübecks, bd 2, 1952, s. 65 f.

instrumentensembler (utan blåsare), måste det ha gällt en socialt och ekonomiskt högtstående persons begravning i Danzig. Raka motsatsen till denna musikaliska ståt utgör den i Stettin särskilt omnämnda plägseden (efter den olyckliga belägringen 1677) att anställa begravningar utan någon musik alls, en sedvänja som infördes av svenska officerare och därför kallades »auf schwedische Manier». ⁷² I Sverige spelade »liksången» emellertid en betydande roll, dock mindre musikaliskt än ekonomiskt, ty den utgjorde en av skolornas säkraste och mest inbringande inkomstkällor.⁷³

Det är givetvis omöjligt att här i detalj redogöra för den musikaliska och sociala sidan av stadsmusikanternas verksamhet i östersjöområdet och beakta dess lokala variationer.⁷⁴ Vad som ger dessa i och för sig likgiltiga detaljer i kompetens- och konkurrensstridigheter ett särskilt intresse är det förhållandet, att de på sitt sätt återspeglar den kamp som de framväxande konstnärliga ensembler typerna måste föra mot den sedan hedenhös bestående *sociala* skiktningen av instrumentariet. Man bör besinna, att ännu 1600-talets människor var ytterst konventionellt bundna vid sådana klangtyper: trummor och pipor hos de gemena lantrupperna, sinkor och krumhorn hos stadsmusikanterna, trumpetor och pukor hos de beridna, medan spröda tonredskap som stråkinstrument, harpor, citteror och klavikord i regel hörde hemma i höviska kretsar och orgelinstrument i kyrka och skola.⁷⁵ Samtidens människor var alltså vana vid att lyssna till formler, klang- och formtyper, som — alldeles bortsett från varje affektläremönster — intimt sammankopplats med religiösa, sociala och hantverkliga miljöer och traditioner.

De skapande och naturligtvis även de reproducerande musikerna måste alltså i sin strävan efter ett nytt tonspråk själva bit för bit bryta med sina egna, invanda föreställningar om musikaliska ensembler typer och — ännu svårare! — övertyga myndigheter, menigheter och borgerliga församlingar om det riktiga häri, så att man vande sig vid de nya kombinationer, vilka var konstnärligt nödvändiga.⁷⁶ — Striden om

⁷² W. Freytag, a. a. s. 5. Tydligen handlade de svenska officerarna enl. de restriktiva förordningar som gällde i hemlandet under Karl XI:s stränga regim. Kyrkolagens (av 1686) förbud mot »liksång» var en bekräftelse härpå.

⁷³ Studier ... 1942, s. 93—95.

⁷⁴ I denna framställning har jag också helt avstått från att gå in på stridigheterna mellan stadsmusikanter och militärmusiker (»hautboister»). Därom, se Studier ... 1942, s. 110. Om sådana kontroverser i det svenska Dorpat, se E. Arro, a. a. s. 124 ff.

⁷⁵ Fortlevnaden av dylika, socialt betonade instrumentkombinationer i form av konstnärligt tänkta symboler möter oss, som bekant, i t. ex. Schütz' intermedier i Juloratoriet, 1664 (se H. J. Mosers schützbiografi, s. 553), och uppenbarar sig på sitt sätt också i Selles Johannespassion (1643) i personkaraktäriserande syfte. Jfr också Bachs instrumentsymboliska förfaringsätt.

⁷⁶ Hur envist den sociala synpunkten fasthållits på bekostnad av den musikaliska

musikinstrumentens konstnärliga autonomi ändade med en seger för de estetiska synpunkterna, men den blev väl knappast obestridlig förrän med den wienklassiska stilens genombrott.

En annan sida av samma problem är de ökade fordringarna på musikernas individuella skicklighet, dvs. uppkomsten av en renodlat *musikalisk virtù* i subjektiv renässansanda, som utgör förutsättningen för virtuosväsendet och som på sitt sätt bidragit till musikens frigörelse som en självständig konstart. Yrkesmusikerna hade städse fört en intensiv kamp mot bönhasar, birfilare, lyrendreyer eller allt vad nu dessa stackars stympare kallats på musikaliskt område. Det är både mänskligt och självklart att striden om engagementen ofta har berott på kalla ekonomiska hänsyn.⁷⁷ Men den gemensamma skrivelse de vid Oldenburgs hov 1637 anställda musikerna uppsatte, visar att hos dem ett äkta yrkesmedvetande vägde tyngre i vågskålen än förtjänstmöjligheterna.⁷⁸ Myndigheterna försvarade väl i regel sina anställda musikers intressen inte bara av rättviseskäl utan också därför att de samtidigt slog vakt om egna fördelar. I Bremen förvisades år 1593 två musiker ur staden därför att de spelat på några bröllop som egentligen tillkom rådsmusikanterna. I sina klagomål inför magistraten efterlyste de förvisade friheten att förtjäna »ein Stücklein brodt» där, lika väl som i »Saxen Lande, Westphalen, ja auch Hamburg . . . vndt anderen erbaren Städten . . .»⁷⁹ År 1699 anförde en stadsmusikant i Göteborg, Martin Ammermann, besvär mot en person som hyrt »fuskare» till ett bröllop. Ammermann fick rätt, eftersom magistraten »expresse» hade förbjudit invånarna att vända sig till andra än stadsmusikanterna för att få musik.⁸⁰

Men ingalunda alltid visade myndigheterna förståelse för musikerkrav. Stadsmusikanternas ledare i Stettin i början av 1700-talet klagade så energiskt hos myndigheterna, att dessa förlorade tålamodet och svarade honom, att de skulle engagera en annan, om han ej vore nöjd, vartill de fogade följande nedslående kommentar: »Im Uebrigen sei der Musicus instrumentalis höchst überflüssig und könnte überhaupt verschwinden, da die Kirchenmusik sowieso nicht stattfinde . . .»

visar inställningen till trumpet- och pukspelet. I katolsk kyrkomusik under 1600-talet utnyttjades utan tvekan trumpet och pukor i festmusik medan samtidigt triangel, flöjt och oboe förvisades ur orkestern som »okyrkliga instrument». Detta är teologiska, gammaltestamentliga men icke konstmusikaliska synpunkter. Se min Kyrkomusikens historia, Sthlm 1932, s. 197.

⁷⁷ »Es müsse reichlich Thaler springen, ehe man die Saiten höre klingen», rimmade man bland stadsmusikanterna i Dorpat. (E. Arro, a. a. s. 115.)

⁷⁸ Se G. Linnemann, a. a. s. 118 f.

⁷⁹ Amalie Arnheim i SIMG 12 (1910/11), s. 379 f.

⁸⁰ Studier . . . 1942, s. 102.

Men det var på 1700-talet (c:a 1734) som man yttrade sig så nedlåtande om musikaliska ting.⁸¹

Striden om engagementen innebar emellertid samtidigt (i större eller mindre grad) ett försvar för den bättre skolningen och de mera helhjärtat eftersträfvade konstnärliga kraven. I en kontrovers mellan stadsmusikant Johann Knop⁸² i Bremen och allehanda »lyrendreyers»,⁸³ vilka kunde konsten att hålla sig framme för att »ausser dieser guthen Stadt alle und Jegliche Hochzeiten und Gastmäler zu bedienen und zu verwalten», medan han själv jämte sina män måste vara »immerzu vffen thurm», medgav de fria musikanterna, att de inte hade lärt sig »die Musik so volkornlich nicht alls M[ei]ste[r] Knop und die Seinen». Men de framhöll, att detta oaktat »so will dennoch der gemeine Mann, so der Musik vnerfahren, offtmals von Vns lieber bedienet sein, kan ess auch mit geringern vnkosten thun, als von den bestelten Musicanten.»⁸⁴

Det fanns också mångfaldiga problem i den levande musikaliska vardagens arbete som kunde vålla stridigheter. Kantor Daniel Friderici i Rostock klagade 1624 på stadsmusikanternas dåliga spel och föga skickliga instrumentval vid uppförandet av kantoriets musik, medan dessa å sin sida besvarade sig över hans alltför talrika och »ovanliga» körtranspositioner. Det gick så långt att magistraten måste slita tvisten, som synes ha bottnat i intriger från »Herr der Spielleute» (Balth. Kirchoff) och organisten Daniel Ebels sida.⁸⁵

Nödvändigheten av att öva framhålls ej sällan och ej minst av överordnade myndigheter, särskilt furstliga musikälskare som av sina kapellister väntar sig alldeles bestämda prestationer. Greve Anthon Günther av Oldenburg sade år 1618 upp 3 musikanter, som efter flera varningar och anmaningar att öva inte hade bättrat sig. Ett par musiker

⁸¹ W. Freytag, a. a. s. 29.

⁸² Angående musikerfamiljen Knop och andra musikerförbindelser med det reformerta Emden, se Fr. Piersig i Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden, Bd 30, Aurich 1950, s. 61 f.

⁸³ Hellquist gör i sin Svensk etymologisk ordbok energiska försök att förklara det svenska ordet luredreyare genom hänvisning till lura = ligga på lur, till loer (även: tölp) = lur, linda, biform till lor, lump osv. I själva verket är det fråga om beteckningen på en som spelar det gamla instrumentet vielle, ett lyrainstrument med en vev och ett hartsat hjul, som underifrån stryker mot strängarna. Redan på 1300-t. hade instrumentet sjunkit ned i folkdjupet till de enklaste spelmännen. En lyra-vevare i pejorativ bemärkelse är sål. = slusk, rackare, skojare, »luredreyare». — I sin strid med Joh. Kno(o)p i Bremen hade de oorganiserade spelmännen beklagat sig över detta tillmål, vilket de avböjde under framhållande av, att deras »saliga kära» föräldrar hade varit borgare i staden och »sich hieselbstens uff Geigen, Fioles, und andern dergleichen Instrumenten und Seiden Spielen gebraucht».

⁸⁴ Amalie Arnheim i SIMG 12, s. 380.

⁸⁵ W. Voll, Daniel Friderici. Sein Leben und geistliches Schaffen. Ein Beitrag zur evangelischen Kirchenmusik des Frühbarock (Niederdeutsche Musik. Schriftenreihe . . . hgg. v. Erich Schenk, H. 1), Hannover 1936, s. 58.

i samma kapell erinrades 1641, då kapellisterna hade begärt löneökning, »das Sie sich täglich mit Vleiss exercieren, damit Sie bey der Aufwartung ohne Fautes (Fehler) allerwegen so tags als nachts bestehen können . . .»⁸⁶

Även goda och ambitiösa musiker måste ständigt tänka på att förkovra sig för att i denna musikaliska brytningstid kunna besegra de nya tekniska svårigheter som tidsålderns tonsättare ideligen skapade för att tillgodose sina konstnärliga uttrycksbehov och de florerande smakriktningarna. Exekutörerna har säkerligen även då för tiden på det hela taget redligen strävat efter att låta sin teknik hålla någorlunda jämna steg med utvecklingen, men det skedde förvisso ej utan suckan och möda: stadsmusikanterna i Danzig klagade över kapellmästare Kaspar Förster d. ä:s stränga regemente mit »den Concerten nach den Predigten vndt anderen Zeitten, welches unss so schwer ankempt, das wir lieber eine gantze Mess od. 2.3.4. Moteten verrichten wolten; in dem wir continue spielen vndt singen müssen, das wir kaum respiriren können . . .»⁸⁷ I den polyfona kompositionstekniken ingick fortfarande i början av seklet föga eller intet av pausering: alla stämmor mal obönhörligt vidare, exposition för exposition. Men naturligtvis var det inte bara bristen på pauser för att dra andan som åtminstone för äldre generationer kunde kännas tröttande. Även då kompositionssättet började bli ett annat, blev det inte mindre tröttande med sina individuella, konserterande inslag, som fordrade stor uppmärksamhet både ifråga om konstnärlig utmejsling av solistiska partier och ifråga om att räkna pauser och falla in på rätt ställe. Detta var någonting helt annat än att stå i flock och blåsa vokalt tänkta, tekniskt enkla motettstämmor koriskt, där den ene hjälpte den andre i samma stämma.

Vi bör emellertid i dessa sammanhang inte glömma bort den organisationsföreteelse inom stadens borgerliga musikodling som kallats *Collegium Musicum* (förk. CM) och som nu började göra sig så sakta gällande. Bakom CM:s arbetssätt ligger nämligen en idé, som i sin mån befordrat musikens befrielse från nyttosynpunkter och dess förvandling till en autonom konst, endast underordnad sina egna estetiska lagar. Till skillnad från kalenda-broderskap och convivia musica m. fl., vilka i

⁸⁶ G. Linnemann, a. a. s. 114 och 119.

⁸⁷ H. Rauschning, a. a. s. 151. — Under Selles tid i Hamburg blev det regel att hålla en särskild övning strax före högmässans början med musikanterna, vilka alla (med undantag av ett par kvalificerade solister) var förpliktade att deltaga däri liksom i extra övningar för musiken på större festdagar. Hur illa musikerna upptog saken framgår av, att ordningsreglerna härom 1644 i S:t Petri kyrka hade rivits bort och ej gått att genomföra i praxis. Liselotte Krüger, a. a. s. 75 f. — De musikstipendierade uppsalastudenternas skyldighet att öva framgår av en av Norlind citerad bestämmelse: »Den som inte kan sitt stycke spela eller sjunga till föresagda dag, antingen hemma (dvs. troligen i director musices' hem, där övningarna hölls denna tid) eller i kyrkan, böte såsom han haver varit borta.» Se Norlind, a. a., III (1660—1720), s. 69.

vissa avseenden fullföljer senmedeltida och renässanssträvanden på den organiserade musikutövningens fält, avhöll sig det äkta CM principiellt från att syssla med musik i samhällsnyttans tjänst (som musik i kyrka och andra officiella sammanhang) och ville endast bereda sina medlemmar glädje och ädelt nöje genom att sammanföra dem till gemensamt musicerande.⁸⁸

Inom den hanseatiska kulturkretsen synes CM-idén ha kommit till mer eller mindre tydligt uttryck på 1630—40-talen såväl i Bremen, Rostock och Stralsund som i Elbing och Königsberg och förmodligen flera andra orter. Bäst känt är kantor Knippings CM vid Gymnasium illustre (som den forna klosterskolan kallades) i Bremen. Vi hör talas om det i den formen, att kantorn ett par år före sin död i en inlaga av 1652 gjort en kritisk och av besvikelse präglad överblick av sina musikaliska erfarenheter i arbetet. 1622 hade han efterträtt kantorn, sedermera pastorn Gerhard Flocken(ius), och redan från 1621 lett ett CM, som åtminstone från 1635 även vunnit anslutning hos de studerande, vilka frivilligt och av kärlek till saken sysslat med profanmusik och ibland ensamma, ibland tillsammans med anställda och betalade (yrkes)musiker, spelat couranter och liknande dansstycken. Själv hade Knipping också stått till reds med »dyrbara instrument» (positiv, regal, cembalo, violiner, flöjter och kontrabas nämnes) och »musikaliska böcker» (= stämböcker), »damit» — och här kommer nu en förklaring, som smakar något av efterhandsrationalisering för att få myndigheterna att inse värdet av hans insats — »damit bey dieser guten Schule ein bestendiges Seminarium unterhalten werden müchte, darauss jederzeit in actibus Solenibus, vnd auch in der Gemeine des Herrn vnd sonsten bei fürfallenden Gelegenheiten eine vollstendige music konnte vnd müchte formiret werden . . .»⁸⁹

Hur detta CM förhållit sig till kantorns roll som arrangör av bröllopsmusik är svårt att avgränsa. Skulle han ha skapat CM för att i första hand få medspelare till sina »uppvaktningar», har detta CM endast namnet gemensamt med den rena typ vi här avser. Ett är säkert. Hans sällskap sågs ej med blida ögon av yrkesmusikerna. Efter en musikuppvaktning vid en nära väns bröllop (Knipping är mycket ivrig att framhålla, att brudparets anhöriga enträget begärt hans medverkan) hade de studerande, som han kallat till sina »adjuvantes», senare på kvällen, sedan Knipping avlägsnat sig, blivit ordentligt åthutade av rådsmusikanter som utfarit i »vnleidliche Ehrenverkleinerliche Schmähung» och kallat dem »Fuscher, Bönhasen vnd Bettler» och hotat med att slå sönder kantorns instrument, ty det anstode honom att uppvakta

⁸⁸ För den principiella diskussionen av CM:s idé, se MGG s. v. Collegium musicum.

⁸⁹ Amalie Arnheim, a. a. s. 390 ff. (citatet, s. 395).

med vokalstämmor men ej med instrument. I detta sammanhang hade Knipping förklarat sig beredd att efterkomma magistratens önskan och för framtiden avstå från instrumentalmusik i kyrkan.

Om tidiga CM på andra håll vet vi föga. Existensen av ett CM i Stralsund tror sig Hans Engel kunna uppvisa med hänsyn till titelbilden i Joh. Martin Ruberts *Musikalischer Arien Erster Theil* 1647, som visar ett musicerande bordssällskap med exakt samma instrumentarium som i Ruberts visor.⁹⁰ I förordet till *Viridarium Musicum Sacrum* 1625⁹¹ namnger Daniel Friderici ett antal prästmän m. fl. i Hamburg och Rostock, vilka skulle ha inrättat CM och — mellan lärda diskussioner och estetiska samtal — uppbyggt och underhållit sig med »suavi etiam Musica, tam Instrumentali, quam vocali».⁹² Eccard-lärjungen Joh. Stobäus tillägnade en rad festkompositioner till ett CM i Elbing 1633 och 1637;⁹³ ett annat bland studenterna i Königsberg har Heinrich Albert på 1640-talet slösande rikt utrustat med tillfällighetsmusik.⁹⁴

Från mitten av seklet blev termen CM vanlig för en rad musicerande sällskap av ofta obestämbart karaktär. Hur beroende dessa varit av miljöfaktorer, vilkas natur vi ännu ej kunnat klarlägga, framgår därunder, att något CM *inte* synes ha trätt i funktion i Danzig, ehuru man kunde ha väntat, att marken härför varit ovanligt väl förberedd i denna stad.⁹⁵ Det är främst i Schweiz som CM-idén haft en god jordmån. Där har som bekant enstaka sällskap hållit sig kvar ända in på 1800-talet, ja det i Winterthur lever än i dag. Men de flesta omorganiserades under 1700-talets förlopp till sällskap för drivande av offentliga konserter. Deras betydelse för uppkomsten av det borgerliga konsertväsendet är känd.

Förskjutningen från enskilt musicerande till halvvoffentligt konsertande utmärker det CM, som skapades i Hamburg 1660, vartill initiativet lär ha utgått från välbärgade och musikintresserade affärsmän, som tillsköt driftkapitalet för veckokonserterna i domkyrkans gamla refektorium. Men att hela företaget stod och föll med sina konstnärliga ledare M. Weckmann och Chr. Bernhard visar dess korta historia. Det är möjligt att Liselotte Krüger har rätt i, att idén levde ett slags underjordiskt liv och var nära att realiseras på nytt i seklets sista år; men då Telemann under termen CM 1722/23 skapade en stadsorkester för

⁹⁰ H. Engel, *Gemeinschaftsmusik in Stralsund am Ende des dreissigjährigen Krieges*, *Musik in Pommern*, *Mitteilungsblatt* ... H. 4, Herbst 1935, s. 209—13. Om Rubert ett par ord längre fram, fotnot 132.

⁹¹ Jfr nedan, s. 59.

⁹² W. Voll, a. a. s. 60.

⁹³ J. Müller-Blattau, a. a. s. 258.

⁹⁴ MGG bd 1, sp. 289.

⁹⁵ Rauschning, a. a. s. 220.

offentliga subskriptionskonserter, de första i hela Tyskland, skedde det utan medverkan av amatörer.

Varifrån professor Eric Burman i Uppsala 1726 fick sitt uppslag att starta ett CM vet vi inte. Det ligger ju nära till hands att tänka sig en anknytning till praxis från Olof Rudbeck d. ä:s tid på 1660-talet, ehuru beteckningen CM då inte ännu synes ha använts härför. Den burmanska kretsen övade två gånger i veckan i professorns bostad och bestod av en rad akademiker: professorerna Lars Arrhenius, Joh. Hermansson, Elias Frondin, Elov Steuch, dr P. Martin, »som alla voro väl bevandrade på sina instrument».⁹⁶

3

Stadsmusikanternas instrumentarium hade av naturliga skäl länge dominerats av blåsinstrumenten som också lämpade sig för signalgivning. Detta återspeglas även i bevarade inventarieförteckningar. De tonredskap som magistraten i Rostock 1573 ställde till sina stadspipares förfogande utgjorde 4 baspomrar, en diskantbasun, 3 tenorbasuner, en sekundbasun, en rad flöjter, sinkor, »zwergpfeiffen» (= tvärflöjter) och skalmajor.⁹⁷ Drygt 100 år senare upptar en förteckning 1686 i Danzig de instrument magistraten överlämnade till kantorn: 1 stor bomert, 1 storte (= krumhorn), 4 basuner, 2 sinkor, 2 små sinkor, 2 »blecherne Krantz drein 20 Zimbeln» (dvs. klockspel), och vidare 7 violiner, 3 violer, 1 Bass Viol, 1 Viol »Degam» (= da gamba), 2 »stampten» (?).⁹⁸ Här har nu alltså tillkommit stråkinstrumentgruppen, som emellertid kunde förekomma långt tidigare. Västerås gymnasiums »instrumenta musica» omfattade redan i seklets början jämte en mängd »tubor», dvs. sinkor, tenor- och basbasuner, hela stråkfamiljen från diskant- till stor oktavbasfiol.⁹⁹

Bevarade musikalier berikar bilden i sin mån. Ännu under senare hälften och slutet av 1600-talet skrevs talrika verk för enbart blåsare, t. ex. Hammerschmidts *Kirchen- und Tafelmusic* med programmatiska sonator och Petzels *Turmmusiken und Suiten zum Abblasen um 10 Uhr vormittags in Leipzig*.¹⁰⁰ Framförallt behöll blåsarna naturligtvis

⁹⁶ MIGMW 2 (1930), s. 12 f.

⁹⁷ Däremot upptog förteckningen som redovisade musikinventarierna i Maria-kyrkan i Rostock, då Friderici installerades som kantor där 1618, endast en stor basfiol och en kvartbasun men en myckenhet av en- och flerstämmig kyrkomusik. Se W. Voll, a. a. s. 50.

⁹⁸ Rauschning, a. a. s. 241.

⁹⁹ Se T. Norlind, *Svensk musikhistoria*, 2:a uppl., Sthlm 1918, s. 121. — *Studier* ... 1942, s. 24.

¹⁰⁰ Ett ex. av Petzels saml. (uppl. 1670) är betecknande nog i Västerås sammanbundet med kyrkomusik och angivet som tillhörigt gymnasiebiblioteket. Detta kunde tyda på en samverkan mellan musikdugliga gymnasister och tornmusikanterna i de gamla svenska stiftsstäderna.

sin fasta ställning i musikverk till texter av festlig och hyllande prägel, t. ex. i kyrkan *Te Deum*, och liknande sammanhang. Fürstenau omvittnar i sin bekanta bok, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden*, ståtliga uppföranden av dylika verk, t. ex. ur hovdiariet för 1674, då »... Herr Gott dich loben wir musicaliter mit 20 Trompeten und 3 paar Heerpaucken von Perandis Composition aufgeführt wurde». Han uppräknar verk av flera av Schütz' vicekapellmästare, t. ex. vår »svenske» Albrici, både psalmkompositioner och *Te Deum*, det sistnämnda för bl. a. 4 trumpeter och pukor, hans *Aurora-lucis-hymn* för bl. a. 2 sopransinkor, trumpeter, basun. Peranda synes ha excellerat i dylika kombinationer. Fürstenau nämner 6 mässor av honom för 5 stämmor med ända till 6 trumpeter. — Ur denna synpunkt sett ter sig Olof Rudbeck d. ä:s berömda »aria» till ackompanjemang av 12 »trumpeter» och 4 pukor till Karl XI:s kröning 1675 inte så orimlig, i synnerhet om vi tolkar »trumpeter» som en krönikörs mindre initierade beteckning för allehanda blåsinstrument.¹⁰¹

Av dessa blåsinstrument har vi redan mött sinkorna som principalinstrument hos stadsmusikanterna i allmänhet. Sinkan eller kornetten (cornetto) var i regel försett med ett trumpetartat munstycke, men C. Sachs anför i sin lexikon-artikel,¹⁰² att man här och där i tyska stads-piperier ersatt munstycket med rörblad och behandlat sinkan som oboe. Detta är kanske anledningen till, att det svenska uttrycket krumhorn, som ju betecknar ett rörbladsinstrument, ibland ersättes med termen sinka. Denna betydelse förefaller ha avsetts i den av Olaus Petri utgivna ordboken, *Variarum rerum vocabula cum sueca interpretatione*, 1538, men synes ha hållit sig kvar alltså mot slutet av 1600-talet, då J. A. Comenius från Riga 1683 utgav »*Orbis sensualium pictus* ... Then Synlige Werlden», som under nr 27 anför termen sinka jämte bild. Den lat. termen *lituus* översattes här till »Sinckan (Krumhornet)».¹⁰³

Till frågan om basunens uppkomst och tidigare litteratur har H. Besseler i *Acta Musicologica* 1950 lämnat viktiga bidrag. Det är fråga om dragbasunen med ut-och-in-dragbar rörslinga. Den nyttjades i början inte i kyrkomusiken utan i adelskretsarna som ett slags basfundament-redskap, dvs. som kontratenor i den trestämmiga alta-musica-ensemblen, vilken i övrigt bestod av skalmesja och pommer och spelade dansmusik. På 1500-talet trängdes denna ensemble med sina spelmans-

¹⁰¹ Att — som T. Norlind gör — tolka detta som en koncession till kungens råa krigarsmak är varken nödvändigt el. sannolikt.

¹⁰² *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, s. v. Zink, s. 431 a. — Dock saknas uppgiften i *Handbuch der Musikinstrumente*, Lpz. 1920, och *The history of musical instruments*, New York 1940.

¹⁰³ Se S. Walin, *Musikinstrumenttermer i äldre svenska lexikon*, 2, STM 31 (1949), s. 64 f.

mässigt improviserade utsmyckningar i skalmesjämman undan av utarbetade danssatser, men sannolikt redan tidigare hade basunen också fått användning som stödjande instrument i den polyfona kyrkomusiken.

Sedan slutet av 1500-talet hade emellertid de konstnärligt utformade stråkinstrumenten befunnit sig i ständig utveckling. Den växande värdesättningen av dessa tonredskap överhuvud i norra Europa framgår bl. a. av hovpiparnas klagomål i Danzig på 1580-talet: »Die fideleres nehmen unss eine Hochzeit nach der andern auff»,¹⁰⁴ Engelke anför ur en källa rörande Gottorfs hovkapell: när något musiceras, sker det »bevorab auff Violen»,¹⁰⁵ Liselotte Krüger konstaterar, att ledaren för hela musikerkåren i Hamburg på 1600-talet alltid var principalviolisten. Det svenska hovkapellet hade redan på 1530-talet en grupp »fedlare eller polacker», som emellertid på 1540/50-talet ersattes av italienska musiker.

Vilka instrument är det som gömmer sig bakom de skiftande termerna giga, fedla, viola i sådana sammanhang? Norlind-Trobäck i Hovkapellets historia tolkar för sin del fedlarnas instrument som »polische Geige», liktydigt med ett instrument av rebec-typ, som levat kvar i dansmästargigan, en uppfattning som även C. Sachs ger uttryck åt.¹⁰⁶ I samband med sin nomenklaturstudie har dock Stig Walin givit belägg för en annan mening¹⁰⁷ och antagit, att det i själva verket ej är fråga vare sig om en gamba- eller en rebec-typ utan om en omedelbar föregångare till eller tidig form av den moderna violinen. Ett stöd för riktigheten i Walins analys av M. Agricolas *Musica instrumentalis deutsch* 1528 och 1545 är M. Praetorius' uttalande i *Syntagma musicum*,¹⁰⁸ som i anslutning till »den Kunstpfeiffen in den Städten» kallar gambaredskapen rätt och slätt för Violen, medan de för viola de braccio-typen använde uttrycket Geigen eller Polnische Geigeln. Praetorius benämner emellertid även pochetten (eller dansmästargigan) Geige: »die gar kleinen Geiglein vff Frantzösisch Pochetto genannt.»

Även i det (i samband med Gustav II Adolfs bröllop inkallade) brandenburgska hovkapellet 1624, som den förste medlemmen av familjen Düben medföljde och som blev kärnan i det nya svenska hov-

¹⁰⁴ Rauschning, a. a. s. 89.

¹⁰⁵ B. Engelke, *Musik und Musiker am Gottorfer Hofe*. Erster Band: Die Zeit der englischen Komödianten (1590—1627), Veröff.d. Schlesw.-Holst. Univ. Gesellsch., Nr. 15, 1, Breslau 1930, s. 12.

¹⁰⁶ Norlind-Trobäck, *Kungl. Hovkapellets historia 1526—1926*, Sthlm 1926, s. 12. — C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumente*, Lpz. 1920, s. 168.

¹⁰⁷ STM 1949, s. 39 f.

¹⁰⁸ Även H. J. Moser i 1:a kap. av sin fars arbete, *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923, s. 28, hänvisar till Praetorius som stöd för meningen, att »die polischen Geigen» varit ital. *viola da braccio*.

kapellet av mera modernt snitt, har man alltså med sannolikhet trakterat gambainstrument. »Den först på 1620-talet belagda användningen av termen fiol i svenskt språkbruk kan säkerligen sättas i samband därmed» skriver Walin, som menar att den moderna violinen (viola da braccio) i sin fulländade gestalt inte kom in i svensk musikpraxis förrän med de 6 »fransöske violister», vilka fick anställning i svenska hovkapellet från 1647, då det under drottning Kristinas tid gällde att modernisera hovkapellet och ge det karaktären av en motsvarighet till den franska »bande de Violons». Även Norlind antar att den moderna violinen »fått en definitiv ställning» i hovkapellet först med de franska fiolisterna 1647.¹⁰⁹

Att det i slutet av 1500- och början av 1600-talet varit gamban i diskantläge, som vid sidan av sin tenorform hävdade sig i konkurrensen med diverse primitiva äldre former, är särskilt påtagligt, när vi tar del av utvecklingen utefter Östersjöns sydkust. De källor och den musikpraxis som möter oss här gör det i hög grad sannolikt, att vi bör räkna med gambafamiljen som ledande konstinstrument i stadsmusikanternas tjänst, varemot pochetten och den utvecklade braccio i form av polische Geige (och kanske även andra former) då för tiden knappast utnyttjades annat än som enklare spelmansinstrument i dansmusik.

Var kom då denna starka viol-påverkan ifrån, som trängde stadsmusikanternas blåsarmusik i bakgrunden och öppnade östersjöborgarnas öron för den egenartade tjusningen i de sonora stråkklangerna och cembalons knäpptoner? Svaret är på intet sätt någon nyhet. Åtskilliga år före sekelskiftet hade det engelska ediktet (1572), riktat mot skådespelare m. fl., framkallat en emigration till det europeiska fastlandet av en rad framstående violspelare från England. Det är dessa som så mäktigt befordrat stråkinstrumentens dominans i de nordtyska och skandinaviska handelsstäderna.¹¹⁰ Vi kan erinra om William Brade, Thomas Simpson, Walter Row far och son, John Price, John Stanley, John Dixon m. fl. Enbart i det lilla Oldenburgs miniatyrhovkapell möter oss på 1620-talet åtminstone tre engelska musiker, som hade tillkallats direkt från England, »... emedan sal. herrn (dvs. greve Anthon Günther av Oldenburg) då han var ung och lustig inte hade varit nöjd med sina tornblåsare och spelmän ...»¹¹¹

Denna engelska invandring förde bl. a. en av Shakespeares huvudskådespelare William Kemp som ledare för en trupp till kontinenten 1586 och (via Holland) till Danmark, där de engagerats av konungen att

¹⁰⁹ Kungl. Hovkapellets historia, s. 37.

¹¹⁰ Att den norska Hardingfelan i samband därmed fått sina resonanssträngar under inflytande från den engelska viola d'amore (viola bastarda i altform) synes mig personligen mycket nära till hands liggande.

¹¹¹ G. Linnemann, a. a. s. 115.

uppträda på Kronborgs då helt nyligen fullbordade slott som »instrumentister og Springere».¹¹² Vi äger en bild bevarad av Kemp och en av hans medhjälpare (avbildad av C. Thrane, Fra Hofviolonernes Tid, 1908, s. 8): de är klädda i gycklarkläder, och den ene av dem spelar på galoubet eller schwegel och trumma (enhandsflöjt och trumma). Denna sydromanska kombination var populär i England, där instrumenten gick under benämningen »tabor-and-pipe» eller »piccolo».¹¹³

Men om man får den föreställningen att det härvidlag skulle röra sig om okonstnärliga taskspelare, så tar man grundligt miste. Galoubetspelaren John Price var från 1605 anställd i Stuttgart, där han ledde en ensemble tillsammans med John och David Morell och John Dixon; sedermera från 1629 var Price kammarmusikdirektor i Dresden men fördrevs av trettioåriga kriget. I Schütz' korrespondens¹¹⁴ figurerar även John Dixon, som var anställd under honom c:a 1650. — Row sen. kom jämte sonen till berlinhovet 1610, där han undervisade prinsessan och intill sin död 1671 utbildade flera generationer av gambister. John Stanley var ledare för slottsmusikerna hos hertigarna av Kurland; från 1648 kom han som stadsmusiklärare till »die weitberühmte und bei den Musis verdiente Stadt Riga» för att senare övergå i hertiglig-schlesisk tjänst i Brieg, Thomas Simpson var medlem av prinsessan av Holstein-Schaumburgs hovkapell 1617—21 och därefter av kungl. hovkapellet i Köpenhamn. Han utgav flera böcker, pavaner, galliader, couranter osv., bl. a. från Hamburg 1617 och 1621, med kompositioner utom av honom själv även av Peter Philips, John Dowland m. fl. Hans *Taffel-Consort* (!), 1. Theil von allerhand Musical. Sachen mit 4 Stimmen neben einem General Bass, Hamburg 1621 (UUB Caps. 26), är enligt Andreas Moser¹¹⁵ det första tyska svitverket med särskild generalbas och redan utmärkt av typiskt idiomatiska violinfigurationer.

Framför allt är William Brade (1560—1630) värd vår uppmärksamhet. Han var i olika repriser under tiden 1594—1622 anställd vid det danska hovet som en av dess berömdaste och högst avlönade musiker. Åren 1609—14 var han också »der Statt Hamburg bestellter Violist vnd Musicus» och ledare av musikerkåren därstädes. Hans pavaner och galliader trycktes i staden 1607—09, 1614, 1617. Utgåvan 1609 av *Newe ausserlesene Paduanen, Galliarden, Cantzonen, Allemanden und Couranten* innehåller enligt E. H. Meyer¹¹⁶ de första kända tre-

¹¹² De engelska skådespelarna var utbildade för allehanda konster inkl. musik, som stod högt i anseende i drottning Elisabeths och Shakespeares England. De sysslade alltså även med akrobatik, pantomim och dans.

¹¹³ Se även D. Fryklund, Studier över galoubetn, Hälsingborg 1939.

¹¹⁴ E. H. Müller, Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe u. Schriften, Regensburg 1931, s. 381 (Nachtrag 15).

¹¹⁵ Geschichte des Violinspiels, Berlin 1923, s. 91.

¹¹⁶ Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mittel-

satsiga »sviterna», dvs. de fogar till »urparet» Paduana-Galliard en Allemande eller Courante. Den tredje dansen är visserligen ej tematiskt men dock tonartligt anknuten till paret. Även en svitmässig förbindelse av Canzona med Galliard resp. med Paduana-Galliard uppenbarar sig här f. f. g.¹¹⁷ Något praktiskt samband med dans har denna musik inte. Det är fråga om utpräglade »hörstycken», förmedlare av högrenässansens finstämdaste symbolkonst. Engelke liknar Brades pavaner lyckligt vid den komplicerade sonettform, vari Shakespeare och Michelangelo förmått ge uttryck åt »ihr Geheimstes»,¹¹⁸

Brade blev skaparen av vad Andreas Moser¹¹⁹ kallat för den hanseatiska violistskolan med centra i Hamburg och Lybeck. Bland hans lärjungar må främst nämnas rådkornettisten i Lybeck Nicolaus Bleyer (1591—1658), som efter studier hos Brade till 1617 och Thomas Simpson till 1621 blev stadsmusikant i Lybeck och där utvecklade en omfattande verksamhet som lärare och konstnär på sina huvudinstrument, sinka och viol.¹²⁰ — En annan minst lika betydande lärjunge var Johann Schop (c:a 1590—1667), en violist som under lång tid var Hamburgs mest uppmärksammade solist och ledaren för stadens rådmusikanter, därtill en av den ristska visskolans bästa tonsättare. — Vid tiden för Brades död föddes en betydande fullföljare av dessa lybeckska violtraditioner, Thomas Baltzer, också framstående lutenist,¹²¹ och som tonsättare och orgelspelare rimligen elev av Franz Tunder, som kommit till staden 1641. Om Baltzer också varit elev till den betydande violisten Nathanael Schnittelbach från 1654 — som J. Hennings¹²² uppger, antagligen med stöd av Eitner — är mera tvivelaktigt med hänsyn till T. Norlinds uppgift, att Baltzer skulle ha kommit till Sverige »1651 (el. 1652)»¹²³ och stannat till 1654, dvs. till det ögonblick, då hela det sköna musikaliska

europa, Heidelberg Studien zur Musikwissenschaft, utg. av H. Besseler, bd 2, Kassel 1934, s. 54. — Om »engelsk galliard» etc. i Tyska kyrkans i Stockholm musikalier, se T. Norlind, a. a. 2, s. 58 f.; om liknande i Gustaf Dübens övningsbok, s. 152.

¹¹⁷ Dock kan man med W. Apel (Harvard Dictionary of Music s. v. Suite III) tveka åtskilligt, om man överhuvud bör likställa »urpar» med embryonal svit.

¹¹⁸ B. Engelke, a. a. s. 20.

¹¹⁹ Andreas Moser, a. a. s. 89.

¹²⁰ I en sorgedikt vid hans död 1658 säges, »dass er sowohl in Sätzen/als allem Saitenspiel/ein Meister war zu schätzen./Vornehmlich aber ihn erhebet das Kornet/worin er andern viel/auch trefflichsten, vorgeht.»

¹²¹ Thomas var liksom sin son Joachim elev i lutspelet till Paul Bruhns sen., som i sin tur tillhörde en annan stor musikerfamilj, och var holsteinsk lutenist och från 1639 stadsmusikant i Lybeck, gift med en dotter till rådkornettisten och violisten Nikolaus Bleyer som vi nämnt ovan. Tre av P. Bruhns' söner fortsatte hans yrke, bland dem Paul d. y., som blev far till den berömda organisten Nikolaus Bruhns, Buxtehudes älsklingselev.

¹²² Musikgesch. Lübecks, bd 1, 1951, s. 78.

¹²³ Från Tyska kyrkans glansdagar bd 2 (1600—1660), 1944, s. 94.

ka korthus som byggts upp vid Kristinas hov rasade samman efter drottningens abdikation och avresa från Sverige. Norlind antar (med allt skäl) att det varit den musikintresserade engelske ambassadören Whitelocke som fått upp ögonen för Baltzers konstnärskap och rått honom att resa till England. I varje fall väckte Baltzer enormt uppseende för sin avancerade teknik, då han spelade i London i privatkretsar våren 1656.¹²⁴

Om andra framstående medlemmar av den »hanseatiska violistskolan» berättar pastor Rist (den hamburgska visskolans organisatör) och lybeckkrönikören Kunrad von Hövelen på 1660-talet: utom det weckmannska Collegium musicum, som under Chr. Bernhards ledning på de stora festdagarna lät höra en »nära nog änglalik musik i kyrkorna», och den »förträfflige älskvärde konstövade» Diedrich Becker, nämnes en ny violstjärna, som den lättrorlige lyrikälskaren Rist kallar för »den nye Amphion, den oförliknelige Arion», och som spelade koralvariationer på viol »med så förträfflig teknik och underbart behag, att jag ej förmådde åhöra det utan att gjuta några tårar . . .»¹²⁵, varemot den nyktrare Kunrad von Hövelen nöjer sig med att tala om den »hin- und wieder Kunstberüchtigten» Sidon, — ty honom gäller lovorden.

Samuel Peter von Sidon eller Sydow torde ha varit född på 1630-talet, c:a 1660 anställd som den danska drottningens kammarviolist¹²⁶ och hade efter sitt framgångsrika uppträdande i den weckmannska kretsen i slutet av detta decennium uppenbarligen stora utsikter att få efterträda Johann Schop. Ryktet om Sidons mästerliga spel hade också nått Sverige, där en av De la Gardies hovkapellister på Läckö slott, Paul Gustav Galle, fick ett års permission 1668 för att studera hos honom.¹²⁷ Men då Schop dog, hade Sidon redan flugit vidare på sin triumf-färd. C. Sachs har påvisat hans existens i Berlin 1679, där han dog 1692. Ett intressant prov på hans kompositoriska begåvning bevarar UUB i form av en »Sonata con Allemanda, Courante, Sarabanda» för soloviol och generalbas.¹²⁸

¹²⁴ Norlind har rika uppgifter om Baltzer (som på svensk botten också heter Baltzar), på grundval av Grove's Dictionary och Hawkins History of Music 2:a uppl. 2, 1878.

¹²⁵ Se Andreas Moser, a. a. s. 102.

¹²⁶ C. Thrane, a. a. s. 21. I A. Hammerichs Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700, Khmn 1921, nämnes han ej, däremot en sångare på 1630-talet vid namn Sidow. Släkting?

¹²⁷ Studier . . . 1942, s. 106 efter E. Trobäck i STM 12 (1930).

¹²⁸ Efter ett inledande, harmoniskt djärvt Affettuoso kommer en snabb sats av virtuos karaktär, följd av en trippel, som utmynnar i en dubbelgreppssats och ett gigueartat presto. Denna del utgör »sonatan». De härpå följande allemande- och courante-repriser är uppbyggda på en i väsentligheter fasthållen bas. Sarabanden har en ny baslinje, som med vissa förändringar torde bibehållas också i de följande sarabande-variationerna, i vilka ingen generalbas är utskriven men avsedd. Den

Schops efterträdare som soloviolist i Hamburg blev Diderich Becker (c:a 1630—79), som redan nämnts i v. Hövelens lybeckkrönika. Han verkade som organist i Ahrenburg och något år i Celles hovkapell, innan han »zur Erlangung mehrer Wissenschaft in seiner Profession» begav sig till Hamburg 1664 och efterträdde Schop som Ratsviolist och 1674 även Chr. Bernhard i dennes ämbete som kyrkomusikdirektor (KMD) för alla stadens kyrkor med huvudsaklig tjänstgöring vid domkyrkan. Kantorn därstädes, som efter gammaldags manér var teolog men uppenbarligen en skral tonsättare, förblev kantor men (i strid mot all tradition) med Becker över sig som kapellmästare. (Om denna utveckling, se nedan s. 59 f.)

Även Becker tillhör de tidiga tyska tonsättare som skrivit sviter med en sonata- eller sinfoniamässig inledning i stället för en danssats; så är fallet i hans Musicalische Frulings-Früchte bestehend in drey-vier- und fünffstimmiger Instrumental-Harmonia nebenst dem BC, Hamburg 1668, vilka finns i 6 stämböcker i UUB och Västerås.¹²⁹ 1674 och 1679 utkom två häften »Zweistimmige Sonaten und Suiten mit BC». Becker, som efterträddes av den betydande schnittelbacheleven Nikolaus Adam Strungk (1640—1700), var känd i Sverige, åtminstone som kyrkomusikalisk tonsättare.¹³⁰

Från Joh. Rists besök 1666 i Hamburg berättar Mattheson i sin Ehren-Pforte, 1740 (nyuppl., 1910, s. 21), i art. Bernhard: »Man hielte ihm (dvs. Rist) ein treffliches Concert in Bernhards Hause, wo, unter

avslutande gigue har en angiven baslinje, besläktad med sarabandens. Källan i UUB (Caps. 59: 5) har svåra brister, som knappast möjliggör en rätt transkription. Verkets böjelse för polyfont spel, figurationstyper (även en viss tendens till linjeklyvning) och frånvaron av all kantabilitet (bortsett från inledningen) är väl ett »oltramontant» drag.

¹²⁹ T. Norlind, Från Tyska kyrkans glansdagar 3, s. 127. — Å. Davidsson, Catalogue . . . 2, Upsala 1951, s. 133 (nr 422). Innehållet ger en bild av de beckerska sviternas viktiga historiska ställning: först följer 4 sonator à 3 (utan efterföljande danser), därefter nr 5—14 fyrstämmiga sviter, inledda av en sonata och följda av den vanliga fyrsatsiga svitkombinationen allemande-courante-sarabande-gigue. Nr 15—16 är en kombination av sonata + paduana, 17—19 består av en paduana + 2 sonator, 20—22 av 5-stämmiga sviter, Aria, Ballet, Sarabande, 23—27 ånyo av sviter (i vanlig 4-satsig anordning) med inledande sonata, slutligen i nr 28 en kanzona och i nr 29 en ovanligt sammansatt svit (Brandle-Fag?., Amener, Gavotte, Courante).

¹³⁰ I UUB (Caps. 3:6) ligger Beckers »Schaff in mir, Gott» dels i en stämuppl. med tysk, dels i tabulatur med svensk text. Den svenska versionen har skett med stor skicklighet och omsorg för att möjliggöra bättre deklamation, undvika höjdlägen, underlätta intonationen och även undvika en del koloratur. Musiken torde alltså ha kommit till användning i Sverige. — Uppgifterna härrör ur en uppsats av fil. kand. O. Ström, Stockholm (Institutionens för musikforskning arkiv, acc.-nr 1950/U 47 B.).

andern, eine schöne Sonata von Förstern, jun. mit 2. Violinen und 1. Violadagamba gemacht wurde, darin ein jeder 8. Tact hatte, seine freien Einfälle hören zu lassen, nach dem Stylo phantastico.» I UUB ligger några triosonator av Förster jun. En av dem är kallad *La Sidon* och Andreas Moser (s. 108) sammanställer den med denna stylo phantastico och tillägger: »Visste man tillkomståren på de nämnda verken av Sidon och Förster, så kunde man kanske räkna bägge till 'uppfinnarna' av sviten med en icke-dansmässig första sats.»

G. Fock har emellertid i sin art. Förster (MGG IV, sp. 459) gjort invändningar mot Matthesons beteckning och menar, att det ej kan ha rört sig om fri improvisation över en given basgång: i själva verket är det nämligen fråga om att tre instrumentalister efter varandra spelar ett och samma flertaktiga solo till generalbasackompanjemang. Mig förefaller det dock ofrånkomligt, att Matthesons uppgift om »stylus phantasticus» och det förhållandet, att sonatan uppkallats efter violisten v. Sidon, måste antas syfta på något ovanligt i uppförandet. Man är då berättigad att gissa, att de tre stråkspelarna vid framförandet av samma solo tre gånger i rad har försökt *överglänsa varandra i improvisatorisk utsmyckning av den givna solomelodin*. Eljest är företaget med den trefaldiga solofrasen konstnärligt sett rätt misstänkt.

I detta sammanhang kan man lämpligen påminna om en instrumentalkomposition av den unge Gustav Düben i Stockholm, kallad Sinfonia à 4 con Cimbalo è Spinetta 1654 AD:i 10. Aug., som förvaras i stämmor i UUB (IM Caps. 3:1). Den är ett drygt decennium tidigare än den sonata in stylo phantastico som pastor Rist fick höra hemma hos Chr. Bernhard, men den hör säkerligen till samma kategori. Efter en kort homofon sinfonia i jämn takt följer en första improvisatorisk avdelning, vari 1:a och därefter 2:a viol fantiserar fritt över en given besiffrad baslinje i dorisk d-moll och därpå F-dur. Härpå följer det homofona tutti i trippeltakt, som svarar mot sinfonian, och en andra improvisationsavdelning låter cembalo, viola och spinetta i nämnd ordning framträda med improvisationer över en baslinje (mixolydisk på G, F-dur och mixolydisk på C), varpå det hela avslutas av en kanzona för hela ensemblen i en kvasikontrapunktisk jämntaktig liten sats. Konstnärligt är det hela ytterst magert, men historiskt intressant. Varifrån hade unge Düben fått denna idé? Säkert inte av fadern. Från de engelska och tyska violisterna i Hamburg-Lybeck-Köpenhamn? Sådant kunde vara mycket möjligt, men i detta fall ligger det ändå närmare till hands att hänvisa till kapellmästaren för den italienska operatruppen hos drottning Kristina, Vincenzo Albrici som det stora föredömet. Albricis orkestersinfonia med improvisationer (IM Caps. 1:3) är rent av från samma år, 1654. En homofon sinfonia, som inleder och avslutar verket, innesluter en kontrapunktisk kanzona och korta homofona satser för

1—3 solovioler, vilka jämte sinfonian interfolieras av improvisationer för spinetta resp. cembalo över givna (nästan identiska) baslinjer. Bland stränginstrumenten uppträder jämväl teorba för generalbasen och »chitarra» som alternativ till spinetta.

Redan Michael Praetorius' »instrumentationslärobok», Syntagma musicums andra band, vittnar förvisso om ett vaket intresse för stråk-instrumenten och deras lämplighet att »kläda nakna sångstämmor». Men i den musikaliska landsorten — det må ha varit i Nordtyskland eller på den skandinaviska halvön — fick stadsmusikanternas blåskö-rer ännu länge göra sådan tjänst. Den engelska stråkmusiken och dess företrädare hade dock satt i gång en väldig lavin; om deras betydelse för norra Tyskland skriver Engelke: »Der dunkle, weiche Klang ihrer Streichinstrumente, äolsharfengleich durchzittert von kaum hörbaren Akkorden der Lauten und Spinette, war den an schwerfällige Blasorches-ter oder an das mittelalterliche Durcheinander aller möglicher Klang-farben gewöhnten Ohren der Deutschen etwas völlig Neues.»¹³¹ Vi ser också hur redan under 1600-talets första årtionden en rad tyska svit-verk ser dagen, som räknar med dessa nya förhållanden. Utom de nämnda kan man erinra om kurfurstlige kornettisten Bartholomäus Praetorius' Paduanen, Berlin 1616, Samuel Scheidts 1621 i Hamburg utgivna danssviter »in gratiam Musices studiosorum, potissimum Violistarum» (som det heter i titeln), något längre fram i seklet Johann Stadens Operum musicorum posthumanum 1634, Joh. Vierdancks Paduanen, Galliarden und Correnten, Joh. Rosenmüllers Paduanen 1645, H. Hakes Paduanen, Balletten, Couranten, Sarabanden, del 1, 1650, och (samma år) M. Ruberts Symphonien, som tyvärr blott är litterärt belagda.¹³²

Inför den påtagliga engelska stråkmusikinvasionen får vi emellertid ej förbise de inflytelser som kom söderifrån, från Italien, med violister som venedigbon Biagio Marini, sedan 1623 kapellmästare hos wittelbacharna i Neuburg vid Donau och i Düsseldorf, mantuanaren Carlo Farina, som vi redan nämnt flera gånger, från c:a 1625 hos kurfursten Johann Georg I av Sachsen, romaren Vincenzo Albrici i Stockholm och efter 1654 i Dresden, m. fl. I stralsundaren Johann Vierdancks konst-

¹³¹ B. Engelke, a. a. s. 11 f. Se också A. Schering, Historische und nationale Klangstile, PJ 34 (1928), s. 43.

¹³² Johann Martin Rubert (1615—1680), som kom från det musikälskande Nürn-berg, där även senatorerna var musici (som R. själv omvittnat), blev organist i Stralsunds Nikolaikyrka några år efter Vierdancks död, från 1646 (ej 1640 som i Moser Mlex.) till sin död. Det är synd att vi ej kan bedöma R. som svit-ton-sättare; av titeln att döma var det verk i triosonata-besättning av nordtysk typ. Hans anseende som tonsättare framgår också av, att han utsågs att smycka universitetets i Greifswald sorgehögtid till firandet av Karl X Gustavs bisättning i Stockholm den 11 maj 1660. Se härom Studier . . . 1942, s. 62 f.

närliga verksamhet kan man i viss mån se de båda inflytelsesfärerna sammanfalla. Vierdanck eller Feyerdanck var född c:a 1612, kapellgosse under Schütz i Dresden och organist i Stralsund från 1637. I förordet till sina samma år skrivna men först 1641 utgivna Paduanen etc. (se ovan!) nämner han sina vänner och väl lärare på violteknikens område, G. F. Hoyuel i Köpenhamn,¹³³ Nik. Bleyer i Lybeck och Joh. Schoppen i Hamburg, vilka i egenskap av de berömdaste violspelarna på hans tid hade fått sig hans verk tillägnat.¹³⁴ Nära hälften av de 31 styckena i Vierdancks samling är skrivna utan generalbas — på äkta engelskt fancy-manér —, även satstekniskt visar de mindre av luftigt tunn, konsertant stil i Gabrielis anda än av den tätspunna engelska imita-tionsfakturen. I »sonata à tre tromboni e Cornetto» bryter den tyska förkärleken för blåsare genom.¹³⁵

4

De rika köpmansstäderna hade satt en ära i att förse sina kyrkor med orglar som i lika mån tillgodosåg ögats och örats krav på skönhet. Därom vittnar de många berömda verken av orgelbyggarfamiljer som Com-penius, Scherer och Fritzsche på 1500—1600-talen i Danmark och Tyskland.¹³⁶ Compenius d. ä. med förnamnet Heinrich var född c:a 1525 och verksam som organist i Eisleben vid den tidpunkt då Luther vigdes till vila i stadens S:t Andreas-kyrka, och till c:a 1580, då han blivit orgelbyggare i Nordhausen. Hos honom arbetade hans son Esaias, som genom förbindelsen med hertigen av Braunschweig-Lüne-burg, samtidigt biskop i Halberstadt och en av samtidens största mecenater, fick en rad fina orgeluppdrag i samarbete med Michael Praetorius som var hovkapellmästare hos hertigen. Esaias medverkade också i Praetorius' Organographia. Det enda till vår tid bevarade verket av denne store orgelbyggare är det enastående instrument som uppställdes i Frederiksborgs slott 1616. Det blev hans sista och han dog i Frederiksborg 1617. — Rel. talrika verk finns däremot bevarade av Esaias' yngre bror Heinrich d. y., vars främsta verk är den väldiga orgeln i Magdeburg. Denne broder efterlämnade två söner som blev

¹³³ G. Fr. Hoyoul d. ä. var tonsättare, av nederländsk härkomst, ursprungligen sinkenist men tydligen också betydande violist. Han dog 1652 som dirigent för Kristian IV:s hovkapell; se C. Thrane, a. a. s. 11 o. 406; A. Hammerich, a. a. s. 197 och 235 (där angiven som vice-kapellmästare för balettmusiken).

¹³⁴ A. Moser, a. a. s. 100.

¹³⁵ E. H. Meyer, a. a. s. 64.

¹³⁶ Översiktligt om tyskt orgelbyggeri på 13—1500-talen, se H. J. Moser, Paul Hofhaime, Stuttgart u. Berlin 1929, s. 84—99, särskilt s. 95 f. (Hamburg, Greifswald, Danzig, Königsberg, Riga, Reval osv.). — Om den i det protestantiska Tysk-land favoriserade »Charakterstimmenorgel», se H. J. Moser, Die evangelische Kirchen-musik in Deutschland, Berlin-Darmstadt 1953—54, s. 406.

utmärkta orgelbyggare, dels Johann Heinrich, som sedermera byggde Samuel Scheidts instrument i Halles S:t Moritzkyrka, dels Ludwig, som på 1650-talet byggde bl. a. det instrument i Weimar, som sedermera Bach skulle spela på som organist där.

En annan betydande orgelbyggarfamilj var Fritzsche, vars första kända medlemmar var präster vid dömen i Meissen. Gottfried Fritzsche, den förste orgelbyggaren i släkten, anses ha varit lärjunge i andra generationen till Hans Scherer d. ä. (1540—1611), som var stamfader för en annan berömd orgelbyggarfamilj. Gottfried byggde orgelverk, som Schütz varit intresserad av,¹²⁷ och utförde efter Hans Scherer d. y:s bortgång i Hamburg verk i denna stad, där hans styvson pastor Rist ägnade hans bortgång vackra minnesord 1638. Sonen Hans Christoph byggde på 1650-talet orglar i bl. a. Oldesloe (Buxtehudes hemstad), Köpenhamn, Hamburg (i S:t Jakob, S:ta Katarina, S:t Petri). Han hade två svärsöner och lärjungar, av vilka Friedrich Stellwagen byggde verk i bl. a. Lybecks S:t Jakobi och Stralsunds Mariakyrka, medan Hans Heinrich Cahman blev »det svenska orgelbyggeriets fader» genom att flytta över till Sverige, där han blev mycket anlitad och bl. a. byggde landets då största verk, orgeln i Uppsala domkyrka, som Karl XI hade skänkt: uppförd 1692—98, innehållande 49 stämmor, 3 manualer och pedal. Naturligtvis brann den upp — vid Uppsala stads brand 1702.

Men trots det starka intresse för orgeln, som detta både hantverksmässigt och konstnärligt framstående instrumentbyggeri vittnar om (här blott antytt med några notiser om ett par orgelfamiljers verksamhet), hade orgeln likväl att övervinna mycken misstro från kyrkomyndigheternas sida. Man behöver blott erinra om den lauenburgska KO:s ofta citerade bistra ord, att organisten skulle beflita sig om kyrkligt värdiga stycken och ej tillåta lättfärdiga »Bulenlieder, Bergesenge, Passamenten (danser)», eller man kan påminna sig biskop Laurelius' stadga för västeråsstiftet 1650: »skall ock noga bliva ansett med orgelspelandet, att organisten icke, för sin egen berömmelses skull, får det hantera efter sin egen vilja, brukandes därtill lättfärdiga och för församlingen otjänliga stycken med mycken krus och kvinkelering, utan han skall det allvarligen och gudligen öva och bruka . . .» Längre fram påpekar biskopen: »samma orgelspel eller andra instruments klingande och ljudande spel skall ock sparsamligen efter biskoparnas och kyrkoherdarnas oavlåtligen inspektion och förordning brukas, att man ej gör Guds hus till ett lusthus och gästabudssamkväm . . .»

Vad vi här antytt med ett par drastiska citat, är i själva verket liksom lätta krusningar på ytan av en stark och djup underström i samtidens religiösa diskussion om orgelmusikens plats och roll i protestantisk

¹²⁷ Se W. Gurlitt, *Der kursächsische Hoforgelmacher Gottfried Fritzsche*, Fest schrift Arnold Schering zum 60. Geburtstag, Berlin 1937, s. 106 f., 110, 117 f.

gudstjänst. Den hade varit hela 1500-talet, den varade alltjämt, och instrumentet hade inte heller i östersjöområdet tillkämpat sig sin plats utan svår strid. Ty även här hade det funnits och fanns det alltjämt gott om reformerta, stränga observatörer, som redan i Luthers, den musikalskande reformatorns ordvändningar tyckte sig finna stöd för att kasta ut allt vad musikredskap hette ur kyrkan. Men eljest var det främst i mer eller mindre hemligt kalvinistiskt sympatiserande kretsar som orgelmotståndarna fanns.

Hur kontroversiellt orgelns medverkan i protestantisk gudstjänst uppfattades ännu i slutet av reformationsårhundradet framgår av teologiska fakultetens i Wittenberg bekanta »Notwendige Antwort» 1597 på furstens av Anhalt »ausgesprengte hefftige Schrifft», där orgelns användning i gudstjänsten blivit föremål för kritik. Fakulteten står helt på den kyrkliga konstmusikens sida. Men försvarets art ifråga om orgelns kyrkliga värde är upplysande. Det har inte det bittersta med någon estetisk värdesättning att göra. Särskilt viktigt är följande avsnitt: »... Es ist die Instrumentalis Musica für sich eine solche Gabe Gottes, dass sie die Gemüter der Menschen zu bewegen kräftig, wenn gleich mit menschlicher Stimme darunter nicht gesungen wird. Wenn man nur das Genus weiss, so ist es (so viel die Orgel belanget) genug und wird damit nicht in die Wind georgelt. Das Genus aber ist, dass man weiss, es wären geistliche Lieder, die zu Gottes Lob gemacht sind, darauf geschlagen.»

Tydligare kan man inte ange orgelns roll i protestantiskt fromhetsliv: den musik som spelas på orgeln måste vara förenad med texter som har gudstjänstlig karaktär. Det är deras »genus» som adlar inte bara musiken som sådan utan också de redskap som förmedlar den — även om dessa redskap inte är den mänskliga rösten utan ett artificiellt, ett musikinstrument. »Orgeln skall» — för att låna en mening ur Rietschels bok, då han analyserar genus-begreppet — »genom det 'genus' av andliga visor som den spelar också utan ord röra det mänskliga hjärtat på olika sätt till glädje, till mod i kampen etc.»¹²⁸

Hur allmänt omfattad som denna fakultetens inställning varit i musiker-kretsar är det svårt att uttala någon mening om. Men det är mer än sannolikt att Dietrich¹²⁹ har rätt, då han tyckt sig finna en åter spegling därav i Samuel Scheidts behandling av den protestantiska koralvisan i den för orgelkoralens utveckling centrala samlingen Tabulatura nova 1624. Denna har som bekant ett tredje avsnitt av 10 stycken

¹²⁸ G. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Lpz. 1893, s. 41.

¹²⁹ F. Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*, Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, bd 1, utg. av H. Besseler, Kassel 1932, s. 61.

uteslutande för kyrkligt bruk avsedda koralvariationskedjor, för vilkas kompositionssätt den bärande principen enligt hans egna ord har varit »purè & absque ullo colore» — den rena koralmelodin utan någon sedvanlig kolorering av melodilinjén.

Scheidts kontrapunktiska tillvägagångssätt — cantus-firmus-motetens teknik i instrumentaliserad form — i de 10 variationerna representerar den ena huvudtypen av koralvariation. En annan typ är den som har kallats för den *koloristisk-monodiska*, som anknyter till profaninstrumental vis-variation med kolorerad c. f. i en ackordisk sats och figurerade mellanstämmor. Men givetvis fanns det också talrika blandformer mellan dessa ytterligheter. I samband med denna koloristisk-monodiska typ bör man ha i minne en annan anmärkning av Scheidt, som också citerats och observerats: »Croma wegen des Textes» — den gäller en av honom verkställd kromatisk förändring av en koral c. f. för att stegra dess uttryckskraft, om vilken han skriver i förordet till sina Geistliche Konzerte II, 1634: »några dissonantier äro med flit komponerade i denna psalm [Erbarm dich mein, Herre Gott!] för textens skull.» Här har vi med andra ord typiska uttrycksdissonanser i texttolkande syfte.¹⁴⁰

De kyrkliga myndigheternas fordran på »theologische Gravität» (som KO i Koburg begär 1626) eller »gravitas och utan kvintilering» och »ohne mancherlei Variation» (som KO i Lippe formulerat kravet 1684) kunde knappast ge musikaliska konstnärer någon nämnvärd vägledning. En sådan gavs dem däremot i och med den monodiska konstens intuitivt fattade, egentliga syftemål: musiken som en återspeglning av människans innersta väsen, sådant detta manifesterades i litterär form, en intensiv och finkänslig musikalisk tolkning av den litterära fixeringen av mänskliga stämningar. Den monodiska konsten är musikens födelse genom ordet.

Under dessa förhållanden måste varje musikalisk inklädning av koralvisan, som skedde genom en madrigalesk (»tonmålade») tolkning av någon av koralmelodins centrala texter, betraktas som en naturlig, man kunde säga realistisk, och nära till hands liggande väg för de koralbearbetande organisterna att vandra. Psalmens *genus* i den wittenbergiska fakultetens formulering kunde visserligen anses vara nog för menighetens del, då denna lyssnade till det ordlösa orgelspelet, men om organisten försökte *framhäva* detta genus genom en musikalisk bearbet-

¹⁴⁰ Se F. Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Lpz. 1925, s. 116 f. — Beträffande oenigheten mellan Blume (a. a.), Moser (Gesch. d. deutschen Musik 2, 1, s. 26) och Chr. Mahrenholz (Samuel Scheidt, Lpz. 1924, s. 108) om de altererade oktaverna (c-ciss-ackorden) i Geistl. Konzerte II, 11, vidhåller Moser, Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, s. 141, fotn. 47, sin uppfattning, att det inte är fråga om tryckfel utan avsiktlig kärvhet, — m. a. o. Monteverdis seconda pratica.

ning i anslutning till psalmstroforna med beaktande av samtidens läror om musikalisk retorik och affekt, så låg detta otvivelaktigt helt i linje med den teologiska uppfattningen av orgelns medverkan i gudstjänsten.

I detta monodiens århundrade kunde alltså — hur föga vi än vore böjda för att tro att detta vore möjligt — en samverkan vinnas mellan affektiv texttolkningsteknik och kyrkligt orgelspel, en samverkan som skulle nå sin konstnärliga och symbolmättade höjdpunkt i Bachs koralförspelet. Men vi vet från Bachs levnadshistoria, att det praktiska omsättandet av dylika synpunkter kunde ha sina risker: vid kontroversen mellan Bach och konsistoriet i Arnstadt i samband med den överskridna tjänstledighetstiden för Bachs resa till Lybeck och Buxtehude 1705 passade detta på och anmärkte på hans *nya och underliga koralvariationer* som hade »konfunderat» menigheten. Bach är emellertid i detta fall endast en fullföljare och fulländare av nordtyska, närmast till Hamburg och Lybeck knutna traditioner, som gått ut på att ge en affektiv och symbolfylld tolkning av koralen i koralförspelen.¹⁴¹

Detta var en riktning som kunde uppskattas bland organister och andra musikaliska fackmän med förutsättningar att förstå det musikaliska tungomålets underfundiga alluderingsar, men som svårligen kunde anammas med något större utbyte av den stora kyrkemenigheten i allmänhet och av det protestantiska prästerskapet i synnerhet. När myndigheterna i Lybeck i samband med den nya koralboken 1701 ville prova det nymodiga bruket från andra orter »att på vissa ställen i kyrkorummet hänga upp särskilda tavlor, på vilka psalmnumren . . . skulle angivas»,¹⁴² så skedde det med den onekligen pikanta motiveeringen, att »bara helt få kan känna igen sångerna med ledning av orgelspelet, och de vars melodier är obekanta nästan inte av någon . . .»¹⁴³

När sådant kunde sägas i Buxtehudes egen stad, så förstår man att meningarna om de konstfulla koralpreludierna var minst sagt delade. Men vi skall inte heller tro att missnöjet inskränkte sig till sådana små impertinenta stick. Klagomålen över den konstmusikaliska riktningens intrång på gudstjänstens egentliga och helgade område förstummades aldrig under seklet utan blev tvärtom allt kärvare, vilket är mycket naturligt under en övervägande profanmusikalisk utveckling, då monodins typiska stilmedel, som det dramatiska recitativet, arian och den konsertanta instrumentalkonsten genomsyrade kyrkomusiken och förvandlade den till något annat än en gudstjänstlig nyttokonst. Vi

¹⁴¹ Men det är betecknande, att Bach på gamla dar lämnat dylika tekniska överdrifter åt sitt öde.

¹⁴² Se även W. Freytag, a. a. s. 13, med hänvisning till »wie es in Stockholm und anderer Orten gebräuchlich», dvs. med församlingssångerna ». . . auff ein schwartzes Brett secundum paginas marqviret . . .»

¹⁴³ F. Dietrich, a. a. s. 62, efter W. Stahl, Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Ein biographischer Versuch, Lpz. 1926, s. 48.

skall återkomma till denna reaktion längre fram.¹⁴⁴ Här måste vi hålla oss till problemet orgel kontra församlingssång. Det är väl närmast detta motsatsförhållande som förf. till »Wächterstimme aus dem verwüsteten Zion», 1660, har i tankarna, då han utropar, att han förvisso ej vore någon fiende till orgeln, men »wenn die Posaunen, Psalter und Harfen» — varom Psalmisten talar — »Gott loben sollen und die Gemeinde Gottes ist stumm und taub, das mag wohl ein Geplärr und ein verwerfliches Lob sein.»¹⁴⁵

De svåra bristerna i församlingssången skall vi ej uppehålla oss vid i detta sammanhang. Den har kanske i alla tider låtit illa och varit famlande, om vi på den lägger estetiska och pedagogiska synpunkter. Men det är sällan blott den enes fel, att två träter. Myndigheters och den stora allmänhetens likgiltighet för eller ovilja emot nyheter på snart sagt alla livets områden är förvisso väl känd och omvitnad: vi är alla tröga, konservativa och slentrianmässiga. Men hur var det å andra sidan med de komponerande och spelande organisterna? Kände de fullt ut sitt ansvar som menighetssångens ledare? En kännare på orgelmusikens område som Bessler-lärjungen Fritz Dietrich skriver i sin avhandling om det nordtyska orgelspelet under senare hälften av 1600-talet: »Diese Komponisten ziehen keine Grenze zwischen der Orgel und ihrem sonstigen Wirken. Die riesige Ausdehnung ihrer Fantasien und die schrankenlose Kolorierung der Melodien in den Choralvorspielen beweisen, wie unbekümmert man sich hier über die Wünsche der Kirchenordnungen hinwegsetzte. 'Ohne mancherlei Variation' und 'ohne lange und wiederholte präambula' (två uttryck i Lippes KO 1684) lässt sich eine Choralbearbeitung Tunders oder Buxtehudes überhaupt nicht denken.» Sammanfattande tillägger han: »Die Sucht 'viele galante Erfindungen einzuführen', das Ernsthafte zu verdrängen durch das Angenehme ('Liebliche'), überhaupt der allgemeine Hang dieser Komponisten zum neuen monodischen Stil ('stilus recitativus'), der selbst die Nachahmung des Natürlichen bezweckt, — das alles sind nicht zu verkennende Merkmale hanseatischer Orgelkunst, und nichts weniger als Beweise für irgendeinen Traditionalismus, wie man ihn etwa unter dem Begriff einer 'Sweelinckschule' sich vorzustellen geneigt ist.»¹⁴⁶

Handelsstädernas intresse för stora orgelverk med framstående organister hade som följd en viss konkurrens om de bästa byggarna och spelarna av de ofta väldiga och dyrbara instrumenten — en sentima parallell till den inbördes konkurrensen mellan renässansens furstehov om de bästa gossopranerna och andra eftertraktade vokala hovkapellister. Som vanligt följde därav också, att fordringarna drevs i höjden och

¹⁴⁴ Se nedan, s. 85 f.

¹⁴⁵ G. Rietschel, a. a. s. 56.

¹⁴⁶ F. Dietrich, a. a. s. 61 och 81.

att magistraterna utfärdade noggranna förhållningsregler om orgelverken och deras skötsel liksom beträffande kraven på de sökandes skicklighet och dennas ådagaläggande genom provspelning. Det uppsattes noggranna och utförliga berättelser om såväl prov som reparationer och ombyggnader m. m.,¹⁴⁷ men tyvärr har musikforskningen likväl inte så mycket material till förfogande som önskvärt vore.

I en redogörelse beträffande en provspelning år 1611 i Danzig¹⁴⁸ heter det: »Zum ersten hat ein jeder dass gantze Werck mit grossem Schall geschlagen; zum 2. Eine Fuga; zum 3. den 51. Psalm Erbarm Dich mein O Herre Gott; zum 4. Eine Mutett durch eine Quart; zum 5. Ein Stück Bley auff's Clavir geleet und gespielet.» Varje sökande måste sålunda spela en fri fantasi, toccata eller preludium eller vad man må ha kallat det för fullt verk. Härpå följde i kontrapunktiskt arbete en fuga- eller ricercareartad komposition, en koralbearbetning och slutligen — efter gammal praxis — en intavolerad motett i kolorerad form. Om blybitens uppgift vill jag ej uttala någon egen mening.¹⁴⁹

Vid Matthias Weckmanns provspelning 1655 för organistplatsen i Hamburgs S:t Jakobskyrka hade examinatorskollegiet (domkantor Selle, rådmusikantdirektor Schop, Katarinakyrkans organist H. Scheidemann¹⁵⁰ m. fl.) visserligen gjort sig extra möda för att pröva den högt ansedde dresdenorganistens skicklighet, men i princip rörde det sig om samma väsentliga faktorer: fugering ex improviso, intavolering och koralbearbetning, men därtill också improviserat generalbasspel.¹⁵¹

Det är intressant att jämföra dessa uppgifter med dem T. Norlind publicerat¹⁵² om tillsättningsförfarandet efter Georg Stubendorff i Stockholms S:t Jakobskyrka år 1673. Detta innefattade nämligen också ett krav på, att de sökande skriftligt skulle besvara frågan: »Hvad skall en god organist ved ett orgelwerk kunna pretera?» Bästa svaret (dat. 29/7) ansågs ha avlämnats av organisten Johann Jacob Harnischer från Danzig, som också fick platsen, vilken han tillträdde i september

¹⁴⁷ Se t. ex. F. Piersigs uppsats i Bremisches Jahrbuch 35 (1935), s. 379 f., om Jakob Praetorius och Heintr. Scheidemanns visitation 1641 i Bremen osv. (s. 403 f.).

¹⁴⁸ Rauschning, a. a. s. 120.

¹⁴⁹ Rauschning ser däri ett prov på, om organisten ägde tillräckligt starka fingrar och handleder för spel på dåtidens tungspelade orglar men förklarar ej närmare, hur han tänker sig, att blybiten skulle kunna användas vid detta prov.

¹⁵⁰ Eftersom Scheidemann uttryckligen anges som närvarande vid proven, kan han ej ha dött 1654, som nyare forskningen uppgiver till korrigering av äldre uppgifter om hans död »anfangs 1663».

¹⁵¹ Detta gällde dels eine »Motette aus dem blossen Generalbass auf 2 Claviren zu variiren», dels ackompanjemang av en violinsonata av Schop, där denne med avsikt uteslutit en takt för att förvirra Weckmann. Se M. Seiffert i SIMG 2 (1899/1900), s. 88.

¹⁵² SIMG 7 (1905/06), s. 640 f.

1673. De punkter han anför kan sammanfattas sålunda: organisten skulle kunna preludiera i alla tonarter och spela de koraler, som förelades honom, *per fugas*, liksom han borde kunna utveckla en fuga med minst 4 stämmor över ett (av fackmän som lämpligt bedömt) tema.¹⁵³ Därutöver skulle han behärska generalbasselet så väl, att han samtidigt med detta kunde hjälpa in den musiker (i en ensemble) som försummat sin insats eller infallit för tidigt, ja i brist på dirigent själv kunna leda uppförandet av musiken. I en särskild punkt framhålles betydelsen av att väl akta på kyrkoårets gång och välja en repertoar som inte bara framhävde det lustiga utan också »älskliga rörande saker och i enlighet med den nutida italienska smaken». I likhet med tidigare organister vid S:t Jakob borde den nye organisten kunna komponera »älskliga harmonier till en given text» och förstå sig på violiner.

Det föreligger starka principiella överensstämmelser mellan de tre anförda proven: i alla kräves preludiering, koralvariation och improviserad fugering av ett givet tema; fordran på skicklighet i generalbasspel är gemensam för proven 1655 och 1673 (Rauschning menar på osäkra grunder att sådant spel skulle ha avsetts även 1611). Men i Harnischers organistiska idealprogram framträder också vissa bestämda skillnader mot de äldre protokollen: kvar finnes inte längre den i förra hälften av århundradet självklara fordran, att organisten skulle kunna utföra en kolorerad intavolering. I stället framhäver Harnischer vikten av att spela älskligt rörande saker (vi nalkas den pietistiska tidsepoken!) och odla italiensk smak i form av en med violiner smyckad konsertant vokalmusik.

Vad vi — kanske till vår överraskning — ej i någotdera organistprovet hör talas om är *orgelackompanjemang av församlingssången*. Det generalbasspel som står omnämnt gäller uppenbarligen konstmusik, varemot de koraler det är fråga om tydligen skulle behandlas i koralvariationens form. Vi kommer därmed in på en mycket svår och omstridd fråga, som vi likväl ej gärna kan undgå att beröra en smula. Rietschel har i sitt redan citerade arbete¹⁵⁴ efter omsorgsfulla analyser av framför allt de litterära källorna kommit till det resultatet, att den orgelbeledsagade menighetssången spritts och konsoliderats i Tyskland under tiden c:a 1630 till 1740/50. Häremot har L. Krüger gjort gällande, att redan Hamburger Melodeyen-Gesangbuch 1604 räknat med sådant ackompanjemang,¹⁵⁵ och även M. Blindow, som senast ägnat

¹⁵³ Valentin Meder, som var sakkunnig vid ett organistprov i Danzig 1691, sände sitt fugatema i ett (åtminstone före 2:a världskriget bevarat) brev till kyrkorådet, säkert på dettas begäran, »denn Candidatis es nach beliebigen vorzuweisen ...» Se Rauschning, a. a. s. 242; temat är återgivet s. 243.

¹⁵⁴ Rietschel, a. a. s. 58—67.

¹⁵⁵ Krüger, a. a. s. 115 f. Hon tar därvid ingen hänsyn till, att Rietschel analyserat förordet med hänsyn till ett sådant antagande utan att finna stöd härför.

frågan uppmärksamhet, anför denna källa som den äldsta i detta hänseende.¹⁵⁶ De uttryck i hamburgersångbokens förord, som här är av särskilt intresse: »in die Orgel singen» om gossarnas körsång och »in den Gesang spielen» om orgelns spel, måste tolkas i analogi med det redan tidigare citerade uttrycket »in die Orgel blasen» om rådmusikanternas stämstöd åt den kyrkliga figuralsången (jfr ovan s. 23) och betraktas som en fackterm (vilken även M. Praetorius använder)¹⁵⁷ för ett samspel eller en nytillkommande klangkällas uppträdande i en konstmusikaliskt bearbetad sats. Det är i *detta* sammanhang som förordet 1604 rekommenderar varje kristen i kyrkan »seine schlechte Leyenstimme nur getrost laut [zu] erheben».

Om emellertid menigheten för den skull har lytt förmaningen eller ens kunnat göra det, är nu en helt annan fråga. Det förhåller sig nämligen så, att den dåtida organisten — vare sig han intavolerade en motettartad sats, understödde eller alternerade med figuralkören i en homorytmisk körsats (i stil med Haslers och Eccards kantonalkoraler), var van vid att *kolorera* satsen (främst i kadenserna). Han spelade m. a. o. inte koralen sådan denna förelåg i vokalförlagan, utan smyckade den, vilket självfallet hade till följd förvirring och osäkerhet hos den sjungande menigheten. Redan Rietschel (s. 54) har pekat på lärorika exempel hos M. Praetorius, då denne å ena sidan — i ärlig omsorg om församlingssången — liksom lockar kyrkemenigheten att sjunga med jämte de konstnärliga musikorganen »choraliter und figuraliter» men å andra sidan därigenom invecklar menigheten i sammanhang, som tvingar henne att »besviken tystna», såvida hon inte skall anstifta en hjälplös förvirring.

Ett starkare stöd för L. Krügers åsikt om orgelackompanjemang redan kring sekelskiftet 1600 är hennes hänvisning till en gudstjänstordning av 1607 för S:ta Gertruds kapell i S:t Jakobskyrkan i Hamburg, vari förekommer de två uttrycken »diesen Gesang *spielen* der Organist mit der Gemeinde *ein*» och »... *singet* der Küster mit der Gemeinde *ein*». Härmed må jämföras det i biskop Laurelius' KO för västeråsstiftet 1650 och i biskop Emporagrius' motsvarande stadga för strängnäsprovinsen på 1670-talet använda uttrycket, att organisten skall »*spela sakta in*» med de psalmer som skall sjungas,¹⁵⁸ och Sieferters formulering i ett brev till Danzigs magistrat 1632, då han begär löneökning, därför att han »die Geistlichen lieder vor vndt nach der Predigt auf der Orgel spielen vndt mit der Gemeinde *einstimmen sollte*», vilket högst

¹⁵⁶ Martin Blindow, Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands, Kölner Beiträge zur Musikforschung, bd 13, Regensburg 1957, s. 1.

¹⁵⁷ Se H. J. Moser, Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, s. 128.

¹⁵⁸ Studier ... 1942, s. 87.

avsevärt hade ökat hans arbetsbörda.¹⁵⁹ Om termerna »einspielen», »einsingen», »einstimmen» och »spela in» här är liktydiga med *intonera*, faller de som stöd för tesen om orgelackompanjemang.¹⁶⁰ Dock föreligger möjligheten, att de utgör parallellfall till det omdebatterade uttrycket »psalmum imponere» i Benediktinregeln, som enligt nyare — men ingalunda självklara — åsikter skulle betyda »föredraga en psalm», inte intonera en psalm.¹⁶¹

Under alla förhållanden måste orgelns roll som stöd åt menighetens psalmsång i hög grad ha växlat efter de lokala förhållandena. Den var inte ens under 1700-talet, inte ens i Tyskland, något obligatorium;¹⁶² i Sverige visar kyrkolagens (1686) formulering av orgelns gudstjänstliga uppgift, att denna åtminstone officiellt ej ännu hade utsträckts till menighetssången.¹⁶³ Först i 1697 års koralpsalmbok uppträder en utsatt generalbas, c:a 50 år efter den av Johan Crüger 1640—41 utgivna »Newes vollkömliches Gesangbuch augspurgischer Confession», som är den första officiella koralboken med generalbas (ehuru fortfarande en stämboksupplaga). Den första officiella sångboken med tvåstämmig notering i form av melodistämman och bas — den för 1700-talet vanliga noteringen — synes ha varit Erster Theil der Preussischen Kirch- und Festlieder . . . , 1653.¹⁶⁴ Blindows uttalande (s. 7) att denna noteringstyp uppenbarar sig först i privata samlingar av andliga melodier vid mitten av 1600-talet, synes tyda på, att L. Krüger är på rätt väg, då hon (s. 117) frågar sig, om inte »die Praxis der Orgelbegleitung zum Gemeindegesang aus der häuslichen Sphäre stammt.»¹⁶⁵

Måhända kunde man ytterligare anknyta utvecklingen av en koralackompanjemangspraxis också till andra traditionslinjer. Vi anförde nyss Sieferters brev till magistraten i Danzig 1632. Man fäster sig däri

¹⁵⁹ Rauschnig, a. a. s. 151.

¹⁶⁰ Att ens Siefert skulle ha vågat fordra lönehöjning med hänvisning till en ökning i sin arbetsbörda genom orgelspelet till menighetssången, om det blott gällt intonering, är dock osannolikt.

¹⁶¹ Se C. Gindele, Doppelchor und Psalmvortrag im Frühmittelalter, Die Musikforschung 6 (1953), s. 299.

¹⁶² M. Blindow, a. a. s. 3. — För Lybecks del, se Musikgeschichte Lübecks, bd 2, s. 110, där Stahl konstaterar, att koralerna inte i full utsträckning orgelbeledsagades ännu i början på 1700-talet. — Tillägg, se s. 88.

¹⁶³ Studier . . . 1942, s. 87, fotnot 1. — Norlind är av den meningen, att koralång med orgelackomp. möjligen kan ha förekommit undantagsvis före 1650 i Sverige men först under 1660-talet fick en egentlig grundval. A. a. s. 181 f. — Magistrats förordning för organisten i Dorpat, Kaspar Schottler, 1684, förmåler intet som helst om, att han skulle ledsaga någon församlingssång. E. Arro, a. a. s. 108.

¹⁶⁴ M. Blindow, a. a. s. 5.

¹⁶⁵ Men då L. K. räknar med orgelackomp. redan c:a 1600, måste hon göra följande, mindre sannolika, tillägg: » . . . und eine Uebertragung von Praktiken darstellt, wie sie in der Hausmusik des ausgehenden 16. Jahrh:s längst bestanden.»

vid en annan anmärkningsvärd detalj: Siefert hade ej till uppgift att orgelackompanjera *alla* psalmer utan endast dem *före och efter predikan*. Varför hade man i Danzigs Mariakyrka börjat med orgelackompanjerad menighetssång just runt omkring predikan? Är det månne ej här ett samband med den s. k. predikomusikens konstnärliga omramning? I sin bok om D. Friderici har Voll¹⁶⁶ fäst uppmärksamhet på tonsättarens kantionalsamling Viridarium Musicum Sacrum 1625, som bl. a. innehåller kopplingar av 2—3 satser till strofer ur samma psalm, varvid åtminstone de tvådelade ersätter de före och efter predikan av församlingen sjungna koralstroferna. På samma väg kunde generalbasvisor otvunget förmedla denna uppförandepaxis till koralssången. Att orgelackompanjerad menighetssång till en början kunde innebära ett festförhöjande moment visar tacksägelsehögtiden över Narvas segern 1701 i Stockholms Storkyrka.¹⁶⁷ Slutligen bör man även beakta den konstmusikaliska omformningen av församlingssången i samband med passionens utveckling till en oratorisk konst.¹⁶⁸

Det ligger nära till hands att tro, att insikten om organistämhetets växande betydelse, ja dess outhärlighet i församlingens gudstjänst och därmed dess dominans över kantoratet i kyrkomyndigheternas medvetande, bör ha daterat sig från den tid, då orgelbeledsagningen i psalmsången för allt flera framstod som en självfallen sak. Redan koralbokens *nya noteringsart*, melodistämman och generalbas, har också något av symbolisk karaktär. Den åskådliggör den skicksediga skilsmässan mellan två väsentliga konstmusikaliska organ i kyrkans tjänst: kantorns figuralkör och orgelinstrumentet.¹⁶⁹ Samarbetet kunde aldrig bli detsamma som förut, och i valet dem emellan, där ett sådant var nödvändigt att träffa, måste kantorn med kören dra det kortare strået. Ja man kan gå längre och säga, att den generalbasbesiffrade psalmsången på sitt sätt skulle jämna vägen för utvecklingen över till den låg- och frikyrkliga konventikelpraxis, som snabbt utbildades under 1700-talet och vände sin udd också mot den traditionella koralsskatten från reformationsårhundradet. Det är inte svårt att förstå att en koralång, som på detta sätt kom att stå samtidens generalbasvisa nära, också lätt skulle föras ut på dennas modebetonade avvägar.

Under sådana förhållanden skedde under 1600-talets förlopp en allmän förskjutning till organistens förmån i myndigheternas och allmänhetens uppskattning av den musikaliska betydelse och det anseende som var förknippade med kantorns resp. organistens tjänst. I större kyrkor, där kantoratet under dugliga tjänstemän i tid hade utvecklats

¹⁶⁶ W. Voll, a. a. s. 130.

¹⁶⁷ Studier . . . 1942, s. 87.

¹⁶⁸ Se nedan, s. 67 f.

¹⁶⁹ M. Blindow, a. a. s. 8.

till en omfattande kyrkomusikalisk ledarställning, ibland betecknad som kapellmästare- eller kyrkomusikdirektorsbefattning, kunde kantorn upprätthålla ämbetets anseende och auktoritet i anslutning till en fortlevande tradition om dess självklara historiska supremati. Sådant var förhållandet i Hamburg under Selles tid, som vi skall se. Men i talrika mindre städer som Greifswald, Stettin, Stralsund, Rostock, liksom i det fattiga och eftersatta Sverige, försvann eller ombildades kantoraten omärkligt till organisttjänster, såvida det inte — som i Stockholms Storkyrka och Tyska kyrkan — härskade specifika förhållanden, närmast av representationsmässig art.¹⁷⁰ Med den stigande uppskattningen av orgeln höll organistens ökade skicklighet och anseende jämna steg — och tvärtom för kantorn.¹⁷¹

Norlinds väldokumenterade redogörelse för avvecklingen av kantorsbefattningarna i de svenska stiftsstäderna ger ett beklämmande intryck av den musikaliska konstfostrans förfall i vårt land;¹⁷² vid seklets början var den humanistiskt utbildade kantorn ibland rent av liktydig med skolans rektor, som i denna egenskap själv ledde figuralmusiken, medan konrektor skötte koralsångens inövning. Men de svenska rektorerna och konrektorerna var redan då ej annat än i undantagsfall (Columbus, Terserus i Västerås, Wergentin, Zengel i Tyska kyrkan, Leimontinus¹⁷³ i Kalmar) längre hemma på musikområdet. Figuralsången förvandlades under seklets förlopp i allt större grad till nymodig instrumentalmusik, som leddes av någon i staden verksam musiker, medan

¹⁷⁰ Se T. Norlind, a. a. 3, s. 50—54. — R. Schwartz anför i PJ 1913, s. 17, ett betecknande uttalande från 1704 och Stettin. Kantorn hade vid sitt tjänstetillträde funnit chorus symphoniacus så miserabel, att han av brist på sångare »nästan alltid måste sjunga ensam och musicera ett solo». Detta vore en viktig förklaring till den redan av Kretzschmar uppmärksammade förskjutningen i gudstjänsten från motett till soloaria el. solokantat. Kretzschmar är oviss (Geschichte des neuen deutschen Liedes, Lpz. 1911, s. 38), om denna förskjutning orsakats av behovet efter omväxling eller av förfallet inom kyrkokörerna på mindre orter.

¹⁷¹ W. Voll, a. a. s. 126 f. Efter Friderici kollega vid orgeln i Rostocks Mariakyrka hade följt den, visserligen Friderici själv konstnärligt underlägsne, N. Hasse, som dock stod väsentligt högre än sin föregångare på orgeln, medan efter Friderici kom en kantor, som så vitt man vet sin levnadstid igenom ej skrev så mycket som en not, en levande illustration till kantorstjänstens rapida förfall. På motsvarande sätt uttalar sig Willibert Müller, Stralsunds liturgisch-musikalische Reformationsarbeit . . ., Baltische Studien, N. F., bd 30, 1, Stettin 1928, s. 30 f. Jfr också Müller-Blattau om Günther Schwenckenbecher i Danzig (1682—1714), a. a. s. 342. Naturligtvis bidrog också det höga anseende för sällskapstalanger och smak, som organister som Sweelinck o. Düben d. ä. m. fl. förskaffat sig, till ämbetets bästa. — Jfr också E. Arro, a. a. s. 119.

¹⁷² Norlind, a. a. 2, s. 112 f.

¹⁷³ Leimontinus är särskilt bekant för eftervärlden genom sin både innehållsmässigt och skrivtekniskt utmärkta koralbok, som hittills gått under namnet »Rappehandskriften» (MMB) men av Jan Redin uppvisats vara skriven av Leimon-

övningen i koralsång uppdrogs åt någon lärare och betraktades som en bisak. Den musikaliska ledningen och skolningen gled ur kyrkans och skolans grepp, det en gång så högt skattade kantorsämbetet, som arbetat under devisen »Musica bene canendi scientia», började utsättas för en ringaktning som på sin tid hade gällt den unga organistkonstens »ludimagistri».¹⁷⁴

5

Vad orgelspelet än må ha haft för en menlig, kanske förlamande inverkan på församlingssången, så var likväl orsakerna till dennas förfall betydligt djupare och våldigare och sammanhänger som bekant med allmänna förändringar i tänkesättet, främst i inställningen till det religiösa. Dessa förskjutningar återspeglas naturligtvis också inom tonkonsten, särskilt den kyrkliga. Gent emot den uppfylamande subjektiva stilen i italiensk monodi med dess fordran på hänsynslös rättvisa åt textinnehållet betydde både gregoriansk koral och traditionell protestantisk kyrkovisa en absolut motsats. Men den nya stilen byggade inte tillbaka för ingrepp på båda dessa fält, och det ligger i sakens natur, att den protestantiska musiken låg mera oskyddad än den katolska. På tal om orgelkoralen har vi redan sett exempel på växelverkan mellan konstnärlig-tolkande inklädnad av kyrkovisan och den lyssnande menighetens reaktion inför detta fenomen. Denna omkostymering kunde bestå såväl i en troperande förlängning av de melodiska perioderna som i en kromatisk omfärgning av visans karaktär. Bägge dessa tekniska metoder måste »konfundera» musikaliskt ovana lyssnare och komma dem att tappa det musikaliska sammanhanget.

I det följande skall vi nu följa musiklivet i östersjöområdet närmast med ledning av utvecklingen inom *passionens* känsliga form, där man ganska tydligt kan se olika stadier av samma dramatiska tendenser, som hade gjort sig gällande vid operans skapande omkring år 1600. Den s. k. motettiska liksom den korala passionen med latinsk eller tysk

tinus år 1675, som då var verksam som kyrkoherde i Färlösa utanför Kalmar, dit han återvände 1685 för att fortsätta sin gärning från 1653 som ledare av skolans »chorus Martinianus», predikant vid hospitalet, »notarius capituli» samt lärare och bibliotekarie vid skolan i Kalmar. Hur likgiltig man var inför hans koralboksarbete och hur stora besvärigheter han hade att utkämpa, därom kan läsas hos Norlind, a. a. 2, s. 112 f., och Jan Redin i efterskriften till faksimileeditionen (Laurentius Petri Sällskapets Urkundsserie 6) 1956, s. 5 f. — Om en annan betydande koralbokskribents olycksöden, Ålems- och Mönsterås-handskrifternas skapare, Anders Laurentius Froste, upprörande orättvist avsatt klockare i Mönsterås, † 1658, berättar Bror Olsson i TKG 16 (1941), s. 93 ff.

¹⁷⁴ W. Voll, a. a. s. 127. — Understundom kunde långvariga kompetensstridigheter på sitt sätt bidra till kantorsämbetets förfall. Om sådana tvister mellan cantor figuralis och c. choralis i Dorpat på 1690-talet, se E. Arro, a. a. s. 119, fotnot 17—18.

text trängdes under 1600-talets förlopp undan av en mera dramatisk typ. Det var en utveckling som även i rent yttre, besättningsteknisk mening utgjorde en parallell till den kollektiva körkonstens successiva utfyllnad med solistisk och instrumental framställning. Dess ojäm-förliga höjdpunkt utgör Schütz' passioner, i vilka det liturgiska recitativet — efter breslaukantor Samuel Beslers (1574—1625) märkliga och betydelsefulla förebild — genomsyrats av monodiens dramatiska accenter.

Men Schütz' passioner blev en sidogren utan fortsättning, en engångs-företeelse, en återvändsgränd, en omöjlighet utvecklingshistoriskt sett. Den oerhörda dramatiska intensiteten hos Schütz är balanserad av hans lika oerhörda religiösa troskraft och vitalitet, hans konst balanserar som på en knivsudd, där den hos andra ohjälpligt halkar ned på endera sidan. Det blev andra lösningar än Schütz' som hade framtiden för sig, lösningar, där passionstexten i likhet med bibelprosan i den konsertanta kyrkomusiken interpolerades av pietistiska rimmade inslag i lyriskt arios utformning, vilka slutligen tog överhanden över bibel-texten, och där kyrkovisan kom att spela rollen av meditativa, refräng-mässiga eller rent av ariamässiga satser och recitativet anslöt sig till samtidens operastil men inte till en gregoriansk recitering.

Inom denna utveckling spelade några nordtyska tonsättare en inte oviktig roll. En av dem var kyrkomusikdirektorn i Hamburg Thomas Selle (f. 1599 i Zörbig i Sachsen, † i pesten [?] i Hamburg 1663), en samtida till Andreas Düben d. ä. i Stockholm. Som bakgrund till hans märkliga passionsmusik måste vi först ett ögonblick dröja vid hans organisationsarbete. Vi vet ingenting om Selles utbildning utan bara, att han i 25-årsåldern var lärare i Heide i Holstein, ett par år fungerade som rektor i Ditmarschen ganska nära kusten vid Helgolandsbukten och 1634 tillträdde kantoratet i Itzehoe några mil söderut, närmare åt elbemyntingen, för att 1641 bli direktor för musiken i de hamburgska huvudkyrkorna och därmed inleda en konstnärlig glansperiod i den stora hansestadens kyrkomusikaliska historia.

Selles levnadsdata visar oss den typiska bilden av den lärde kantorn,¹⁷⁵ lärare och rektor för lärdomsskolan, som personligen leder eller övervakar elevernas medverkan i kurrendan- och symfonikören, främst för kyrkans gudstjänster, och som själv är i stånd att komponera och leda kyrkomusik som yrkesmusiker. Som kantor vid domkyrkan avlönades han med ett prebende motsvarande en »canonicus minor». Allt detta utgör en fortsättning på gamla traditioner och rimmar väl med den aktning Selle åtnjöt hos myndigheterna, som i allt väsentligt villfor

¹⁷⁵ Jfr hans humanistiskt prunkande titlar på sina samlingsverk, t. ex. *Concertatio Castalidarum* (1624), *Hagiodekamelydra* (konserter, 1631), *Deliciarum iuvenilium decas harmonica bivocalis* (1634) osv.

hans ofta ganska långt gående önskemål ifråga om rationell organisation av de kyrkomusikaliska krafterna. Hans faderliga omvårdnad om sina internatsångare framträder bl. a. däri, att han egenhändigt sammanställde matsedeln för veckan och utfärdade noggranna förhållningsregler om rumsstädning och bäddning men också om måltidsbönerna. Även i sådana detaljer träder bilden av den gamle körorganisatörn-internat-föreståndaren från 1500-talet fram livslevande, sådan vi möter den t. ex. hos en Lasso i München.

Men Selle är — liksom Lasso — inte alls konservativ i sin konst utan i hög grad lyhörd för, vad den nya »konsertatmusiken» fordrat både ifråga om besättning och övningar. I sin inlaga till magistraten 1642 betonade Selle, att han behövde tio väl utbildade »vokaler»: fyra diskantister och dubblade altar, tenorer och basar för »Concertat-Musik», »weil die Kirchen in Hamburg weitläufig und gross sein, und die ganze Kraft der Musik in dem Text beruht.»¹⁷⁶ Som vi ser är genus-begreppet levande för Selle. Till motetterna ansåg sig Selle behöva ytterligare lika många sångare, alltså sammanlagt tjugo, vartill slutligen skulle läggas skolornas elever och fattighusets alumner. De stämligt och musikaliskt bästa borde på stadens bekostnad beredas fritt vivre, fyra i varje röstläge. Dessa sexton sångelever skulle öva sex gånger i veckan och tillsammans med de åtta redan existerande internatsångarna, som underhölls av de fyra huvudkyrkorna, bilda en elitkör. — Nå, hela sitt program, ända ut, fick Selle inte genomfört, men han lyckades genomdriva åtminstone hälften (redan på den tiden hade myndighe-terna tydligen lärt sig konsten att pruta ordentligt): åtta friplatser åt de utvalda skolsångarna.

Även ifråga om musikanterna fick Selle nöja sig med en kompromiss, fem musiker: två sinkenister, en alt-, en tenorbasunblåsare och en kontrabasist, av vilka de fyra förstnämnda även borde kunna spela violin eller flöjt, basisten även spela koristfagott, dulcian och kvart-basun. Men Selle behövde ännu mycket mera instrumentalister och lyckades få ett kontrakt till stånd med de mer eller mindre lösa s. k. rullbröderna, som inte hade fasta engagement och tydligtvis var ett slags expektanter, som myndigheterna dock ej velat betala gager till, och vilka därför i sin tur ej stått till kyrkomusikens förfogande. Det ingick även i de av magistraten godkända kontrakten, att musikerna hade att infinna sig till särskilda repetitioner dagen före uppförandet av stor kyrkomusik och att kantorn i kyrkan vid dessa tillfällen ensam hade den centrala ledningen om hand, som alla var skyldiga att rätta sig efter.

Man kan förstå att musikerna skulle känna sig besvärade av Selles

¹⁷⁶ L. Krüger, a. a. s. 68. — Det är Krügers framställning jag här närmast följer.

höga fordringar på dem och att det även inom skolsångsinternatet skulle uppstå diverse knorr och besvärligheter. Dessa vilda ungdomar som enligt tidens bryska uppfostringsmetoder var vana blott vid hårda ord och slag, visade inte alltid sin kantor vederbörlig »Respect und Autoritas» utan slog sönder fönsterrutor och stormade huset nattetid — som Selle en gång uppger i en av sina talrika klagoskrifter —, och instrumentalisterna satt ej stilla och lyssnade på predikan utan förfogade sig till närbelägna utskänkningslokaler och återkom ibland så berusade, att de ställde till »Confusion» i musiken. Bekymmer vållade också transporten av de stora instrumenten, violonceller, kontrabasar m. fl. mellan de olika kyrkorna och uppställandet i dessa av regal eller positiv, som Selle fann vara behövliga i sammanhanget.¹⁷⁷

Från 1650-talet synes de värsta svårigheterna ha besegrats och i ett tryck från 1657, som L. Krüger dragit fram,¹⁷⁸ beskrives entusiastiskt all den »herrliche und wohlbestellte Musik» man kan få höra under hela kyrkoåret i den goda och vittberömda staden Hamburg. Skriften återger också ett slags kyrkomusikalisk kalender över denna musik i de skilda kyrkorna: mot de c:a 24 uppförandena av figuralmusik omkring 1600 svarade numera omkring 90, dvs. figuralmusik förekom i någon av de 4 huvudkyrkorna varje lördagsvesper och två gånger under söndagen. Medan en passionsmusik i seklets början kunde uppföras blott en gång, skedde numera sju uppföranden, osv.

Sådan var den uppförandepraktiska bakgrunden till Selles passionsmusik. Hans första verk var en »Passio secundum Johannem cum Intermediis . . . mit 6 Vocal- und 6 Instrumentalstimmen samt einer Vocal capella à 5 pro Choro remoto und dem Choro pro organo à 4 gesetzt einfältigst in Stylo recitativo», 1643. Den måste ha väckt stort uppseende på sin tid, ty den omnämnes i nästan alla gamla hamburgkrönikor som den första passion, vari vokal- och instrumentalstämmor samverkat. Detta är dock ej riktigt: passionsmusik av sådan art hade uppförts i S:ta Gertruds kapell årligen från åtminstone 1612.¹⁷⁹ Det måste alltså ha varit rikedom och fördelningen av vokala och instrumentala resurser, som verkat påfallande och nymodigt i Selles verk. Bevarade källor lämnar också uppgifter härom, som i stort sett överensstämmer

¹⁷⁷ Till de av Selle använda stora strängbasarna hörde bl. a. pandoran, dvs. stora 5—7-koriga cisterinstrument, som hade utformats mot slutet av 1500-talet i England [av John Rose i London?]. (Sachs, Reallex. s. v. Pandora. Jfr också M. Praetorius, Syntagma mus. 2, kap. 28: Pandora: Bandoer.) Det förekom även på andra håll i östersjöområdet, t. ex. i Königsberg, där Sebastiani föreskriver det i begravningsmusik av större omfång, och i Uppsala, där det är upptaget på Olof Rudbecks inventarielista 1685, ehuru bland instrument »som ej plåga brukas i kyrkan». Rudbecksstudier . . . 1930, s. 191.

¹⁷⁸ Krüger, a. a. s. 81.

¹⁷⁹ Se Krüger, a. a. s. 53.

med vad man vet om de musikaliska resurser han genom sin skrivelse 1642 lyckats utverka.¹⁸⁰

Närmare upplysningar om Johannespassionen meddelade på sin tid H. J. Moser,¹⁸¹ som tidigast uppmärksammade innehållet i »Sellii Opera musica» (16 folianter i Hamburgs stadsbibl.) och särskilt fäste sig vid uppförandepraktiska problem, vilka fått en särskild belysning genom en samtida handskriven »instruction». I sin utgåva av passionsmusiken 1934 har Rudolf Gerber¹⁸² redogjort härför. Variationsrikedomen i den konserterande besättningen till »favoritae» framgår av följande sammanställning (efter Moser, s. 24, Krüger, s. 88, och Gerber, s. 3):

- solister:* 1) evangelisten (tenor 1), ackomp. *ad placitum* av 2 fag. el. gambor el. pandoror
 2) Jesus (bas), ackomp. av 2 violiner och 2 lutor
 3) dörrväkterskan (sopran), 2 violiner och 1 luta
 4) Petrus (tenor 2), 2 flöjter och 1 tenorbasun
 5) Pilatus (tenor 2), 2 sinkor och 1 tenorbasun
 6) rättstjänaren (alt 1), 2 flöjter och 1 tenorbasun
ensemble: 1) 6-stämmig solist-kör, bestående av 2CA2TB
 2) 6-stämmigt »stråk»-kapell (capella fidicina), bestående av 2CA2TB, enl. Gerber (s. 3) i 2 kontrasterande varianter: 3 vi., 2 fag., bas, resp. 2 sinkor, fl., 2 gambor, bas
 3) 5-stämmig komplement-kör, enl. Gerber huvudkören och uppställd på något avstånd från solistgruppen »i stället för en avlägsen kör»
 4) 4-stämmig kör, av Gerber uppfattad som en solisten-semble.¹⁸³

Passionsmusiken förlöper i en konsertant växling mellan instrumentackompanjerade soli quasi accompagnati och korta (homofona) tutti-partier (turbae). Den ledande principen för instrumentationen är dels triosonatans 2 »melodi»- och 1 basredskap (varvid fagotterna spelar rollen av melodiinstr. i evangelistens ensemble), dels kontrasten mellan höga blås- och låga stråkinstrument eller tvärtom. Texten följer i huvudsak Johannes-evangeliet men med starka förkortningar och är fördelad på

¹⁸⁰ Tonsättaren hade haft tillgång till ett kantori på 8 solister och en kör, bestående ej endast av gossopraner utan även av gymnasister och lärare från Johannes- och fattighusskolorna, 8 rådmusikanter med soloviolisten Schop i spetsen, 8 rullbröder och 3 tornblåsare, sammanlagt 20 instrumentister, av vilka de flesta kunde byta instrument »pro variatione». Krüger, a. a. s. 88.

¹⁸¹ Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbasspassion, PJ 1920, s. 18 f.

¹⁸² Das Chorwerk, utg. av F. Blume, hft 26 (Ausgabe Kallmeyer Nr. 44).

¹⁸³ Selles uttryck » . . . samt einer Vocal capella pro Choro remoto» synes (som Gerber menar) ange, att ensemblen spelar rollen av konsertant kör på avstånd från solistgruppen, ej (som Moser menar) uppställd på särskild plattform. Gerbers anvisningar för ensemblerna 3 och 4 är en omkastning av Selles och förefaller mig föga välgrundade.

tre »akter», vardera avslutad av ett intermedium. Dessa inskottspartier i form av 9-stämmiga, orkesterbeledsagade vokalsatser, konkurrerar ganska betänkligt i längd och pondus med de tre akterna.¹⁸⁴ Men intermedierna kunde uteslutas och även andra inskränkningar ske, för vilka Selle (?) redogör i instruktionen, så att passionen låte sig utföras av 6 solister med orgel.¹⁸⁵ Selle måste vid fullföljandet av sin djärva linje räkna med brist både på resurser och förståelse för detta slags kyrkomusik.

Det är främst i två avseenden som Selles passion bryter mot gammal kyrkomusikalisk tradition vid denna tidpunkt, nämligen beträffande recitativet och det instrumentala inslaget. Selle upptar nämligen Samuel Beslers teknik med en monodisk omformning av den liturgiska reciteringen, ehuru betydligt försiktigare — eller skall man kanske säga: med mindre musikalisk genialitet? — än Schütz, men han är i varje fall inne på den linjen. I det stora hela förlöper recitationen efter de mönster som gällde i Walters Johannes-passion från 1530: evangelisttuban är övervägande på *c*, flexan iakttages, likaså initium i stigande rytm, av kommissurerna (dvs. de kadensartade förbindelsefigurerna mellan de tre recitationsplanen) finns mer eller mindre tydliga spår,¹⁸⁶ ehuru friheten är stor i deras omformning, främst då det gäller överledningar ad personae med korta repliker.

Selles avvikelser från evangelietonen är mest påfallande i samtalet mellan Jesus och Pilatus. Under förhörets tidigare del har även Jesus-partiet reciterats i samma snabba notvärden som hos övriga personae. Nu däremot är situationen en annan: Jesus gör auktoritativa uttalanden inför domaren om sin person och lära, mensurfördubblingen i musiken till Jesu ord ger dem ett drag av upphöjd höghet och tidlös ro. Tekniken med mensurfördubbling var i och för sig välkänd även inom koralpassionens ram, men i förbindelse med en avvikande melodisk gestaltning och i den större skala Selle utnyttjar tekniken gör den en modern, en monodisk effekt.

Avvikande från traditionen genom sin affektiva formulering är också Pilati fråga »Was ist Wahrheit?», sekvensmässigt upprepade, likaså evangeliekommissuran och frågeformeln ombildade till moll, som

¹⁸⁴ Antalet »akter» el. motsvarande i passionens tre avsnitt är: 98, 177 och 130, vartill kommer en »introitus» om 16 och en »conclusio» om 5 takter. Intermediesatserna är 78, 130 resp. 51 takter långa, vartill kommer deras mäktiga besättning.

¹⁸⁵ Det är dyl. stadier av förenkling som återspeglas i den »Passion 2dum Johannes à 6 cum Capella à 5 sine intermediis» man återfunnit i samma källgrupp. Selle kallar denna version »Contrahierte Passion . . .» o. betonar därmed, att det (till skillnad från intermedierna i Schütz' juloratorium) verkligen rör sig om »mellanspel».

¹⁸⁶ Se min uppställning i UUA 1941: 7, s. 25 f., och Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, bd 1, 3, hft. 1—2, Göttingen 1937.

ger Pilati ord »Sehet welch ein Mensch!» och »Soll ich euren König kreuzigen?» ett så mänskligt gripande uttryck. Det stöd av solistpartierna som Selle ger i form av för dem vardera karakteriserande instrumenttrior, bidrar ytterligare att betona den moderna prägel hans konst måste ha förmedlat.

Uppförandet 1643 med dess klangligt färgrika och dynamiskt fängslande antifoniska växelspel (kanske i alla fall från skilda platser i kyrkorummet¹⁸⁷) gjorde, som sagt, ett överväldigande intryck på samtida åhörare, och de musikintresserade och förmögnare av dem ville gärna smycka sina egna familjehögtider med liknande musik. Denna rörelse måtte ha tagit sådan omfattning, att magistraten 1679 utfärdade ett dekret, som inskränkte dylik musikalisk ståt vid begravingar till att gälla endast ifråga om mycket höga ståndspersoner.

I den mån Selle arbetar med venetiansk flerkörighet i sina intermedier företräder han en gammal tradition från motettpassionens typ av »korporativ massverkan». Men med de rika instrumentala inslagen är Selle extremt modern, — hur modern kan vi bara mäta mot bakgrunden av det faktum, att *alla* dåtida KO formellt förbjöd användningen av instrumentalmusik (inkl. orgelspel) under fastetiden. Förbudet mot orgelmusik under fastan gick tillbaka på tidig katolsk och trofast bibehållen protestantisk sedvänja. 1686 års svenska kyrkolag städgar i kap. 13:s § 2, att inte heller orgelspel skulle få förekomma under dessa veckor, i Tyskland gavs först i slutet av 1700-talet officiell tillåtelse »mit der Rührung der Orgel zu verfahren».

Även om man ej förvånar sig över att Bachs generation hade helt satt sig över gällande bestämmelser, så var läget dock ett helt annat ett knappt sekel tidigare. Schütz föreskriver i sin uppståndelsehistoria 1623 endast *ad placitum* en kvartett gambor (ej gärna orgel), av vilka en kunde arpeggiera ex improviso; i juloratoriet kan soliloquentes sjunga *senza basso*, i passionerna har tonsättaren avstått från varje instrumentantytan, — allt detta med tanke på orter, där det inte var brukligt med instrumentalspel i fastan, kanske också i viss mån därför att Schütz som bekant ej var någon anhängare av generalbas. Ännu Joh. Theile, som vid tiden för sin överflyttning från Lybeck till Hottorps slott i Schleswig 1673 tryckte sin Matteus-passion i Lybeck, erinrar i sitt förord (DDT 17, s. 110) om att hans passion kunde utföras choraliter, »alldieweilen . . . etlichen Orten die Fastenzeit die Instrumental-Music nicht gebräuchlich . . .»

Som ett tredje viktigt moment i passionens modernisering kom nu också införlivningen med passionsmusiken av *generalbasvisan*, från början i form av konstmusikaliskt omdanade församlingssånger. Det

¹⁸⁷ Om Michael Praetorius som representant för denna »Raum-Taktik», se H. J. Moser, Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, s. 128.

förefaller som om denna utveckling varit speciellt utmärkande för de ostpreussiska musikcentra, ty det torde inte vara någon tillfällighet att königsbergskapellmästare Joh. Sebastianis bekanta insats på detta fält med en Matteuspassion 1663 skedde mot bakgrunden av Thomas Strutius' (Strutz) lyriska vispassion 1646 i Danzigs H. Trefaldighetskyrka och Heinrich Alberts visor i Königsberg. Så skild den ton av andlig folkvisa som Strutz anslog än kan ha varit¹⁸⁸ från Alberts generalbasvisor, utgick bägge från Eccards och Stobäus' königsbergiska kantionaltradition.¹⁸⁹ Det är också ett faktum, att den för visso även på andra håll omfattade vanan att före, efter och på enstaka ställen under passionen sjunga psalmer, synes ha varit särskilt omhuldad i Danzig.¹⁹⁰ I jämförelse härmed synes mig Andreas Fromms (1621—83) bekanta »Actus Musicus de divite et Lazaro» 1649¹⁹¹ med användning av koraler i konstmässig form¹⁹² mera som uttryck för en tendens än som eventuellt föredöme för Sebastianis åtgärd att omarbete körsatser av Eccard till sopransånger med stråkackompanjemang. Liksom i Theiles passion 1673 kunde de inlagda, av generalbas eller instrumentensemble beledsagade »ariorna» ersättas av församlingsång.

Sebastiani hör vid sidan av Selle till de djärva nydanarna på den ärevärdiga passionens fält i östersjöområdet. Född 1622 i Weimar kom han via Berlin till Königsberg c:a 1650, dvs. vid en tidpunkt, då den tyska barockvisans störste mästare Heinrich Albert (1604—51) hade verkat i staden som domorganist i nära två decennier. Sebastiani tillvann sig med diverse tillfällighetsmusik så småningom ställningen som stadens mest eftertraktade tonsättare. Han blev 1661 hovkapellmästare och dog som sådan i början av 1683. Bland hans talrika, i UUB förvarade kompositioner¹⁹³ dominerar just denna »sällskapsvisa», dvs. koralartade »arior» med en gambaensemble och generalbas, med eller utan sinfonia, till begravningar. Av likartad beskaffenhet är också den från Wolffenbüttel 1672 utgivna »1. Theil der Parnass-Blumen oder Geist- und Weltliche Lieder . . .» (Catalogue, nr 203) till texter av Gertrud Müller, i vilken man svårigen förmår uppfatta någon stilskillnad mellan andliga och profana vistexter och -melodier. Även i begravningstexterna härskar Jesus-erotik och brudpoesi.

¹⁸⁸ Rauschning, a. a. s. 261.

¹⁸⁹ C. v. Winterfeld, *Der evangel. Kirchengesang . . .* 2, Lpz. 1845, s. 152 ff. — MGG s. v. Albert, Heinrich.

¹⁹⁰ W. Lott i AMW 3 (1921), s. 289.

¹⁹¹ Denkmäler der Musik in Pommern, 5, Bärenreiter-Ausgabe 919, Kassel 1936.

¹⁹² I 1:a delen 2 dödskoraler (Herzlich tut mich, Mit Fried und Freud, sjunges av Lasarus till orgelcontinuo och konserterande gamba), i 2:a Wie schön leuchtet i form av en 6-stäm. lovsång samt en solosång, Zwingt die Saiten, med konserterande gamba.

¹⁹³ R. Mitjana, *Catalogue des Imprimé de musique*, 1911, nr 199—213, Å. Davids-son, *Catalogue critique et descript. etc.*, 3, 1952, nr 479—80.

Ett av de bevarade begravningsverken skiljer ut sig genom avsevärda dimensioner, musiken till ps. 73, v. 23 ff. (Catalogue, nr 205), »Auff Begehren in eine Dialogische 15.stimmige Harmonie gebracht» för 4 vokal- och instrumentensemble och orgel samt solister (favoritae). De sistnämnda är alt, tenor och bas; till gambaensemblen sluter sig som generalbasredskap utom orgeln också teorb och pandora. Dock kan den 4:e ensemblen av brist på sångare utgå. Som vi märker är tendenserna precis desamma som hos Selle, framgången var uppenbarligen också lika stor. Det var denna slags tillfällighetsmusik Sebastiani haft att tacka för sitt avancemang till kapellmästare.

Även passionen från 1663 (tryckt 1672, nytryck i DDT 17) motsvarade tydligen en smakriktning på frammarsch: verket uppfördes på olika håll inom och utom staden och vållade tonsättaren besvär med korrigering av kringvandrande avskrifter. En tryckläggning blev nödvändig. I sitt förord (DDT 17, s. 5) går Sebastiani något in på besättningsproblem. Det framgår därav, att han inte räknar med någon rumsfördelning av de medverkande. Han anbefaller en svagt registrerad orgelsats (rörverk el. dyl., »verdeckte Orgel») eller cembalo jämte andra tillgängliga spröda instrument som lutor, teorber, gambor eller braccio liksom också »två förbundna violiner» (= två samgående violiner i triosonatans stil?). En blick på partituret visar, att jesuorden alltid beledsagas av 2 violiner, medan violeinstrument tillkommer för evangelistpartiet m. m. Även Sebastiani medger vissa förenklingar i besättningen vid behov: i brist på djupa fioler (dvs. gamba och kontrabas) kunde violestämmorna också utgå under förutsättning att basfundamentet var ordentligt. En kyrkorgel kunde väl lösa denna uppgift ensam, men Sebastiani räknar alternativt också med cembalo, tydligtvis vid uppföranden i andra rum än kyrkan.¹⁹⁴

Sebastianis passion har vunnit beaktande egentligen endast för dess användning av församlingsvisan i konstnärligt stiliserad form vid en så tidig tidpunkt som 1663. Men den förtjänar ej mindre uppmärksamhet med hänsyn till behandlingen av recitativet. Vi står nämligen här inför en utformning av passionstexten, som tekniskt skiljer sig föga från Bachs tillvägagångssätt. Ungefär samtidigt som Schütz i sin ålderdoms Weissenfels skrev passioner med monodiskt omfärgade recitativ, ett decennium efter sedan Christoph Schultze i sin evangelieharmonik 1653 fortfarande fasthållit vid de gamla recitationsformlerna (vilka f. ö. möter oss ännu 1680 i en passion av okänd tonsättare¹⁹⁵), har Sebastiani djärvt kastat den gamla kyrkliga accentsången överbord och övergått till samtidens dramatiska recitativ.

¹⁹⁴ Jfr A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Lpz. 1936, s. 120, beträffande uppföranden av Bachs musik utanför kyrkan.

¹⁹⁵ *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*, bd 1, 3, 1937, s. 105 f.

Vid första anblicken synes Sebastianis musikaliska deklamation vara helt fritt lämpad efter texten utan anknytning till de gamla lektions-tonerna. Men vissa spår av gamla traditioner kan man dock iaktta; även hos Sebastiani återspeglas på det hela taget de tre tubaplanen: jesuorden sjunges av bas, evangelisten av tenor, övriga personae av (hög) tenor, alt, sopran. Tubarecitering förekommer ej sällan, gärna med mediatio-artade tersfall, enstaka spår av kommissurer kan väl även påvisas (DDT 17, s. 21, t. 4, s. 27, t. 9—11, s. 37, t. 7—9 etc.). Också enstaka exempel på agogiskt antydande mensur förekommer (DDT 17, s. 66, t. 7—17).

Men dessa ålderdomliga drag förmår ej nämnvärt mildra reciteringens monodiskt uttrycksfulla karaktär, som framhäves genom den underliggande harmonikens omfärgning (tvärstånd, neapolitanska sextens ackord, växeldominanter, lamentoinslag etc.) i Schütz' anda,¹⁹⁶ och genom ett sparsamt men verkningsfullt madrigalt tonmåleri (»zerstreuet», »flohen», »Erdbeben», »krähen», lamentokromatik på »trauern», osv.).¹⁹⁷

Jag har redan berört det instrumentala inslaget i denna nymodiga passionsmusik. Sebastiani var överhuvud intresserad av att på olika sätt utnyttja instrumentkombinationer.¹⁹⁸ Det är därför nästan överraskande, att tonsättaren i sin passionsmusik är så pass restriktiv på denna punkt: en kort »symphonia» för stråkar (valfritt gamba- el. bracciofamiljen) och orgel utmynnar i introitustextens traditionella evangeliehänvisning (... nach dem hl. Matthäus) för 5-stämmig kör (CATTB), en 4-stämmig ensemble ackompanjerar de eccardska koralerna, evangelisten och övriga personae beledsagas av en trio (2 violer + bc, jesuorden av 2 violiner + bc), motsvarande Selles blåtrio. Inga andra instrument föreskrivs. Detta är — i jämförelse med Selles passion — en tydlig begränsning till stråk- och stränginstrument, som kunde tyda på att den äldre epokens klangliga brokighet och spaltklanglighet inte var lika tilldragande som en mansålder tidigare.

Joh. Theiles verk (tr. 1673) har många likheter med Sebastianis ett

¹⁹⁶ Jfr H. J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik*, s. 131.

¹⁹⁷ Man iakttaga också den fugatoartade strukturen på den tvåstämmiga satsen för de två falska vittnena. I kadensen av det parti som Pilati hustru (uxor Pilati, sopran) reciterar, finnes en verkningsfullt anbragt drill: ich habe viel erlitten im Traum von seinet-wegen, — den enda drill Sebastiani utskrivit.

¹⁹⁸ Rauschning har sammanställt de olika instrument Sebastiani i skilda sammanhang föreskrivit: violiner, violer, gambor, celli, trumpet och sinkor, jakt-horn, fagotter, oboer och flöjter. De instrumentalister han därvid hade att lita till var givetvis hovkapellet i Königsberg samt stadens tre piperier eller »kompanier» som man också brukade säga. De förstnämnda kallas i källorna »die Capel-Instrumentisten bey hiesiger Schloss-Kirchen» och fick från 1663 i Michael Willamovy sin egen ledare.

decennium tidigare. En gambatrio (motsvarande Selles fagott- och Sebastianis viola-trio) beledsagar här evangelisten i tenorläge, en violin-trio jesuorden i basläge. Andra instrument föreskrivs ej. Även här inleder en sinfonia introitus-satsen för 5-stämmig kör (CCATB). Andra sinfonior saknas, men däremot är de s. k. ariorna — dvs. de solistiskt sjungna koralerna — försedda med ritorneller. Det enda konservativa elementet i Theiles passion är förkärleken för kontrapunkt, ett moment som vi skall återkomma till i annat sammanhang. Förkärleken för galant dublettsyllabik (speciellt i instrumentala sammanhang), kromatiseringen av jesurollens text, koralmelodiernas låga standard, baslägets utnyttjande även för andra roller än Jesus (Caiphas), den praktiskt taget fullständiga frånvaron av traditionstrådar, som kunnat sammanbinda recitativet med äldre praxis, framstår för mig som tecken på att Theiles miljö redan var vida mera kyrkomusikaliskt sekulariserad än Sebastianis i Königsberg.

En ytterligare jämförelse av intresse mellan Sebastianis och Theiles passioner gäller den idealiserade församlingssången. Jämförelsen utfaller helt till den förres förmån. Medan Theile använder sig av 4 pietistiskt svårt anfrätta koralmelodier, av vilka de två mellersta införes i likartade situationer och därigenom psykologiskt överbetonar Jesu begäbelse, har Sebastiani hållit sig uteslutande till reformationskoraler av högsta konstnärliga halt, ej mindre än 10 stycken, alla införda på psykologiskt motiverade ställen¹⁹⁹ och på någorlunda jämna avstånd från varandra, vilket har en välgörande effekt på vår uppfattning av passionens storform, eftersom andra vilopunkter saknas.

Omformningen av passionens recitation till ett samtidens operamusik närstående recitativ, arrangemanget av menighetskorallerna till instrumentbeledsagade generalbasvisor, hos Theile rent av utrustade med en ritornell för att ge ytterligare sken av operans under utbildning varande da-capo-aria, de instrumentala inledningarna quasi uvertyr och instrumentala ensembler även till passionens soliloquentes, allt detta betydde en djupgående omdaning av kyrkomusikens karaktär, därtill under kyrkoårets centrala högtid, påskveckan, och i dess dogmatiskt känsligaste sammanhang, Jesu lidandes sakramentala innebörd.

¹⁹⁹ En jämförelse med Bachs Matteuspassion visar också, att Sebastianis val av koraler och deras inplacering inte saknar beröringspunkter med Bachs erkänt geniala behandling av detta skenbart enkla men oändligt svåra och viktiga avvägningsproblem. Ett ex. på en genial avsikt som ej helt förverkligats är inplaceringen av bönepsalmen Vater unser im Himmelreich i Getsemane-scenen, där Jesus vakar och beder, medan lärjungarna, överväldigade av trötthet, somnar mellan varje gång Jesus återvänder till sin bönekamp. Ännu finkänsligare hade det väl varit, om Sebastiani infört psalmen först efter Jesu ord till lärjungarna: Wachet und betet dass ihr nicht in Anfechtung fallet! (s. 35). Där skulle den sista bönepunkten då helt ha varit kongruent med situationen: inled oss icke i frestelse utan fräls oss ifrån ondo!

Var sålunda gärdet upprivet t. o. m. på en så känslig punkt i kyrkoåret som påskan, kan man ej förvåna sig över att Sebastiani i slutet av sitt förord till den 1672 tryckta upplagan av sin passion skriver: »Auff diese recitierende . . . nach heutiger Manier eingerichtet, auch mit Kirchenliedern aussgeziehrte Concert Art habe ich durchs gantze Jahr, so wohl auff Sonn- als Festtage in Deutscher Sprache die Evangelia gesetzt.» Sebastiani var naturligtvis varken den förste eller bäste som skrivit hela årgångar av kyrkokonserter eller -kantater.²⁰⁰ Även här är Schütz som vi vet den stora portalfiguren. Men medan Schütz i överlägsen musikalisk predikarkraft tolkat en av inga subjektiva tillägg vanpydd bibelprosa, slog efterföljarna in på skickelsedigra sidovägar, som textligt skulle utmynna i bl. a. Neumeisters operamässiga kantatdiktning och musikaliskt i en tonkonst som — alla sköna och för vår generation kärvordna verk av Bernhard, Tunder, Buxtehude m. fl. till trots — i sin mån också medverkat till det kyrkliga livets förvärldsligande.

I sin 1954 utgivna bok *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland* har H. J. Moser skilt mellan tre huvudlinjer i stilutvecklingen »från motett till kantat», vilka han kallat »populärbarock», »lärdomsbarock» och »romantiken i mittelbarocken». Typiska för populärbarocken är tonsättare som Hammerschmidt med sina även i enklare sammanhang användbara konsertanta verk, *Musikalische Andachten*, *Dialogi*, *Fest-, Buss- und Danklieder*, *Musikalische Gespräche* etc. De var just därför spridda och anlitade även i Sverige.²⁰¹ — Andra representanter var Joh. Rudolf Ahle med sina »in einem leichten und anmutigen stylo» (op. 13) satta kyrkliga verk, samlade i bl. a. *Neugepflanzter Thüringischer Lustgarten* (3 dlr, 1657—65), hans son Joh. Georg Ahle, W. Carl Briegel, Schelle, Kuhnau etc. Vi har väl i vår musikstilistiskt med nödvändighet knappa översikt liten anledning att dröja vid denna biedermeierartade populärbarock, som — givetvis bortsett från brister i vederbörande tonsättares konstnärliga uttryckskraft — haft sin förklaring i rutintvång, medvetna pedagogiska avsikter och överordnades uttryckta önskemål.²⁰²

²⁰⁰ Ett par kyrkokonserter av Sebastiani finns i UUB:s Dübensamling (Caps. 35: 3 och 5), båda till latinska texter och för 5 vokalstämmor och instrument.

²⁰¹ Studier . . . 1942, s. 30 f.

²⁰² Bristande musikaliska resurser i det dåvarande, av det trettioåriga kriget hårt medtagna Hessen tvang Briegel under hans år i Schweinfurt och sedan Gotha (1645—71) att utforma sin kyrkomusik så tekniskt enkel som möjligt (MGG 2, sp. 322), och vad Rudolf Ahle beträffar eftersträvade denne *medvetet* lättförståelighet, — »sonst hätte ich mich wohl einer anderen und schwereren Art gebrauchen können» — »... auf die Lieblichkeit hab ich einzig gezeiet, damit die schönen Texte desto besser von den Einfältigen behalten würden . . .» (MGG 1, sp. 173).

Större orsak har man kanske att begrunda de båda andra utvecklingslinjerna, därför att de — som vi ser dem — anger dels en konservativ-kyrklig tradition, dels en modern affektiv-dramatisk riktning inom mittelbarockens musik. Moser har själv karakteriserat dem sålunda:²⁰³ »Under renässansen var Davidsklagan osv. centraltema i Josquins och hans närmastes experiment med *musica reservata*, den besjälade och genomhumaniserade musikens framtidsdräktiga 'specialspråk'. I början av barockårhundradet övertages denna funktion därpå låt oss säga av Monteverdis *Ariadneklagan*, både i form av operamonolog och madrigalcykel, och med liknande uttrycksintensitet av Schütz' bassolo med 4 basuner, 'Fili mi Absalom'. Uttrycket för glädje kunde man uttömmande behandla med populärbarockens traditionella gods, lugn värdighet med den lärda stilens kanons och fugor. Men den smärtfyllda lidelsen, det själsliga svårmodet, fordrade dissonanser (i så måtto var den 3:e stilen lik romantiken sedermera!), klagan behövde en avancerad kromatik . . .» Moser framhäver i detta sammanhang två specifika uttrycksområden, två litterära »loci topici»: klagosången och den pietistiska brudmystiken.²⁰⁴

Vi kan ej vänta att finna en rad med verk som ger uttryck för den ena eller den andra sidan av dessa stilattityder. Vanligen är det fråga om en kompromissande blandning av gammalt och nytt. Draget av »lärdom» liksom av »romantik»²⁰⁵ i satsen kan naturligtvis ej isoleras från textvalet, besättningen och formen. Ändamålet med vår översikt gör det inte möjligt att systematiskt gå in på rena stilproblem. Till detta räcker inte heller det mig nu tillgängliga musikmaterialet.²⁰⁶

Tydligt står man emellertid väsentligen inför två konstnärligt dominerande centra inom östersjöområdet: Hamburg-Lybeck och Danzig-Königsberg-Riga. Inom det förra möter oss bl. a. schützlärlingarna Christoph Bernhard, Matthias Weckmann och Johann Theile. Äldst av dem är *Weckmann*, som efter korgosse- och studieåren hos Schütz blev elev av Praetorius och Scheidemann i Hamburg från 1637 och efter organistår i Dresden och Köpenhamn (5 år) 1655 kallades till

²⁰³ Zwischen Schütz und Bach. Vortrag (1955), Wissenschaftl. Zschr. d. Karl-Marx-Univ. Leipzig, 4, s. 477 b.

²⁰⁴ En särskilt omfattande grupp inom denna litteratur utgör samtidens latinska, av Augustinus och Bernhard av Clairvaux inspirerade devotionsdikter. Musikaliskt rikt utnyttjad var den s. k. Jubilus s. Bernhardi, Jesu, dulcis memoria (Repert. Hymnol. 9541—42), troligen med orätt tillskriven den hel. Bernhard. I mängden av tonsättare må här nämnas Albrici, Brant i Riga, Buxtehude, Capricornus, Förster.

²⁰⁵ Moser använder termen givetvis som uttryck för en med 1800-talets romantik känslomässigt närbesläktad inställning hos barocken och ingenting annat.

²⁰⁶ Vid sidan av traditionella denkmälerband har jag främst utnyttjat de med åren rel. talrika, kritiskt reviderade partiturer som utarbetats av studerande i musikforskning vid Uppsala universitet efter avskrifter av verk i UUB:s »Dübensamling» och nu förvaras i institutionens för musikforskning arkiv.

Hamburgs Jakobiorgel. Han var sålunda också uppfostrad i sweelinck-skolans kontrapunktiska tradition. Ett knappt decennium yngre var *Bernhard*, som under ungdomsåren i Danzig upplevde de dramatiska stridigheterna mellan sweelincklärjungen Paul Siefert vid Mariakyrkans orgel och samma kyrkas kantor, Kaspar Förster d. ä., som i den polske hovkapellmästaren och berömde kontrapunktikern M. Scacchi ägde en mäktig beskyddare.²⁰⁷ Då Bernhard 22-årig kom till Schütz var han förvisso ingen kontrapunktiskt oerfaren man. Yngst i laget var *Theile* (f. 1646), som genom sin mångåriga verksamhet som musiklärare i Stettin och Lybeck²⁰⁸ och som operatörsättare för den nystartade, borgerliga operan i Hamburg från 1678 faller inom vår musikaliska östersjöram. Via hovkapellmästartjänsten efter Rosenmüller i Wolfenbüttel 1685 återvände han dock till sin sachsiska hembygd, där han dog 1724.

Ingen av dessa schützlärlingar har förnekat sin andliga samhörighet med sin mästare utan har fullföljt hans kompositionsgärning inom bägge de monteverdiska »praktikerna». De har sålunda också uppmärksammat vad Schütz i förordet till sin Geistliche Chormusik 1648 lagt de tyska tonsättarna på hjärtat, nämligen att de ej borde nöja sig med generalbasens bekväma åsnebrygga utan sätta en ära i att än en gång »bita tag i den gamla kontrapunktikens hårda nöt».

Viktigt för vår förståelse av Bernhards musik är att han visserligen i sin kontrapunktlära²⁰⁹ skiljer mellan stilus gravis, st. luxurians och st. theatralis, men uppenbarligen däri ser likaberättigade musikaliska tekniker, tänkbara i samma musikverk, därför att de betingas av affektframställningen men ej av verkkategorien.²¹⁰ Den riktning »iuxta veterum Contrapuncti stylum», som Bernhard har förmedlat i sina teoretiska skrifter, har han givit mästerliga prov på i mässor, i den till Schütz' begravning komponerade motetten »Cantabiles mihi erant

²⁰⁷ Nyare litteratur till belysning av kontroversen citeras i mitt bidrag till Ilmari Krohns 90-årsdag nov. 1957 i Eripainos Uusi Musiikkilehti 7—8/1957. Jag begagnar gärna tillfället att här eftertryckligt hänvisa till A. Davidssons Musikbibliographische Beiträge (UUÅ 1954: 9), s. 40 f., beträffande tolkningen av Sieferts »specialupplaga» för De la Gardie, 1659, av sina Psalmen Davids 1651, som jag i min (ej av mig korrekturlästa) uppsats granskat.

²⁰⁸ Joh. Walther gör i sitt musiklexikon 1732, s. 602 b, gällande att Theile skulle ha undervisat bl. a. Buxtehude i Lybeck, men det förefaller något överraskande att den ett decennium yngre musikern skulle ha haft den berömde organisten i lära. Ett fruktbart personligt utbyte bör likväl ha kunnat uppstå dem emellan, — som mellan Bach och hans släkting Joh. Walther ett halvsekel senare.

²⁰⁹ Utg. av J. Müller-Blattau som »Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard» (Lpz. 1926). I viktiga hänseenden är den dock Scacchi-Berardis, vars lärobok Schütz efterlyser i det famösa Scacchi-brevet och i förordet till Geistliche Chormusik 1648, vid en tidpunkt, då Bernhards sammanställning ej förelåg färdig. Se härtill Grusnick i MGG 1, sp. 1786 f.

²¹⁰ B. Grusnick i MGG 1, sp. 1788.

iustificationes tuae», som mästaren hade beställt av honom och högeligen beundrade, och kanske främst (så dömer Grusnick) i en sorgemusik 1669 i Hamburg, Prudentia prudentiana (i fyrdubbel kontrapunkt).

Tydligast framträder den »lärda» stilen anmärkningsvärt nog hos den yngste av dem, hos Theile. Hans förkärlek för kontrapunktisk sats har vi redan påpekat på tal om hans passion: medan Selle och Sebastiani varit helt inriktade på homofon-klangliga turba-satser, odlar Theile en kontrapunktisk faktur, såvida ej en sådan skulle vara psykologiskt s. a. s. orimlig (som i emfatiskt vilda Barrabam- och Korsfäst-rop). Hans konstfulla femstämmiga mässa (utgiven av R. Gerber på Chorwerk) inbjuder osökt till jämförelse med den unge Buxtehudes motsvarande verk (utg. av W. Gurlitt på Bärenreiter, 1928). Tyvärr är dock den verkgrupp, som mer än någon annan skulle ha utgjort förklaring till, att samtiden kallade Theile »de tyska kontrapunktisternas fader», de 20 mässorna i hans »opus primum» (tr. 1686), tydligen oåterkalleligen förlorad. Av J. Walthers musiklexikon kan man emellertid inhämta, att dessa musiksatser »secundum harmoniam veri Praenestiniiani styli maiestaticam simulque regulas fundamentales Artis Musicae» måste ha utgjort en »musikalisk konstabok» av samma typ som Förster d. y:s likaledes förlorade »Kunstspiegel» från tiden omkr. 1670²¹¹ — såsom ett led i traditionen från Frescobaldis Fiori musicali 1635 till Giov. Batt. Vitalis Artificii Musicali 1689 och Bachs Musikalisches Opfer eller Kunst der Fuge.²¹²

Mosers »romantiska» bestämning av den tysk-protestantiska mittelbarocken skulle jag vilja ge en något vidare innebörd och snarare tala om ett fördjupat intresse och en större lyhördhet för »klanglighet» överhuvud. Den enhetliga engelska gambaklang (»whole consort» of viols), som hade vunnit en så genomslående framgång i östersjöbäckenet under seklets tidigare hälft, kallade redan Arnold Schering för »romantisch» — sådan den framträdde ännu i Purcells fancies (1680) i motsats till klangkärvarer stycken av Schütz och Bach.²¹³ Ja han menade också att höjelsen för denna klangliga fördrömdhet självklart måste ha tätt sig som ett ovanligt inslag i den upprörda protestantismens Tyskland. Ur denna synpunkt synes alltså övergången från kalla, klara blåsare till den varma och sonora sträckklangen i det trettioåriga krigets apokalyptiska tidsålder ha kunnat innebära något av »an escape from clear into the semi-darkness in which visions appear», — som Einstein uttrycker sig om 1800-talsromantiken.²¹⁴

²¹¹ Matthesons Ehren-Pforte, s. 76.

²¹² För diskussionen av den »musikaliska konstbokens» problem, se Erich Schenk, »Das 'Musikalische Opfer' von Johann Sebastian Bach», Anzeiger der phil.-hist. Kl. der Österreich. Akad. der Wissensch. 1953, Nr. 3, Wien 1953.

²¹³ A. Schering, Historische und nationale Klangstile, PJ 1928, s. 41.

²¹⁴ A. Einstein, Music in the romantic era, New York 1947, s. 34.

Utnyttjandet av stråkinstrument i det nordtyska rummet är sålunda till en viss grad dikterat av en »romantisk» uttrycksvilja, och användningen av blåsare i Weckmanns och Bernhards kantatkonst (låt oss säga i Weckmanns »Es erhub sich ein Streit», DDT 6, 1901) har en heroisk-hövisk karaktär som står Bachs estetik närmare än gammal tysk stadspiperipraxis. Samma bild ger lybeckmästarnas kantatverk: Tunder använder enbart och Buxtehude företrädesvis stråkinstrument, men den senare tillgriper i heroiskt klangkarakteriserande syfte sinkor och trumpet (t. ex. i »Nun danket alle Gott» eller i den polychora julmotetten *Benedicam Dominum*, 1683). Om stråkbessättningen i Sebastianis passion har redan talats.

Särskilt intresse erbjuder emellertid de harmonisk-klangliga medel som lett Mosers tankar till 1800-talsromantiken: den avancerade kromatiken som uttryck för patetisk klagan och smärtfylld lidelse. Det är ju inom denna sfär som skillnaden mellan prima och seconda pratica är så tydlig, — skillnaden mellan renässansens balancerat antydande reservataestetik och barockens häftiga och grella detaljmåleri av affekter. Vill man i ett sådant sammanhang med ett enda exempel belysa »lamento»-stilen på nordtyskt område, då den är som bäst, går tankarna kanske särskilt gärna till Bernhards²¹⁵ gripande förtoning av den gamla sponsoriertexten »Tribularer si nescirem» (Jag vore tillspillogiven, om jag ej kände Din barmhärtighet) med dess hänvisning till den kananeiska kvinnan, den botfärdige publiken och till »Petri tårar» (»et lacrymentem Petrum misericors suscepisti, miserere mei»): klagande ljuder inledningsorden (Tribularer . . .) på kromatiskt stigande och fallande melodilinj, som spännes mot varandra i vokal och instrumental polychori, Herrens ord (i basläge) försäkrar oss om att Han ej vill någon syndares död (»vivo ego — et nolo — et nolo — et nolo — mortem peccatoris») i affektstegrande sekventering med spänningspauser och kromatisk färgläggning (neapolitanska sextens ackord på »peccatoris»).²¹⁶

Hamburg-Lybeck-gruppens tonsättare är sedan gammalt rel. allmänt

²¹⁵ Beträffande dateringen av Bernhards i UUB förvarade 23 kyrkliga verk må erinras om, att 7 av dem också återfinnes i mästarrens »Geistliche Harmonien I, Opus 1», tr. i Dresden 1665 (Mitjana-kat. nr 18), ytterligare 4 andra bär årtalen 1664, 1665, 1667, 1669. Sammanlagt 17 verk har upptagits i de dübenska Motetti et Concerti, som anlades 1663—67. Alla uppgifter av denna art hämtade ur F. Lindbergs katalog över Düben-samlingen.

²¹⁶ Även Weckmann odlar lamentostilen: se i »motetto concertato» *Weine nicht* (DDT 6, 1901) kontrastutmejslingen mellan »weine nicht» (melisma) och »es hat überwunden der Löwe» (sarabandtrippel, signalmotivik) och i »Das Lamm, das erwürget ist» portamentoeffekten, osv. — Buxtehude fullföljer helt denna högpate-tiska linje — kanske särskilt i de storartade 7 kantaterna i »Membra Jesu Nostri . . .», tillägnade Gustav Düben 1680 — ehuru med starka inslag av naivism och folklig symmetri.

kända. Detta är däremot ej fallet i motsvarande mån med den i Danzig-Königsberg-Riga. Det är främst Rauschning som har spritt ljus över musiklivet och de främsta mästarna där, ehuru tyvärr alltför föga eller intet publicerats av deras konst, som i ganska stor utsträckning befinner sig i UUB.²¹⁷ Vi skall därför med några ord antyda något om de mest framträdande av dessa tonsättare och deras bidrag inom utvecklingsschemat. Det gäller här närmast fyra namn, Bütner, Erben, Förster d. y. och Meder. De två förstnämnda finnes överhuvud ej nämnda i MGG, medan Förster behandlas i en stor artikel av Gustav Fock, som också förbereder utgivningen av hans verk.²¹⁸

Crato Bütner (1616—79) kom från Thüringen och fick måhända där sin utbildning. Senast från 1650 var han anställd vid Salvatorskyrkan i Danzig för att senare knytas till Katarinakyrkan, där han lär ha varit verksam i över 25 år.²¹⁹ Bütner var en ansedd tonsättare i Danzig; någon konkurrens från Förster d. ä., som dog 1652, och Siefert, som gick bort 1666, behövde han ej befara, men däremot från den honom konstnärligt vida överlägsne *Förster d. y.* (1616—73), som möjligen ett par år på 50-talet uppehöll den befattning hans far innehaft men som aldrig på allvar bosatte sig i hemstaden förrän mot slutet av 60-talet och då utan att längre uppehålla någon tjänst. Däremellan var Förster mest på resande fot, en »romantiskt» orolig konstnärsnatur, som efter studier hos sin faderlige vän Scacchi i Warszawa vistades i Italien många år, dels i operastaden Venedig, dels hos Carissimi i Rom. Under två perioder (på 1650- och 1660-talen) hann Förster även med att vara firad hovkapellmästare i Köpenhamn.

Det är tydligt, att magistraten i Danzig helst hade velat behålla Förster jun. som kantor i Mariakyrkan: man tjuasades väl där som på andra håll av hans välutbildade och omfångsrika stämma (a'-kontra A) och insåg möjligen även hans stora kvalifikationer som skapande konstnär. Men då han ej gick att hålla kvar, fick den tio år yngre danzigbon *Balthasar Erben* överta ämbetet. Erben († 1686) var en välutbildad musiker, som hade gjort omfattande resor (vilka understöts av magistraten), stod Froberger i Wien nära och hade besökt Paris.

²¹⁷ Se Studier . . . 1942, s. 51.

²¹⁸ De av framlidne musikdirektören J. Blom gjorda avskrifterna av samtliga Förster-kompositioner i UUB, som av hans dotter, fil. mag. Solveig Lundgren, ställdes till dr Focks förfogande, har i dagarna skänkts av henne till institutionen, där tidigare endast kompositionerna i Caps. 29:21—23, *Beatus vir*, *Confitebor tibi*, *Resurrexit de sepulchro*, acc. nr 1955/1827 a—c, funnits att tillgå.

²¹⁹ I UUB förvaras (Caps. 5:11 a) en 1652 tryckt »Musicalische Concerto», som anges tonsatt av »Cratone Bütner p. t. Musico L. organoedo ad S. Salvatorem». Mattheson citerar en omständlig titel på Bütners *Te Deum*, där denne anges som »director chori musici ad aedem D. Catharinae» och gissar, att verket avsetts för freden i Oliva 1660. Mellan dessa data torde B. sålunda ha flyttat över till Katarinakyrkan.

Men hans kontor var dåligt avlönat, kriget mellan Polen och Sverige hade undergrävt stadens ekonomi och Erbens krafter räckte ej till vare sig att hålla kapellets nivå uppe eller att befria honom själv ur en ekonomisk misär.

Erben följdes i ämbetet av *Valentin Meder*,²²⁰ en kantorsson från Franken (f. 1649), som efter universitetsår i Leipzig 1669—71 hade varit kantor och sångare i bl. a. Bremen från 1673, Köpenhamn på våren 1674 och vid gymnasiet i Reval hösten 1674 några år framåt. Från en orolig tillvaro vid mitten av 1680-talet i Riga utan fast plats kallades han våren 1687 till Danzig. Meder hade en starkare vilja och auktoritet än Erben. Liksom senare Bach i början av dennes leipzigtid satte Meder i Danzig upp en lista över sina musikaliska medarbetare, där han obarmhärtigt avslöjade deras bristande kvalifikationer och begärde förstärkning. Magistraten tillmötesgick honom på det sättet (utan kostnad för staden), att den utfärdade en stadga, varigenom musikutövande gymnasister och studenter knöts organisatoriskt fastare än tidigare till stadskyrkornas musikutövning. Dessvärre höll Meder själv ej alldeles måttet i provningens stund; hans oförmåga att sköta sina affärer tvang honom slutligen att fly från Danzig, sedan han dessutom råkat i ett spänt förhållande till myndigheterna på grund av sina operaförsök. Vi skall återkomma härtill. Meder fann ånyo en tillflykt i Riga, där han 1701 blev domkyrkoorganist och dog som sådan 1719.

Som kanske väntat framträder de konservativa tendenserna något tydligare än de moderna i danzigkretsens verk. Förekärleken för koralvariation och kontrapunktisk stil är påtaglig hos Bütner och Erben, särskilt den sistnämnde. Det är väl sannolikt att denna aktivitet för koralens framhävande beror såväl på gammal tradition²²¹ i Östpreussen som på myndigheternas omsorg om en bättre församlingssång. Enligt en (fotn. 162, Tillägg, s. 88) citerad förordning av år 1658 skulle både stadspipare, violinister och sångare tillhållas av kapellmästaren att hjälpas åt med kyrkosången. I en av sina sista klagoskrifter (1683) fäste Erben myndigheternas uppmärksamhet på, att han hade smyckat gudstjänsten med »allerhand guten künstlichen Konzerten . . , insonderheit aber mit evangelischen Kirchengesängen» och detta av en art som ingen före honom hade »elaborerat». Rauschning²²² har tolkat detta så, att det gällt koralkantater, i vilka det vore meningen att församlingen skulle sjunga *med* i c. f.-stämman, — sålunda i grund och botten samma idé som man tidigare praktiserat med dåligt resultat för menighetsångens del.

²²⁰ Den fylligaste kritiska framställningen av Meders liv ger Bengt Kyhlberg i sin uppsats om Meders vokalverk i UUB. Maskinskrift, s. 2—10. (Instit. för musikkforskning arkiv, acc. nr 1947/U 16.)

²²¹ Se ovan, s. 58 f. och 68.

²²² Rauschning, a. a. s. 231.

Om det varit med utgångspunkt från sådana överväganden som Bütner tonsatte sin »englischer Lobgesang», koralkantaten »Vom Himmel hoch da komm ich her» (»mit 8 Stimmen undt 6 Instrumenten», UUB Vok. mus. i hdskr. Caps. 5: 20),²²³ så hade han dock endast i mindre grad haft menighetens medverkan i tankarna; denna måste ha inskränkt sig till slutstrofens tutti (Lob, Ehr sei Gott), ty de övriga stroforna är mer eller mindre omvandlade figurala varianter av c. f., som i enstaka fall (4:e och 5:e var.) avlägsnat sig avsevärt från originalet i en viss monodisk tolkning (»Merch auff mein Hertz» och »Ach mein hertzliebste Jesulein»). Betydligt större möjligheter hade menigheten däremot i Erbens koralkantat »Herr Christ der einge Gottes Sohn» (UUB Caps. 20: 7)²²⁴ att sjunga sin »generaldiskant» i många strofer, vilkas c. f. skulle utföras »come sta» av växelvis sopran, alt, tenor och bas med ackompanjemang av en kontrapunktiskt gedigen 4-stämmig instrumentalsats (CATB, av valfri karaktär beträffande besättningen).

Även Bütners »Moteto concertato» »Komm heiliger Geist» (UUB Caps. 5: 12)²²⁵ är uppbyggd på den korala c. f. (Sv. korallb. nr 134) i fri växling mellan solistiska stämmor, homofona tutti- och lätt figurerade körpartier, med sinfonior och alleluiakör som bärande pelare.²²⁶ Någon monodisk konst bedrives där egentligen inte — Bütners styrka ligger ej på det området —, och något stöd för en samtidig församlingssång kan konserten inte heller erbjuda.²²⁷ Dess konservativa karaktär förstärkes av den instrumentation tonsättaren föreskriver och som också förekommer i andra av hans 13 verk i UUB: 2 sinkor (vilka kan utbytas mot violiner), 2—3 basuner och 1 basbasun (trombone grosso).²²⁸

Att de moderna (italienska) tendenserna däremot framträder särskilt starkt hos den med Bütner jämnåriga Kaspar Förster d. y. är naturligt.

²²³ Avskrift av kand. Kai Åhrén (Inst. för musikkforsk., acc. nr 1952/1332 B).

²²⁴ Avskrift av musikkdirektör G. Ruuth, Fagersta, som ställt den till mitt förfogande.

²²⁵ Avskrift av fil. kand. Sören Eriksson (acc. nr 1952/1931). Enl. Lindbergs kat. är Caps. 5:8, »Du heiliger Brunst, süsser Trost», ett avsnitt därur (sinf. + str. 3).

²²⁶ Rauschning, a. a. s. 253, framhåller en liknande fast uppbyggnad även i kantaten »Mein Seel dich freu und lustig sei». Men den finns ej alltid: B:s förtoning av text ur ps. 47, »Frohloeket mit Händen alle Völker» (Caps. 5:10), behärskas av ricercareartat additionsmanér.

²²⁷ I »Ich suche des Nachts» (Cant. canticor. 3) har B. beträtt brudmystikens fält och sökt utforma en monodisk kärlekssång med måttligt konstnärligt resultat. Hur föga han lyckas framgår redan av den olyckliga textrepetitionen »meine Seele, Seele, Seele liebet» alldeles i början. Man jämför Buxtehudes tonsättning av samma text med dess »fast prophetischer, visionärer Ton» (Blume i MGG 2, sp. 567).

²²⁸ Utom i »Komm heiliger Geist» föreskrives denna instrumentation också i »Frohloeket» (jfr fotn. 225), avskrift av fil. kand. Gunnar Larsson (acc. nr 1953/1459 M), och »Wo ist dein Stachel nun o Tod» (Caps. 5:18). — Uttrycket »trombone grosso» är väl hämtat från orgelns »Gross-Posaune»-register.

Karakterna hos de kyrkliga tonsättningarna av honom — övervägande bevarade i UUB — vittnar värtaligt om det djupa intryck som italiensk kultur gjort på den unge danzigkonstnären. Det tog sig ett personligt uttryck även däri, att Förster liksom sin far övergick till katolicismen. Fock (MGG 4, sp. 458) kallar Förster för »en ensidig företrädare för italiensk musik» och framhäver hans förkärlek för latinska texter, den dramatiska intensiteten, särskilt i köerna, och de plastiska instrumentalritornellerna, närmast med tanke på hans tre oratorieartade verk under Carissimis inflytande, *Dialogi Davidis cum Philistaeo*, *Dialogo de divite et paupere* och *De Holoferno* (alla i UUB).

Dessa sidor gör sig gällande också i hans egentliga kyrkomusik. De ger sig till känna redan i hans val av starkt affektiva texter,²²⁹ i användningen av recitativ och nervöst snabba, parlandomässiga körsatser med insprängda instrumentalpartier och i den storlinjiga dramatiska utformningen av texten. Ett typiskt exempel är »Et cum ingressus esset Jesus» (Och då Jesus steg i båten, följde hans lärjungar honom, Matt. 8, v. 23 ff., berättelsen om hur Jesus stillar stormen): alten sjunger i recitativisk stil större delen av de berättande partierna, vilkas dramatiska toppunkter växer ut i tuttin, främst stormens utbrott (v. 24). En verksam kontrast mot lärjungarnas uppgjagade sinnesstämning (v. 25: Herre hjälp, vi förgås) bildar Jesu lugna sömn.

Det märkliga är emellertid, att vi hos Förster²³⁰ ser så föga av de egentliga monodisk-affektiva stildrag som vi med Moser har kallat de »romantiska»; däremot framträder de med överraskande styrka och mognad hos Erben, betecknande nog främst i en devotionstext av samma typ som inom den »bernhardinska» pietismen: »O Domine Jesu Christe», ett gripande f-mollstycke i en lamentodränk vokalsättning (CATB) med kromatisk stämföring, altererade kvart- och kvintsprång, fritt inträdande dissonanser och monodiskt utformade solofraser av stor uttrycksstyrka. Ett exempel må finna plats — ehuru denna uppsats principiellt avstått från sådana i övrigt: se s. 81.

Meder är företräd i UUB med 11 kyrkliga verk, av vilka två synes vara autografer. Sex tonsättningar har konsertant prägel, tre kallas

²²⁹ T. ex. «Ad arma fideles, ad arma amici» (Caps. 21:7), «Ah, peccatores graves somno delictorum» (21:8), «O, vos omnes qui laboratis in hoc valle lachrymarum» («mottetto pro ogni tempo», 22:13), «Quid faciam misera, quo me vertam» (22:14), «Silentio mortali, tacete te labia» (22:16).

²³⁰ I UUB bevaras 37 verk av Förster (inkl. de tre dialogerna), av vilka 5 återfinns i de 5 dübenska tabulaturbanden och sålunda inskrivits under tiden 1663—67, därtill ett, »Confitebor tibi Domine in toto corde meo», dat. Danzig 1656 (och 1657) av avskrivaren. Någotant av Försters förlorade »Fest- und Sonntagsmusiken» från de sista åren i stilla tillbakadragenhet i Oliva omkr. 1670, kan naturligtvis tänkas dölja sig bakom de övriga verken i UUB.

[illegible]

Början av Balthasar Erbens körsats, »O Domine Jesu Christe».
(UUB, Vok. mus. i hdskr. Caps. 20: 8 a.)

»motetter» och två »dialoger»,²³¹ men någon skillnad i tonspråket uppenbarar de ej. Meder är dramatiker, kanske inte tillräckligt rutinerad och ursprunglig, då han — fjärran de stora operacentra i det dåtida Europa — brottas med operaformens problem, men nästan mer än tillräckligt, då han bearbetar kyrkliga texter för gudstjänstens behov. De flämtande spänningspauserna i Ariadnes klagosång i hans enda bevarade »sångspel» 1680²³² återfinns man i den 6 år tidigare i Reval tonsatta soprankantaten »Ach Herre straffe nicht» (Caps. 28: 5), som anmärkningsvärt nog föreskriver cembalo för generalbasen. Till stråkensemblens tremolo och motivimitationer anropas Herren (»Ach — ach — ach Herr») i ett patetiskt recitativ med rik användning av kromatik (»ich bin so müde», adagio med lamentokromatik) och madrigala detaljer. Men nog är det bristande konstnärlig finkänslighet, då Meder »vitsar» på textens sista ord »plötzlich» genom att oförmodat avbryta satsen — på åttondelar!

Åtskilligt i Meders konst visar överhuvud hän på »populärbarock», t. ex. Marie-bebådelse-scenen (UUB, caps. 28: 4) i denammerschmidtska dialogens välkända mönster: en kort sinfonia, sarabandrytmer för solobas till eländiga rimmerier och recitativ till dagens episteltext omramar dialogen mellan ängeln och Maria och avslutas med ett tutti på sinfoniaritornellen.²³³

Betydligt konstfullare och med något större musikaliska maktmedel framträder »Salmo e Motetto» »Gott du bist derselbe mein König» (Caps. 28: 6) för vokalstämmor (CTB), stråkkvartett och två klariner med eller utan pukor, ett stycke festlig hyllningsmusik till Gud Konungen med en intradas fanfarmotiv, antifonisk växling mellan de tre klanggrupperna, rika körmelismer, stråktremoli och folkligt naiva ekoimitationer i trippelsatsens bassolo. — I den dialogartade »Wie murren denn die Leut» samtalar Själén (alt) med Herren Gud (bas), men samtalstonen sjunker både textligt och monodiskt ned till brudmystikens plattityder, som bekräftas av en pietistisk »koral» à la sällskapsvisa med dublettsyllabik, lombardiska rytmer och drillar.

²³¹ Se B. Kyhlbergs uppsats, s. 11 f.; det framgår av denna undersökning, att de 11 verken textligt uppvisar följande bild: mot 6 förtoningar av oblandade bibeltexter (Caps. 28: 5—8; 61: 5—6) står 3 andra sådana med inslag av rimmerier (Caps. 28: 4, 9; 61: 8) och 2 verk med uteslutande latinsk poesi (61: 7, 9). I reviderade partitur föreligger av B. Kyhlberg 6 av Meders verk i instit.-bibl. med accessionsnumren 1948/398—403.

²³² Se Å. Vretblads uppsats om Meders »Die beständige Argenia» i STM 19 (1937), s. 65 f. Jfr Studier ... 1942, s. 42.

²³³ Till populärbarock kan väl också räknas ett verk som »Gott mein Hertz ist bereit» (Ps. 57:8—10, Caps. 28:7), en »motett» för CCB, 2 vi., 1 braccio, 1 basso-viola con (ad placit.) 2 oboer o. fagott; Rauschning, a. a. s. 286, citerar Matthesons ord om Meder, att han trots sin ålder »sich nach dem Geschmack der heutigen niedlichen Ohren zu bequemen ... für seine Schuldigkeit gehalten habe ...»

Koralparodik och monodiserande omformning av en koralartad melodi visar ytterligare hän på tidstypiska smakförskjutningar inom kyrkomusiken.

Prov på en annan, intressantare kontamination mellan kyrkligt och profant uttryckssätt uppvisar »Jubilare Deo omnis terra» (Caps. 28: 8), som både till formbyggnad och språk kan liknas vid en kyrkosonata med en första sats på ett kanzonamässigt tema i imiterande stil till initialtexten och en chaconneartat uppbyggd trippel till hundra psalmens 3:e strof (»Scitote quoniam Dominus») som en kontrasterande andra sats, varpå ett nytt likartat kontrastpar tillfogas och avslutas av ett fugato (»et usque in generationem»), alltså hela formförloppet efter schemat a¹ b¹ a² b² a³.

Även Meder vet att anslå toner av stark affekt och äkta känsla — därom vittnar delar av »Ach Herre straffe mich nicht», som nyss nämnts, och Moser erinrar i dylikt sammanhang om hans (tyvärr defekta) soprankonsert »In tribulatione invocavimus Dominum» som ett konstnärligt högtstående verk.²³⁴ Men det vilade ett olycksöde även över hans konst. Meder försökte under sin danzigtid att få sitt passionsoratorium efter Lukas uppfört och tryckt på stadens bekostnad. På magistratens begäran verkställde konsistoriet en granskning och fann visserligen, »dass das Werk an und vor ihm selbsten ohntadelhaft sein möchte» och medgav, att tonsättaren finge pröva det hos sin kyrkas kantor och trycka det — på egen bekostnad, men man bad honom eftertryckligt, »dass er es der Kirche ferngehalten werde». — Ännu värre gick det för honom, då han för att bättra på sina dåliga affärer gav några operaföreställningar, försiktigtvis utanför stadens hank och stör (i Oliva). Företaget upptogs mycket onådigt och bidrog till att skrämja Meder på flykten. Oturen förföljde honom rent av efter döden: av de omkr. 100 verk, som hans son lät renskriva och med en dedikation förära Rigas magistrat — mässor, passioner, kyrkokantater, hymner — finnes ej en ton bevarad.²³⁵

Naturligtvis bör inte detta tolkas som en avsiktlig likgiltighet från myndigheternas sida mot kyrkomusiken i allmänhet eller Meder i synnerhet. Det är mycken både stor och likgiltig konst som har gått förlo-rad utan att någon särskilt kunnat lastas härfor. Men förlustprocenten är sannolikt långt högre på musikaliskt än på andra konstområden. Nu har vi i alla fall många verk i behåll av Meders tonsättningar. Värre

²³⁴ Se Mosers redan citerade uppsats, Zwischen Schütz und Bach, 1954/55, s. 482.

²³⁵ O. Günther i Mitteilungen des westpreussischen Geschichtsvereins, 10 (1911), s. 36, uppger antalet, av Meders son överlämnade, verk till 129 st., N. Busch i Baltische Monatshefte, hft. 11, 1937 (omtryck av uppsats från 1927), s. 649, har däremot siffran 92.

är det t. ex. med kantor Laurentius Laurenti (f. 1660 i holsteinska Husum), som efter universitets- och musikstudier i Lüneburg, Rostock och Kiel från 1684 blev en allt omistligare gestalt i Bremens musikliv som tonsättare av kyrkokantater (en hel årgång trycktes i 2:a uppl. 1704)²³⁶ och av officiell festmusik²³⁷ och som diktare. Men ingenting av all denna tonande konst, som är så nära förknippad med den svenska stormaktstidens musikhistoria, synes ha bevarats till vår tid.

Det olycksöde som drabbat de nämnda tonsättarnas verk — en omfattande eller rent av total förintelse — var de dessvärre inte ensamma om i sin samtid. I vilken omfattning förstörelsen har skett kan man bilda sig en viss indirekt uppfattning av genom att se till mängden av verk, som tack vare en rad gynnsamma tillfälligheter råkat bli bevarade i »Dübensamlingen» i UUB. Hur ofullständig vore inte vår kännedom om Albricis, Arnoldis, Bernhards, Briegels, Buxtehudes, Capricornis, Försters, Geists, Pflegers, Tunders konst — för att nämna särskilt rikt representerade mästare — utan denna enastående antologi från den europeiska barockens mellanperiod kring sekelmitten.

Det är i ljuset härav som man frestas ge kantor Ruetz' upprörande skildring (1753)²³⁸ betydelsen av ett allvarligt tidssymptom. Då man läser hans cyniska redovisning av de olika sätt han praktiserat att föröda sin stora samling av kyrkomusik — verk skapade av hans egna företrädare i ämbetet eller av andra yrkesmusiker i kyrkorna i Lybeck — genom att begagna musikalierna till tändmaterial, husliga ändamål, makulatur åt affärsmän, får man ett kusligt intryck av, varthän samtidens tanklöst drivna aktualitetsjakt på andligt område kunde leda.²³⁹

En tragisk orsak till förintelse av en myckenhet musikalier var alltså helt enkelt, att de ej ansågs göra någon nytta längre i praxis. De var

²³⁶ Arnheim i SIMG 12 (1910/11), s. 413: »Neuer Musicalischer Kirchen-Jahrgang, bestehend in Geistlichen Betrachtungen über die ordentlichen Evangelia, welche in diesem 1704:ten Jahre von neuem aufgelegt, in der Königl. Dom- und Hauptkirchen Sonntags vor der Hauptpredigt wird gehalten und musiciret werden . . .» Kanske var det endast texterna som här förelåg i tryck. — Till frågan om tryck av texthäften (utan musik) för att åhörarna skulle kunna följa med, så att man ej »in unnützes Geschwätz oder auf fremde Gedanken verfallen», se Müller-Blattau, a. a. s. 343.

²³⁷ Se Studier . . . 1942, s. 69 f., 74; Arnheim, a. a. s. 413.

²³⁸ Se denna årgångs artikel till buxtehudejubileet, s. 14. Notisen är hämtad ur Musikgeschichte Lübecks 2 (Stahl), s. 102. Ändock saknade kantor Ruetz ej helt historiskt sinne: »Nur die Partituren der alten Stücke (Motetten) habe ich beizubehalten gesucht, um des Altertums willen und den Geschmack und die Beschaffenheit der damaligen Musik daraus zu sehen.»

²³⁹ Musiker i ledande ställning överbjöd varann i iver att hos myndigheterna berätta om, hur stora belopp de årligen betalade, »umb die allerbesten Musicalischen Stücke, so in diesen Zeiten ausgeklügelt werden (!), herbey zu schaffen . . .» (A. Arnheim i SIMG 12, s. 415.)

inte attraktiva för nya generationer och saknade alltså existensberättigande. Och denna brist på attraktion berodde uppenbarligen på att deras skapare råkat tillhöra en mellangeneration, vilkas verk inte var kyrkomusik i gammaldags liturgisk mening, som kunde ha tillfredsställt ortodoxa kretsar, men inte heller var tekniskt fullfjädrade prov på »högharock» musik, sådan vi möter den i Bachs generation. De var varken nyttomusik eller modern konst och kunde alltså saklöst skatta åt förgängelsen.

I denna likgiltighet eller fiendskap möttes modernt orienterade musiker och mot musik avogt inställda präster och kyrkobesökare. I pastor N. Steffens skrift »Geistliche Gedanken», 1687,²⁴⁰ som sedermera citerades av pastor primarius i Lauban i dennes »Bestraffter Missbrauch der Kirchen Music», 1694, och även annorstädes, heter det, att talrika nattvardsgäster hade beklagat sig hos pastorn »über das allzuviel wunderliche Coloraturenmachen und seltsame Gurgel-Laufen, da nur alles gejaget wird und hüpfender Weise durch einander gehet.» Pastorn var själv så djupt skakad av denna musik, att han ej kunde stanna kvar i kyrkan, såvida han ej var i tjänst. »Wan ich aber Communion andienen muss/das Hertz wehe thut/wegen des elenden Geschreyes/Pfeiffens und Streichens/bey wehrender Communion.»

Pastor Steffens vänder sig visserligen skenbart mot koloratursång och musik under utdelning av nattvarden, men kritiken gäller i själva verket hela den solistisk-konsertanta kyrkomusiken, och han drar sig ej för att om de stackars musicerande skolgossarna i sopranstämman använda samma grova uttryck som J. Rud. Ahle († 1673) i sin — sedermera (1690) av sonen utgivna — lärobok i sångkonst om de italienska kastraternas virtuosa »stylus luxurians»: »welsches Capaunengelächter» — »skratt som från romanska, kastrerade ungtuppar».

Men operan och den neapolitanska musikstilen gick obönhörligt sin väg framåt. Förgäves stred präster från predikstolar och i flygskrifter mot den nya fördärvliga andan. Borgaroperan i Hamburg blomstrade vid det nya seklets inbrott med den geniale Keiser, som också skrev för det danska kungahovet, och på Stockholms slott spelade den rosadorska teatertruppen Lully-skolans verk. Intresset för dramatisk musik var latent även där det ej tog sig uttryck i operarepresentationer. Inte utan skäl har man sagt om den form som Buxtehude gav den lybeckska »abendmusiken», att den var ett uttryck för hans dramatiska skapardrift, eftersom operan låg utom hans räckvidd. Vi vet inte, om han hade något sinne för de »välkska» »singende Komoedien», men vi vet alldeles bestämt, att de kyrkliga myndigheterna inte hade det. »Men i sin aftonmusik med dess cykliskt ordnade material — som akterna i en opera — fick Buxtehude utlopp både för sitt moraliska patos inför

²⁴⁰ Linnemann, a. a. s. 63.

girighet, flärd och fåfänglighet i det rika Lybeck, och för sin dramatiska ådra, liksom han fick en viss kontakt med sin samtids operasträvanden, närmast i Hamburg. Den neapolitanska operans musikspråk och formvärld fick vid denna tid allt större betydelse även för kyrkomusiken i norra Europa. Därom vittnar inte minst Bachs kantater, och det kan då inte heller förvåna oss, att redan ur denna synpunkt ryktet om den lybeckska aftonmusiken spred sig snabbt åt alla håll och även lockade män som Bach och Händel till deras välbekanta besök hos Buxtehude.²⁴¹

Och hurudan blir då bilden av *Stockholms* ställning till den här skisserade utvecklingen i kyrkomusiken? Flera skäl talar för att denna utveckling överhuvud ej givit eko där förrän mot slutet av 1660-talet, då hovkapellet undergått en viss reorganisation och återvänt till sin huvuduppgift som organ för kyrkomusik efter Kristina-tidens koreografiska ensidigheter. Gustav Düben hade 1663 blivit hovkapellmästare och i samband med sin (möjligen vidsträckta men till detaljerna obekanta) europaresa börjat uppläggningsen av sin stora musikaliesamling jämsides med arbetet på en förnyelse av hovensemblen, som 1666 omfattade 12 instrumentalister och 4 vokalsolister. Härtill kom »läredrängar» och »expektanter» (dvs. »uppvaktande» musiker utan lön från huvudstadens kyrkor), bland dem i första hand de s. k. kyrkokantorer, som enstaka församlingar synes ha bestått sig med.²⁴² Som korister i enklare sammanhang stod väl fortfarande skolornas äldre elever till buds.²⁴³ De uppförandepraktiska möjligheterna för kyrkomusik i nyare stil var sålunda förmodligen goda.

Ehuru drottning Kristinas intressen knappast kan ha uppmuntrat till konstnärlig utgestaltung av huvudstadens kyrkomusik, måste den geniale romaren Vincenzo Albrici med sin närvaro under ett par hektiska år ha verkat stimulerande även på detta fält. Att hans Fader vår (1654) utgjort ett mönster för den unge Dübens förtoning av samma böneord är känt,²⁴⁴ om hans instrumentala bidrag har redan nämnts ett par ord, ovan s. 47 f. Men alldeles bortsett från att Albricis italienskt koloraturprunkande solostämmor och om Carissimis stil erinrande parlandokörer omöjligen kunde lämpa sig som förebilder för en svensk insats på den konsertanta kyrkomusikens område, så var stilutvecklingen i Sverige självfallet direkt beroende av de huvudtendenser som gjorde

²⁴¹ C.-A. Moberg, Dietrich Buxtehude, Gillet Gamla Helsingborgs Handlingar, Helsingborg 1946, s. 22 f.

²⁴² T. Norlind, a. a. 3, s. 10 f.

²⁴³ Gymnasiet flyttades visserligen 1668 (ej 1663, som Norlind uppger, 3, s. 49) till Gävle, men som en ersättning kan man kanske räkna med att elevklientelet vid det gymnasieliknande »Collegium claremontanum», 1669—1693, kan ha tjänstgjort.

²⁴⁴ Art. Vincenzo Albrici, Röster i radio, okt. 1938, s. 35. Norlinds polemik, 3, s. 139, saknar berättigande.

sig gällande i östersjöområdet. Vi har konstaterat att dessa dominerande faktorer varit övergången från körpolyfoni till generalbasackompanjerad solosång med känsligt sinne för vek melodik, kromatiska detaljer och sonor klanglighet. Den nya stilen förutsatte inte *många* exekutörer men några som var välutbildade.

En sådan utveckling kunde kanske — ur vissa synpunkter sett — sägas alldeles särskilt väl ha motsvarat situationens krav i Sverige, där kyrkomusiken var en konstnärlig angelägenhet, som mindre rörde landets gudstjänstfirande och folkets fostran i stort, än frågan om, hur stormakten Sveriges musikaliska reputation skulle med tänkbarast billiga medel uppehållas i det kritiska utlandets ögon. För en så begränsad uppgift kunde det te sig tillräckligt, om det kungliga hovet hölle sig med en liten men kvalitativt rel. god ensemble, som förmådde utföra även svåra verk av ansedda tonsättare, medan den musikaliska landsorten efter måttet av sina krafter i en konservativ anda odlade en populärbarock, som ej uteslöte en tidstypisk pompa.

I sin framställning av »Stormaktstidens senare skede 1660—1720» har T. Norlind²⁴⁵ ansett sig böra behandla musik av i Sverige verksamma tonsättare som Geist, Ritter, Stubendorff,²⁴⁶ Harnischer och Verdier vid sidan av svenskfödda musiker som Düben, Dijkman, Rudbeck, Vallerius och Leimontinus. Det finnes skäl för en sådan uppfattning.²⁴⁷ Men den rullar upp mycket svåra frågor, som f. n. ej kan besvaras och vilkas lösning kan få vittgående konsekvenser: har den dübenska musikaliesamlingen åtminstone till vissa delar (om mera än så kan det omöjligen röra sig) varit liktydig med det svenska hovkapellets repertoar på tjänstens vägnar, och — om så varit fallet — kan då de representerade komponisterna anses tillhöra vårt lands musikhistoria i den mån de varit i någon form anställda i svensk tjänst? Problemet är aktuellt. I vilken utsträckning vi vågar räkna med, att en *systematisk odling*

²⁴⁵ A. a. 3, s. 138 f., kap. 7.

²⁴⁶ Mona Grömlund har i sin otryckta uppsats om Stubendorffs komposition »O Jesu dulcissime» (UUB, Caps. 35: 12) gjort sannolikt, att den vanliga skrivningen »Stübendorff» beror på en missuppfattning av den tyska skrivstilens *u*. (Institut. f. musikkforsk. arkiv, acc. nr 1947/U 26.)

²⁴⁷ Norlind har i denna lista utelämnat två så viktiga namn som Albrici och Buxtehude. Varför? Uppenbarligen emedan Norlind varit väl medveten om, att nästan alla Albricis verk i Dübens samling tillförts denna långt efter sedan tonsättaren lämnat svensk tjänst och att Buxtehude veterligen aldrig innehaft en svensk anställning. Detta tyder på, att Norlind uppställt två krav på de tonsättare, som bör finna plats i svensk musikhistoria: de skall ha verkat i svensk tjänst (under obestämd tid) och vara företrädare med verk i svenska samlingar från denna deras verksamhetstid. Svårigheten att genomföra en granskning efter dessa synpunkter är både av biografisk och uppförandepraktisk art och lämnar, trots allt, utrymme för godtycke vid urvalet.

verkligen har skett i hovkapellet av de talrika bevarade verken i Dübensamlingen av t. ex. Geist (1670—79), Buxtehude (1680—87) och Ritter (1688—99) och om dessa tonsättare efter varandra rent av haft bestämda uppdrag att skriva för det svenska hovet, därom måste kommande forskningar lämna besked.²⁴⁸

²⁴⁸ Jag hänvisar här dels till mina antydningar av problemets art i »Buxtehude in Schweden», *Musica* 11 (1957), s. 258 f., vilka också återges i hyllningsartikeln till Buxtehude i denna årgång, s. 13, dels till KMD B. Grusnicks bidrag i nästa årgång.

Tillägg till fotnot 162 (s. 58): Då Balthasar Erben 1658 inträdde som KMD i Danzig efter Förster d. y:s korta sejour, återupplivade magistraten den halvt förgätna korordningen vid Mariakyrkan och inskräpte i detta sammanhang bl. a., att den lättjefulla församlingssången skulle stimuleras med hjälp av »nicht nur allein die Pfeifer, sondern auch die Violisten und Sänger». Om något orgelackompanjemang talas ej. Detta kunde i sin tur tyda på, att Siefert's »instämmande» på orgeln trots allt hade varit mera av konstmusikalisk än ackompanjemangsmässig natur, eller också hade ackompanjemangspraxis somnat in efter 1632, vilket inte förefaller helt otroligt.