

STM 1942

Familjen Düben

Av Tobias Norlind

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

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

FAMILJEN DÜBEN

AV TOBIAS NORLIND

I

Under tre hela generationer uppbar familjen Düben en ledande ställning i svenskt musikliv. Släktens musikaliska glänstid sammanföll med svenska stormäktssväldets högsta kraftutveckling: åren 1620—1720. Den yttre grundvalen för denna makt över svenskt musikliv utgjorde förbindelsen med hovet. Orsaken till att makten så småningom gled dem ur händerna berodde på att hovtjänsten till sist blev huvudsaken. Ännu vid frihetstidens slut utövade namnet en viss trolldom, och när Musikaliska Akademien 1771 instiftats, blev en Düben dess preses.

Ättens förhistoria är tecknad av riksrådet Joachim von Düben vid 1700-talets början.² Enligt dessa annaler skulle släkten härstamma från en gammal böhmisk adelsfamilj, de Duba, vars äldsta kända medlem, Wenceslauz de Duba, hört till husiterna och med dem måst fly till Tyskland på 1420-talet. Tvåhundra år senare skulle släkten ha »utvandrat» till Sverige på grund av katolikernas förföljelser mot »vinterkonungens» anhängare.

Jag har förut uttalat en förmodan,³ att släkten härstammat från staden Düben, tre mil norr om Leipzig. Även om denna slutledning ej

¹ Då ms. till denna uppsats redan förelåg färdigt till tryckning, mottog förf. C.-A. Mobergs bok »Från kyrko- och hovmusik till offentlig konsert, studier i stormaktstidens svenska musikhistoria», vilken bok nyss utkommit. Då denna delvis behandlar samma ämne, har en del strykningar i ms. företagits och hänvisas således till denna bok för dem, som önska få en översikt av hela Stormaktstidens musikliv.

² Handl. i Riksarkivet. Dessa ha utnyttjats av Carl Forsstrand i hans bok om släkten Düben: Från Slottsbacken till Ladugårdslandet, 2:dra uppl. Sthlm 1921.

³ 1:sta uppl. av Allm. mklex. (1916) o. Die Fam. Düben, Kretzschmar Fest-schr. (1918). Av andra mina studier över fam. Düben må nämnas: Die Musik-gesch. Schwedens 1630-1730 Sammelb. IMG I, 1901 (med flera komp. av fam. Düben); Norlind-Trobäck, Hovkapellet's hist., Sthlm 1926; se även Sv. Musikhist. o. 2:dra uppl. av mklex. (1927).

stämmor med Joachim von Dübens ättartavla, är det ju ej omöjligt, att ändringen av namnet Duba till Düben skett fullt avsiktligt för att hos tyskarna ingiva skenet av ren sachsisk börd. Så mycket står fast, att den förste kände medlemmen vid 1500-talets mitt anträffas i Lützen, fem mil från staden Düben.

Enligt Joh. Hopners griftetal vid Andreas Dübens död 1625,¹ skall denne i Lützen verksamme man ha hetat Michael Düben och först varit »ludimoderator», sedan »rathsverwandter». Man har av det första namnet velat göra en »spelman» eller »musikant». Emellertid betecknar denna titel en universitetsutbildad skolman av rektors rang eller en eller annan grad lägre.² Enligt 1500-talets protestantiska skolordningar förestods ett gymnasium av en rector, vid vars sida fanns en conrector eller cantor. Rektor hade att undervisa i figuralsång i högsta klassen men kunde överlåta denna undervisning åt någon av sina närmaste medhjälpare. Titeln »ludimoderator» eller »ludimagister» likställdes i Sachsen med »magister artium» eller förste lektor och sammanföll än med rector, än conrector, än cantor. I varje fall skulle en sådan man äga full prästerlig utbildning och kunna undervisa i latin och grekiska på högsta stadiet. Titeln »ludimagister» förekommer för övrigt även vid Tyska kyrkan och skolan i Stockholm³ men aldrig i samband med organisterna eller musikerna i kyrkan utan i »series præceptorum in schola». 1600 inkallades en Laurentius Paulinus från Danmark, som bar titeln »ludimagister et cantor». Samma dubbeltitel innehade även de följande fram till 1629, då Joannes Bletner från Vogtland inkallades och fick heta »cantor et collega». Om en senare kantor, Jacobus Gise, som inkallats 1664, heter det, att han var »postea conrector». Av detta skulle således kunna framgå, att graderna i Tyska församlingen i Stockholm voro: rector, conrector, cantor (et ludimagister).

Att Michael Düben senare blev rådman (rathsverwandter), behöver ej utesluta, att han bibehöll sin lärarebefattning. Helt säkert åtnjöt han stort förtroende i sin nya tjänst. Han ingick äktenskap med borgmästaren Johan Schlaffs dotter Margareta. Svenska källor uppge, att rådmannen ännu levde vid århundradets slut, Hopner säger emellertid, att föräldrarna dogo kort efter sonens födelse 1558.⁴ Sonen

¹ L. Joh. Hopner, Christl. Leichpredigt, Lpzg 1625.

² Fr. Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den Evang. Lateinschulen des 16. Jhs, Berlin 1903.

³ Lydeke, Hist. de ecclesia teutonica (Upps. 1791) s. 77.

⁴ »Diese seine Eltern haben ihn, nachdem er Anno 1558 am Himmelfahrtstage auf die Welt geboren . . ., sind ihm aber hernach in wenig Jahren verfallen und ist unser selig verstorbener noch in seiner zarten Jugend zu einem armen Waislin worden.»

Andreas, som föddes d. 27 maj, var sannolikt enda barnet, och föräldrarna måste då ännu ha varit unga. Förmodligen var Michael född på 1520-talet och hade gift sig 1557. Att han besuttit fullgoda kunskaper i konstmusik, kan antagas, då en »ludimoderator» alltid skulle kunna undervisa i figuralmusik (i prima).

Trots föräldrarnas medellöshet fick sonen en vårdad uppfostran syftande på blivande universitetsstudier. »Anverwandte Freunde», alltså i närheten boende släktingar, togo sig an hans utbildning, och den unge Andreas fick genomgå det berömda gymnasiet i Schulpforta, som han lämnade med de bästa betyg. Han sändes sedan till Leipzig för att vid universitetet fortsätta sina studier. Som fattig student fick Andreas taga konditioner och var bl. a. en tid »famulus» hos en herr D. Jengerman. För hans framtid blev det av stor betydelse, att han till kamrat erhöll den sedan så berömde humanisten Sethus Calvisius, Thomasskolans — jämte Seb. Bach — berömdaste cantor. Denne, som även var skicklig musiker, synes ha utövat ett visst inflytande på den unge Andreas' sysselsättning med tonkonsten. Hopner meddelar nämligen, att Andreas på grund av särskild böjelse för instrumentalmusik slutade sina studier i Leipzig och begav sig till Dresden (d. 2 nov. 1581), där han i över två år studerade musik för hovorganisten Christoff Walter.¹ Den 11 febr. 1583 lämnade Andreas sedan Dresden och var instrumentist någon tid hos friherre Ferdinand Geyer samt därefter i lika tjänst hos en friherre Gottlob Bergk på Laukewitz, där han stannade i två år.

Längtan efter hembygden drev honom att d. 11 febr. 1586 åter uppsöka Leipzigtrakten, och han mottog där en skolmästare- och organisttjänst i Kirchheim. Emellertid hade organisten i Wurzen, Georg Bletzchen, dött och platsen var ledig, men man förutsatte, att efterträdaren gifte sig med den överlevande hustrun Elisabeth Bletzchen.² Düben reste dit, och redan 10 nov. s. å. ingick han äktenskap

¹ Hopner: »Dieweil er aber eine sonderliche Beliebung zur Instrumental Musik getragen, hat er sich Anno 1581 den 2. Novemb. zu seiner Churfürstl. Gn. Herzog Augusti Christmilder Gedächtnis Hoforganisten Herrn Christoff Waltern begeben, bei welchem er in die zwei Jahr und vierzehn Wochen verblieben, und seines ehrlichen Wohlverhaltens gut Zeugnis bekommen.» Om Walter se: M. Fürstenau, Beiträge zur Gesch. d. Königl. Sächs. mus. Kapelle (Dresden 1849) s. 36. — Som student i Leipzig var Düben 1578 och 1579 Nikolaistipendiat (Wustmann, Mkgesch. Lpzgs I 135).

² Svenska källor (Anrep, Forsstrand m. fl.) skriva Bessler. Hopner och orig.-källor i Leipzig (Wustmann) ha Bletzchen. Bild av henne finnes på Årups slott i Skåne med beteckningen: »Herrn Anders Dübens wohlgeborene Hausfrau».

med änkan och tillträdde i följd därav stadsorganistbefattningen, vilken han uppehöll i nio år.

1595 avgick den berömde Thomasorganisten Elias Nicolaus Amerbach († ²⁹/₁ 1597) från sin tjänst i Leipzig, och man måste tänka på en efterträdare. I april 1595 fingo 7 skickliga orgelspelare, däribland den berömde utgivarén av Florilegium portense Erhard Bodenschatz, sedermera kantor i Andreas Dübens' skola Schulpforta, spela prov.¹ Ingen av dessa blev dock vald, utan man kallade i stället Düben. Helt säkert skedde detta på uppmaning av dåvarande Thomaskantorn Calvisius, som gärna ville se sin gamle studentkamrat på platsen. Samarbetet mellan de båda, kantor och organist, synes ha varit mycket gott, och även stadens fäder voro tydligen belåtna med valet, ty man beviljade ofta extra ersättning för barnens utbildning. För att öka sina inkomster idkade Düben även pappershandel. En viss sannolikhet finnes för att släkten verkligen varit adlig. Andreas Düben undertecknar nämligen sina skrivelser ej med blott namnunderskrift utan med sigill samt däri varande vapen: huvud i päls hatt och ovanför A. D.²

Calvisius dog d. ²⁴/₁₁ 1615 och efterträddes av Joh. Herm. Schein, en av samtidens berömdaste tonsättare. Düben trädde i förbindelse även med flera andra av Tysklands främste musiker. Den blivande Dresdenkapellmästaren Heinrich Schütz var, efter studier för Giov. Gabrieli 1609—12, juris studerande i Leipzig³ och utbildade sig då vidare under Calvisius i musik. Düben hade således tillfälle att tillika lära känna honom. Även Samuel Scheidt i Halle torde ofta ha kommit på besök till Leipzig. Då Andreas Dübens äldste son — liksom Scheidt — blev lärjunge till Amsterdamorganisten Sweelinck fanns så mycket större skäl att söka förbindelse med Halleorganisten och kapellmästaren. Melchior Schildt, organisten i Wolfenbüttel, var troligen samtidigt med sonen Andreas elev av Sweelinck.⁴ Leipzig var under Calvisius' och Scheins kantorstid en medelpunkt för det tyska musikkivet, och Düben fick genom sin plats tillfälle att lära känna alla besökande främlingar.

Andreas Düben hade med sin hustru 8 barn, av vilka tre döttrar dogo unga (en av dem † ¹/₂ 1603). En dotter ingick ²³/₄ 1610 äktenskap

¹ Wustmann s. 150. Till Hopners liktal har Bodenschatz fogat en varm hyllning till kollegans minne.

² Wustm. s. 193.

³ H. J. Moser, Schütz (1936) s. 70.

⁴ M. Seiffert, Sweelinck u. seine direkten deutschen Schüler, VfMkw. VII (1891).

med kyrkoherden i Eutritsch Johan Schneider men dog i barnsäng året efter.¹ Av de återstående fyra barnen voro två söner och två döttrar: Andreas och Martin samt Elisabeth och Barbara. Av döttrarna blev den förra ⁹/₉ 1623 gift med Elias Decker från Talwitz;² den senare följde modern till Sverige och ingick där äktenskap med Erasmus Schluterus, kantor vid Tyska kyrkan i Stockholm (efter 1629).³ De båda sönerna skrevos in vid universitetet 1609, sannolikt voro de då ännu unga.⁴ Måhända var Andreas född i början av 1590-talet och Martin några år senare. 1614 på våren sändes Andreas med understöd av staden Leipzig till Sweelinck i Amsterdam, där han sedan i 6 år studerade och lärde sig såväl orgel som komposition. 1620 fick han respengar från staden Leipzig »för att försöka sig i fjärran land».⁵ ²³/₆ erhöill han detta reseanslag sig beviljat, och »det fjärran landet» måste tydligtvis ha varit Sverige, ty Hopner nämner i sin likpredikan över fadern d. ¹¹/₂ 1625, att sonen »nu på det femte året låter bruka sig som hovorganist hos Kungl. Maj. i Sverige».⁶

Brodern Martin, som sannolikt stannat hemma och utbildat sig hos fadern, kallades kort före faderns död även till Stockholm. Hopner yttrar, att Martin för 10 dagar sedan (alltså den 12 maj) begivit sig till brodern utan att ana faderns nära förestående bortgång.⁷ Modern tillsammans med sina båda döttrar, Elisabeth och Barbara samt den förras man, Elias Decker, stannade tills vidare i Leipzig, men d. ⁴/₅ 1629 begav sig änkan »mit ihrer Familie», alltså alla tre, till Stockholm, där dock änkan redan samma år avled.⁸ Elias och Elisabeth

¹ Hopner, Leichpredigt.

² Wustmann s. 193.

³ Forsstrand s. 83. Någon kantor med namnet Schluterus omnämner ej Lüdeke bland lärare el. mkr i Tyska förs., Sthlm (s. 22, 77 ff).

⁴ Wustmann s. 193. En sådan inskrivning kunde ske vid mycket unga år. Calvisius lät införa sina söner i univ.-matrikeln, då de voro 6 och 3 år (Wustm. 191).

⁵ Wustm. s. 193: 1620. 23. 6. Andreas Düben »so bishero zu Amsterdam insig-niert und sich fernerer Länder versuchen will»: 50 flor.

⁶ »Sind also noch am Leben zween Söhne und zwei Töchter, von welchen der eine Sohn als Andreas nun in das 5. Jahr bei Ihrer Kön. Maj. in Schweden vor einen Hoforganisten sich gebrauchen lassen.» Hopners tal är dat. ²⁵/₅ 1625.

⁷ »Der ander als Martinus ist vor 10 Tagen sich dieses kläglichen falls nicht versehende auch zu diesem seinem Bruder gezogen, welches ihm denn um so viel desto schmerzlicher wird vorkommen.»

⁸ Wustm. 193: 1629. 4. 5. »ist die alte Organistin Andre Dübens Wittwe mit ihrer Familie in Schweden gezogen». Forsstrand (s. 82) vill förlägga moderns resa till Stockholm till 1626 el. 1627 och tillägger: »Fru Elisabeth slog sig liksom sonen Anders ner på Södermalm, men fick endast ett par år njuta av den ro, vari hon kommit. Hon avled nämligen redan år 1629 och blev begravnen i Maria kyrka.» Av handlingarna från Leipzig framgår tydligt, att överflyttningen till Stockholm

Decker synas ha flyttat till Norrköping,¹ där mannen blev organist. Barbara ingick, som förut nämnts, äktenskap med Erasmus Schluterus vid Tyska kyrkan, sannolikt kort efter 1630.

Andreas Düben d. y., som 1620 blev organist, ingick 1623 äktenskap med hovmusikern Petter Gabriels dotter Anna Gabrielen, som då var kammarfröken hos drottningen Maria Eleonora. Hon måste då ha varit mycket ung, ty när hon 1690 avled, heter det, att hon var »över 80 år», d. v. s. född kort efter år 1600.² Efter David Ebels död 1624 erhöill Andreas Düben i febr. 1625 även platsen som organist i Tyska kyrkan.³ Det var antagligen med anledning härav som Martin inkallades för att efterträda sin broder som hovorganist. Andreas synes således med våren 1625 lämnat hovorganistbefattningen men kvarstannat som medlem i hovkapellet. 1640 blev han hovkapellmästare, en tjänst som han sannolikt till gagnet skött redan långt innan. Som ledare av kungl. kapellet kvarstod han till sin död d. 7 juli 1662.⁴

Martin lämnade 1641 hovkapellet för att tillträda befattningen som organist i Storkyrkan. Efter hans död på 1640-talet övertog Andreas även denna tjänst och skötte således under de sista åren ej mindre än tre tjänster på en gång: vid hovet, Tyska kyrkan och Storkyrkan.⁵

ej haft något med »flykt» att göra. Forsstrand yttrar (s. 80 f): »Katolikernas förföljelser gjorde livet outhärdligt för protestanterna i norra och mellersta Tyskland. Hemsökelsen drabbade även familjen Düben, som kanske gjort sig särskilt missaglig genom sina sympatier för Fredrik av Pfalz, Böhmens olycklige konung». Den ensamma änkan drevs nog snarare av längtan till sina barn än av någon ångslan för Tilly och Wallenstein.

¹ Forsstrand (s. 83), som är den ende, som omtalar, att Decker blivit organist i Norrköping, låter dottern Elisabeth ingå äktenskap »snart efter ankomsten från Tyskland». Såväl Hopner som Wustmann omnämna hennes giftermål med Decker, och den senare citerar: Elisabeth heiratete »der ehrbare und kunstreiche Elias Decker (Elias Teccerus Talwitzensis imm. So. 1612), wozu der Rat für 63 fl. 10 Gr. Wein stiftete.» Om denne Elias Decker känna vi intet. Martin Düben fick emellertid till efterträdare som organist i Storkyrkan Martin Decker († 1689), som sannolikt var son till Elias. En Joachim Decker finnes antecknad på pärmen till Ms. 325 i Växiö skolbibl. (fr. tiden 1625—50). Eljest härstamma alla hos Eitner (Quellenlex.) nämnda medlemmar av släkten Decker från Hamburg.

² Forsstrand s. 86.

³ Lydeke s. 22.

⁴ J. Ekeblads brev 9/, 1662: »I förgår dog en gammal kapellmästare Düben mycket hastigt och var dagen tillföre och spelte på orgorne och föga sjuk» (E:s brev, utg. av N. Sjöberg, 2, 1915 s. 313). Se även Moberg, l. c. s. 45.

⁵ Moberg låter Decker följa direkt efter Martin Düben i Storkyrkan (s. 86). E. Trobäck (Stadsmusiken i Sthlm STMF s. 96 f) citerar en klagoskrift av 1657 från stadsmusikanterna, där särskilt omtalas rivaliteten mellan Tyska kyrkan

Orsaken till den stora makt Düben kunde utveckla berodde nog till stor del på hans förbindelse med hovet själv. Hans hustru torde härvid ha förmedlat förbindelsen med drottningen Maria Eleonora. Drottning Kristina kunde som regentinna visserligen ej nöja sig bara med de »tyska» musiker, som Düben hade under sig, men synes dock ha lämnat hovkapellmästaren full frihet att ordna med hovmusiken och kyrkorna efter eget gottfinnande. Efter Kristinas tronavsägelse fanns ingen, som kunde konkurrera om makten, och Düben dog utan att någonsin ha sett sig skjuten åt sidan som högste ledare av musiken i huvudstaden.

Under sin långa 40-åriga verksamhet vid hov och kyrka hade Andreas Düben haft rikligt tillfälle att sätta sig in i skilda stilarter. I Leipzig hos fadern hade huvudsakligen odlats den kyrkliga tonkonsten med orgeln i mittpunkten. Schütz, Schein och Scheidt av de unga tyska tonsättarna hade hört till familjekretsen, Sweelinck med engelska skolan som mönster (Bird, Bull) hade under studietiden påverkat honom. I Sverige saknades ej tillfälle att vidare odla denna stil vid hovet under den allvarliga drottningen Maria Eleonora. Tyska kyrkans musik var ordnad efter nordtyskt mönster, och Hamburg, Lübeck, Lüneburg och Rostock hade tjänat som förebild för den protestantiska gudstjänsten. Enligt Ogier, som 1635 hörde Düben spela orgel, var hans spel synnerligen gott, och den franske gesanten åhörde honom gärna.¹ Tyska kyrkan blev alltid den centrala punkten

och Storkyrkan: »Han [Andr. Düben] söker mera till att hålla musiken vid makt i Tyska än i Stora kyrkan». Skrivelsen är bl. a. undertecknad av Martin Decker organist. Det vore rätt egendomligt, att en systerson till hovkapellmästaren skulle kunna vara med om en så bitter anklagelseskrift, om ej A. Düben verkligen haft en långt gående makt även i Storkyrkan, där hans broder förut i gott samförstånd arbetat.

¹ »Den 15 mars [1635] besökte jag Anders Düben från Leipzig, en framstående orgelspelare, som bodde på Södermalm. Han uppbär en årlig lön av 300 rksdrl av änkedrottningen. Düben äger en intressant samling tavlor.» Den 4 jan. s. å. antecknar han: »På eftermiddagen återvände jag till kyrkan [Ty. k.]. Återigen hölls gudstjänst...; det var aftonsång med kör, instrumental- och orgelmusik, och den varade till sena kvällen.» Den 6 maj [s. å.] var han åter i Tyska kyrkan, »där organisten efter den offentliga gudstjänsten spelade för mig med anlitande av alla sitt instruments resurser» [Sv. uppl.].

Den orgel Tyska kyrkan ägde var köpt 1608 och hade då 18 stämmor. Ett av Dübens första åtgöranden efter sitt tillträde 1625 bestod i att öka orgeln med 8 stämmor och 1647 ännu ytterligare med 7. Med dessa 33 st. får Tyska kyrkans orgel anses vara ett efter dåtida förhållanden mycket stort verk. Fadern Andréas Dübens orgel i Thomaskyrkan hade blott 25 stämmor, men 1619 ökades antalet till 34 (Wustm. 147). Storkyrkan hade vid samma tid rikets bästa och hade (på 1700-talet) 45 st. Tyska k. hade c. 1770 35 st. (A. A. Hülphers, Hist. afh. om musik, 1773 s. 200 ff.).

för hans verksamhet, och musikerna i Storkyrkan klagade 1657 över att han försummade denna huvudkyrka i Stockholm för den Tyska.¹

Med drottning Kristina blevo förhållandena betydligt förändrade vid hovet. Redan 1637 hade fransmannen Antoine de Beaulieu infört den nya baletten,² och efter 1643, då drottningen själv deltog i regeringen, blevo danstillställningarna de viktigaste hovnöjena. 1646 kommo 6 franska »violister» med ren fransk repertoar,³ och Düben måste då sätta sig in i den nya instrumentala stilen, som stod hans ungdomsideal så fjärran som möjligt. Så kom till sist den italienska operan med Albrici 1652 och därmed banades väg även för den nya dramatiska tonkonsten med kastratsången som högsta form.⁴

Som hovmusiker hade Düben emellertid även att delta i adelns fester. Samtida handlingar från staden Stockholm⁵ låta oss känna Düben som en energisk försvarare av hovkapellets rätt att få för sin del alla gästbud och samkväm hos de förnåma och rika i staden. Genom tyska församlingen ansåg han sig även ha rätt till alla borgerliga fester bland de många tyska handelsmännen. Att detta skulle stöta stadens musiker, som på alla sätt blevo tillbakasatta, var givet, och till sist måste Düben 1656 i en längre skrivelse erkänna, att han ej ville hindra dessa musiker i deras arbete. Kort efter klagades emellertid åter över, att han tog de borgerliga brölloppen från dem. Den musik, som här vid dessa fester odlades, var huvudsakligen dansmusik, och Düben måste således även här rätta sig efter den smak som rådde i dessa kretsar.

Som kompositör hade Düben genomgått en grundlig skola i den kyrkliga stilen för Sweelinck. För hovet i Stockholm komponerade han flera officiella stycken, av vilka åtminstone ett trycktes, nämligen den 8-stämmiga begravningsmusiken »Pugna triumphalis» för Gustaf Adolfs begravning 1634, utförd i Riddarholmskyrkan d. 22 juni. För begravningen i samma kyrka d. 7 nov. 1660, då Karl Gustaf fördes till vila, deltog även Andreas Düben jämte sin son Gustaf samt Olof Rudbeck. Även uppfördes musik av italienaren Francisco de la Porta. Av denna sorgemusik finnes i handskrift allt bevarat utom Olof Rudbecks tonsättning. Även tryckt textprogram finnes. Enligt detta sjöngs efter predikan: »Samtalet mellan Gud, Konungen och landet: Hörer i himlar och du jord fatta med öronen»; komponerat av Olof

¹ Se ovan E. Trobäck, Stadsmusiken s. 96 f.

² J. Grönstedt, Sv. hovfester I (1911) s. 9 ff.

³ Grönstedt, Hovfester II. Norlind-Trobäck, Hovkap. s. 47 f.

⁴ Norl.-Trob. s. 49 f. Förteckn. över musikerna i it. kapellet s. 265.

⁵ E. Trobäck, Stadsmusiken s. 95 ff.

Rudbeck. Vidare utfördes »Cessat gaudium animi nostri», komponerat av »Gustavo Düben S. R. M. organista». Till utgången sjöngs »O stupescite mortales et contristamini praesentes» av Francisco de la Porta. Slutligen utfördes »Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam» av »Andrea Düben S. R. Mt. Capellmästare».¹ Ännu ett bidrag till Karl Gustafs begravning komponerades av Andreas Düben, nämligen musiken till Georg Stiernhielms festdikt »Kunne i Svea bygd de skalder nu framträda».² Av hans vidare bidrag till hovmusiken finnes bevarad en del dansmusik för drottning Kristinas baletter och bergerier: 3 Allemander, 13 Couranter, 2 Sarabander, 1 Bourrée och 1 Branle, sammanlagt alltså 20 danser för 4—5 stråkinstrument.³ Denna musik kan visserligen ge oss en före-

¹ A. Dübens Miserere finnes av mig medd. i SIMG I 198 ff. Jag upptog den då med viss reservation bland Gust. Dübens kompositioner. Sedan jag lärt känna beskrivningen över Karl Gustafs begravning (KB) blev jag övertygad om Andr. Dübens auktorskap. Se för övrigt Norl.-Trob., Hovk. s. 51 (och även Mklx.).

² Forsstrand påpekar s. 84 denna komp., som i noter och text skulle finnas förvarad i KB; jag har dock ej kunnat återfinna den där. Forsstr. låter s. 85 D. även skriva ytterligare musik: »Sälunda komponerade han musiken till baletter, som uppfördes vid drottning Kristinas hof». Någon sådan direkt för en viss balett komp. musik finnes givetvis icke.

³ Den ifrågavarande handskr. Upps. I. M. 109 (nu 409) med musik för drott. Kristinas baletter har av mig delvis behandlats i min uppsats »Zur Gesch. d. Suite» (SIMG 1906) s. 188 f. En denna samling närstående kollektion i Kassel beskrevs av Ecorcheville i SIMG V 1903 s. 155 ff. Jag påpekade dessa senare kollektioners proveniens från Sverige i en not s. 189 i min uppsats, men Ecorch. beaktade ej denna svenska härstamning i sin uppl. av Kasseldanserna (Vingt suites, Paris 1908). Jag lovade återkomma i en senare uppsats men har ej funnit anledning att offentliggöra mitt bevismaterial; jag vill därför här pointera de viktigaste punkterna. Den »lantgreve av Kassel» som tydligen ägt Kasselmaterialet, är Fredrik av Hessen, som var i Stockholm 1646—54 (möjl. ännu längre) och ingick äktenskap med Karl Gustavs syster Maria Eleonora och blev således måg till pfalzgreven Johan Casimir, som var bosatt i Sthlm. Drott. Kristina uppförde 1646 med anledn. av bröll. baletten »L'Amour constant» (Grönstedt, Sv. Hofteater I s. 39). Fredrik av Hessen deltog sedan i nästan alla baletterna vid svenska hovet till 1653 (bild av honom i Nat.-mus. o. Skokloster). Han erhöi, sannolikt genom hovkap. Düben, musiken till dessa. Många namn på tonsättare äro därför gemensamma i Kassel- o. Upps.-hdskr.: Belleville, G. D., Dumanoir, Lacroix, Lahaye, Lazarin, Nazuel, Nau och Verdier. Av dessa tillhörde Lacroix, Lahaye och Verdier svenska hovkapellet. G. D. i Kassel-hdskr. kan ej vara någon annan än Gustaf Düben, likaväl som A. D. (ofta med tillägget »Cap.») måste beteckna Andreas Düben. Proveniensen styrkes ytterligare av beteckningarna: »Ballet de Stockholm», »Schwedisches Ballet zu Stockholm getanzt»; en dans med beteckningen »La Christiana», en annan med »La reine de Suède» etc. Ett årtal i Kasselhdskr. 1653 hänvisar även direkt till Sverige, då Fredrik detta år bevisligen var i Stockholm. Emellertid begagnades båda samlingarna (Upps. o. Kassel) även efter drottning Kristinas

ställning om Andr. Dübens förmåga att behärska skilda kompositionsformer i vokal och instrumental stil. En verkligt stor individuell tonsättarpersonlighet synes han dock ej ha varit. Hans insats i den svenska musiken kan därför huvudsakligen anses vara av kulturell art.

Andreas Düben hade med sin hustru enligt Joachim von Dübens papper 8 barn. Av dessa är dock en mindre känd, nämligen den andre sonen Martin, som skulle ha verkat som organist.¹ Det kan sättas i fråga, om ej här föreligger en förväxling med Andreas' broder Martin, som var organist. Vid någon kyrka i Stockholm har han säkerligen ej verkat. Även borde han väl som musiker någon tid ha tillhört hovkapellet, då kapellmästaren var mycket mån om att placera sina barn i hovkapellet under sig. Av de andra barnen dog en son Carl (f. 1641) som ung. Dottern Ursula ingick äktenskap med hovmusikern Henrik Nievardh, som 1666—99 tillhörde hovkapellet.² Tredje sonen Peter sjöng som discantist i hovkapellet 1648 och tjänstgjorde därefter i hovkapellet som instrumentist intill 1660. Måhända har han komponerat ett dansstycke, som i balettmusikboken signeras »P. D.»³ Han ingick sedan i armén och dog i skånska kriget på 1670-talet. Hans son med hustrun Regina Wolff, Peter Düben (f. 1670, † 1734), blev överstelöjtnant och ingick äktenskap med Gunilla Lagerhielm samt blev stamfader för adliga ätten von Düben (nr 1785). Den fjärde sonen Hans Georg förekommer i hovräkenskaperna som sockerbagare. Två andra barn synas ej heller ha haft med musiken att göra, sonen Christian (f. 1639, † 1685) och dottern Maria Christina (f. 1642). Endast

tronavsägelse, och man träffar därför i Upps.-ms. årtalen 1655 och 1662, i Kasselms. 1658, 1661, vilka ej stå i samband med baletter eller danssamkväm, då Fredrik var vid svenska hovet. Alla de i Kassel antecknade tillhöra således ej Sverige utan hänföra sig till motsvarande fester vid hovet i Kassel. Att båda samlingarna stå nära den franska hovmusiken och hänvisa till förbindelse med Paris, torde vara klart, då såväl balettmästaren vid hovet i Stockholm, Beaulieu, som de franska violisterna direkt kommit från den franska huvudstaden. Ecorcheville kan således med viss rätt räkna alla dessa danser som utgångna av fransk hovkultur omkring 1650. Med avseende på stilen hänvisar jag till mina i upps. 1901 i SIMG (s. 196 f) meddelade komp., vilka kunna jämföras med de av Ecorcheville utgivna.

¹ Märkligt nog saknas i Forsstrands register över medlemmar av Dübensläkten en Nicolaus D., som 1675—77 omnämnes i hovkapellet. Om denne känna vi eljest intet. Äntagligen var han son av Gustaf Düben, enär han sannolikt var född på 1660-talet (se Allm. mklex.).

² Forsstrand skriver (s. 86) Neuvartz (Niewertz). Om honom se Hovk:s hist. s. 275. Han står ofta mycket högt på listan bland hovmusikerna i avlöningslistorna och måste tidvis åtminstone ha varit hovkapellmästarens allra närmaste hjälpare.

³ Uppl. I. M. 409: 54.

sonen Gustaf, f. 1624, ägnade sig helt åt tonkonsten och blev faderns efterträdare som hovkapellmästare.

Gustaf Düben torde först ha utbildat sig hos fadern, därefter hos Caspar Zengel, som antecknas bland hovmusikerna 1622 och 1626 samt i Tyska kyrkan som kantor under 9 månaders tid efter Joannes Bleitner, som 1629 reste till Tyskland.¹ En orgelbok signerad »Gustav Düben» är daterad dels 1637, dels 1642. Vid 13—18 års ålder måste således Gustaf Düben haft denna bok som studiebok.² De kompositörer, som representeras, tillhöra snarare faderns krets under Sweelincktiden i Amsterdam: Bird, Bull, Siefert, Scheidemann, Schildt, Philipps, Scheidt m. fl. I hovkapellet nämnes Gustaf Dübens namn relativt sent: 1648, då han var 24 år gammal. Möjligen har han under tiden 1642—48 varit i utlandet. I sin ansökan om platsen efter fadern säger han nämligen, att han »uti främmande land på åtskilliga orter» försökt sig.³ Denna resa till utlandet sattes emellertid vanligen till tiden omkring 1660, då hans namn finnes antecknat i en del handlingar i Paris.⁴ Osannolikt är ju ej, att han företagit flera utrikesresor. Så står t. ex. i 3:e bandet av Gustaf Dübens samlingsverk »Motetti et Concerti» fol. 48^s antecknat: »Scripsi A:o 1663 d. 30 Sept. an der grossen Orgel in Lübeck.» Visserligen kommer denna datum efter hans ansökan d. 12 febr. 1663, och således kan denna resa ej avses i skrivelsen, men anteckningen visar ju, att han mer än en gång sökte komma i kontakt med kontinentens musiker på ort och ställe. I hovkapellens räkenskaper efter 1648 nämnes han regelbundet ända fram till 1663, då han anställdes som hovkapellmästare i febr. Som högste ledare kvarstod han till sin död d. 19 dec. 1690.⁵

¹ Lydeke 78: »Solummodo per novem menses, die enim primo Maii ultimum accepit salarium.» 1618 finnes han i kurfursten Joh. Siegesmunds kapell i Berlin med titeln »Tenorist» (H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel, 1863, s. 196).

² Orgelboken finnes i UB IM 108. Om innehållet se min upps. i SIMG 1900 s. 172 f. Jfr även A. Pirro, Buxtehude (Paris 1912).

³ Handl. i Riksark. dat. 12 Febr. 1663: »Och såsom jag icke allenast redan en rum tid hafver uppvaktat under Eder Kongl. Maj:ts musik utan ock försökt uti fremmande land på åtskillige orter och gjort mig uti den konsten så erfaren, att jag hoppas det embetet utan beröm nogsamt kunna prestera och förrätta». Han nämner här sin tjänst först och studierna i utlandet sist, något som möjligen kan tydas så, att han först efter sin anställning haft tillfälle att resa. I den sedan följande anställningen (undertecknad av Hedvig Eleonora m. fl.) nämnes även samma resor till utlandet.

⁴ Enl. Pirro skall Düben 1660 ha varit i Paris. Se Hofkap:s Hist. 263.

⁵ UB V. M. 79. Se även A. Pirro, Buxtehude, s. 105.

⁶ Forsstrand (o. flere m. honom) sätter G. Dübens dödsår till jan. 1691; därav föranledd av begravningen, som ägde rum 1 febr. 1691. På det tyska sorgeskvådet

Under hela denna långa tid av nära 30 år synes han dock ej haft den verkliga ledningen om hand, ty ofta omtalas vikarier i tjänsten, och även måste andra musiker tillfälligtvis ha trängt honom åt sidan. Jämte hovtjänsten uppbar han liksom fadern sysslan som organist i Tyska kyrkan. I hovkapellet torde han enligt begravningsprogrammet 1660 ha varit hovorganist och lämnat denna tjänst först då han 1663 samtidigt blev organist i Tyska församlingen och hovkapellmästare. Hans efterträdare i den förra sysslan, Johan Caspar Schultz, erhöll platsen officiellt d. 19 jan. 1691, men det meddelas, att han då redan sedan fyra år tillbaka varit vikarie.¹ I hovkapellet nämnes 1681 och 1682 Christian Ritter som vice kapellmästare. 1688 återkom denne i samma ersättningssyssla.² Men även före Ritter måste en annan haft det väsentliga arbetet, nämligen Christian Geist, som var hovkapellist 1670—79 och då komponerade så gott som all officiell festmusik vid hovet.³ Efter dessa fakta att döma, synes Gustaf Düben endast under åren 1663—69 eller 6 år haft alla trådarna i sin hand som ledare och kompositör.⁴

står emellertid tydligt angivet hans död: »Anno 1690 den 19 December des Nachmittags Glock 4». Säreget är ju, att över 40 dagar förflöt mellan hans död och sorgehögtiden.

¹ Lydeke s. 22: »Joh. Casp. Schultz, antea per 4. annos vicarius; mortuus dudum 1698 Mart. 26.» Schultz hade förut varit domkyrkoorganist i Åbo.

² Se min upps. Zur Biogr. Chr. Ritters SIMG XII.

³ Se Allm. Mklex. Sannolikt son till Joachim Geist i Güstrow (fr. Teterow). Jfr Pirro, Buxtehude s. 107 (där även flera utdr. ur hans komp.)

⁴ G. Dübens glanstid sammanfaller ungefär med förmyndartiden och tillhör således ej just en period; då hovet utvecklade större livaktighet. Dübens centrala verksamhet synes ej heller ha varit hovet utan Tyska kyrkan. Den helt säkert mest personliga delen av hans bibliotek torde vara de 5 banden »Motetti et concerti» (UB VM 77—81), vilka med all sannolikhet bilda grundvalen för Tyska kyrkans musikstunder vid och utom allm. gudstjänsten under tiden 1663—69. Att denna storartade kollektion är tänkt som ett avslutat helt, framgår av anteckningen i slutet på 5:te bandet: »Finis coronat opus 1666 d. 20 Febr.» Kompositionerna tryckas dock ej ha inskrivits i kronologisk följd. I årtalet 1663, II 1665, III 1664, IV 1665, V 1665. Inuti finnas dock andra årtal. Antalet verk fördela sig på följande sätt i de olika banden:

	Verk	Kompositörer	Anon.
I.	51	12	11
II.	45	20	4
III.	53	23	18
IV.	48	16	4
V.	65	28	14
	262	99	51

Men även i andra hänseenden måste redan från början Gustaf Dübens verksamhet ha varit mera begränsad än faderns. Andreas Düben hade med den starkares rätt underlagt sig det ena området efter det andra av stadens musik. Gustaf Düben möttes av kompakt motstånd, så snart det gällde andra församlingar än hovet och S:t Gertrud.¹ Därtill bidrog i icke oväsentlig grad de olika församlingarnas organister, vilka noga vaktade varje intrång i sitt verksamhetsfält. Andreas Düben hade tillsammans med sin broder Martin och efter dennes död ensam styrt över de två viktigaste församlingarna. Nu hade Storkyrkan brutit sig ut och gått sina egna vägar. En ny kraftigt uppväxande församling var S:t Jakob,² som var mycket mån om att väl sörja för musiken. Goda musiker anställdes från Tyskland som organister, och dessa fingo under sig gästbud och samkväm inom församlingen. Detta blev så mycket kännbarare, som just Norrmalm var det område, där de förmögna borgarna ville bo.³ Även S:ta Klara konkurrerade framgångsrikt om de välbärgades ynnest, och också där voro de musikaliska förhållandena gynnsammare än förut ordnade med skickliga organister.

Allra värst blev det på 1670-talet, då de många stridigheterna mellan församlingarna haft till följd, att staden sett sig om efter en gemensam överledare. 1675 kom en venetianare Giovanni Pietro Soli och gav som orgelvirtuos konserter i Storkyrkan, vilka väckte allmän uppmärksamhet. Organisterna i kyrkorna ville hindra hans musikstunder, då dessa allt för mycket blottade deras egna eventuella svagheter i tekniskt hänseende.⁴ Italienaren gick dock från seger till seger. Borgmästaren inlämnade till överståthållaren och magistraten en skrivelse, där han klagade över den »ynkliga musiken» i kyrkorna och föreslog,

Då flera kompositörer äro gemensamma mellan banden, blir totalsumman 63 tonsättare. De mest representerade äro: V. Albrici med 21 verk, G. Arnoldi 15, C. Bernhard 13, J. Carissimi 10, C. Förster 10 och F. Tunder 9. Med blott ett verk äro 34 komp. företrädda (siffrorna för verk äro svåra att fastställa, då ofta »sinfonier» stå för sig, vilka kunna höra samman med efterfölj. vk; även antalet tonsätt. kan möjl. modereras, beroende på onöjaktigt angivande; registren äro ej heller fullständiga). Pirro namnger i sin Buxtehude-biografi de flesta tonsättarna.

¹ E. Trobäck, Stadsmusiken s. 97 ff.; I. Simonsson i Curman-Rosvall, Sveriges kyrkor: Storkyrkan i Stockholm (1924) s. 168—177.

² W. Ählén, S:t Jacobs kyrkoorgel 1644—1930 (1930).

³ G. Düben bodde mot 70-talets slut invid Slottsbacken (»kommissarien Joachim Stoppes hus i stadens inre del»), där nu överståthållarehuset ligger (Nic. Tessin d. y. förvärfvade tomten 1692). På 80-talet tycks han ha flyttat till Norrmalm, eftersom begravningshögtidligheten ägde rum i Jakobs kyrka. Där begrovs även hans son Andreas.

⁴ Trobäck o. Simonsson; Allm. musiklex. art. Stadsmusikant.

att ett gemensamt stadsmusikkapell borde organiseras under god musikalisk ledning och att detta skulle mellan de olika kyrkorna alternera. Förslaget antogs, och d. 19 febr. 1676 antogs Soli till »stadskapellmästare». Den lön han skulle ha överskred t. o. m. hovkapellmästarens. Märkligt nog förmärkas inga klagomål från Gustaf Dübens sida, ej heller gjordes försök att gendriva beslutet. Lyckligtvis var ej »maestro di capella» den organisatoriska kraften, som kunde utnyttja den makt, som lades i hans hand. Redan innan årets slut lämnade han Stockholm, trött på allt bråk från organister och stadsmusiker. Striden gällde sedan icke minst Tyska församlingen, som man ansåg ha för mycket makt. De tyskfödda borgarna plägade lysa för sina bröllop i Tyska kyrkan men firade sina högtider inom församlingen, där de bodde. Alltsedan Andreas Dübens tid hade Tyska kyrkan ansett sig ha företräde till dessa. S:t Jakobs musiker protesterade och hävdade nu sin rätt. Märkligt nog betonades samtidigt, att hovkapell och Tyska församlingen arbetade samman.¹ Det heter nämligen 1679 »att eftersom Kungl. musikanter Tyska kyrkan med musik betjäna, ville de (stadsmusikanterna) ej eftertrakta de bröllop, som Kungl. musikanter begära». Detta medgivande från Jakobs-musikerna var dock mera en proformasak. I verkligheten kämpade man med näbbar och klor mot hovkapellets inblandelse i stadens musikförhållanden. Med 80-talet ingrep även en annan korporation konkurrerande, nämligen militärmusikerna eller »hautboisterna». Med dessa hade Gustaf Düben intet att skaffa och kunde således ej hindra, att de fingo allt flera borgerliga bröllop.

Helt säkert ha dessa stridigheter i sin tur bidragit till att förbittra Gustafs Dübens liv. Men även husliga sorger torde ha fördyrat hans tillvaro. 1654 ingick han äktenskap med Emerentia Standaert, dotter till en förmögen holländsk vinhandlare, som på 1640-talet inflyttat till staden.² Säkerligen voro de ekonomiska förhållandena i början goda, men snart försämrades allt. I äktenskapet föddes 9 barn. Visserligen dogo tre gossar i späda ålder, men de andra skulle uppföstras, och Gustaf Düben ville följa släktens gamla traditioner att söka ge sina barn en god solid litterär och social bildning. Detta tärde på förmögenheten. Till sist kom 1670-talets hårda krigsår, som tvingade staten till sparsamhet. 1675 beviljades honom fyra kronohemman i

¹ Trobäck s. 95. — Intressant är, att med Wustmann följa de motsvarande förhållandena i Leipzig och de strider som där utkämpades med nederlag för stadsmusikanterna och slutlig seger för organister, kantorer och militärmusiker (hautboister).

² Forsstrand s. 87. Jfr Anrep, Sv. adelns ättartavlor.

Småland. 1678 anhöll han att få dessa fyra gårdar under »Norrköpings besluts villkor» d. v. s. som arv och eget. Även detta beviljades »i anseende till hans långlige gjorde tjänster och välförhållande, såväl som ock för den olägenhet han med de sina sitter».¹ 1684 anhöll han att till sitt och sina barns nödortföga underhåll utfå 3,048 dr silv., som ej voro utbetalda av hans lön under de föregående åren. Det hjälpte ej, att lönen ökades 1675 till 900 dr s. Arrendet för hemmandet utbetalades in natura, och i stället för penningar erhöill han »courante varor», som befunnos utgöra »en del skräp och gammalt husgeråd av trä och järnredskap och onödiga kladdeskillerij».²

Under det hans broder Hans Georg som sockerbagare samlade en stor förmögenhet, hade Gustaf Düben det bekymmersamt med sin familj. Av de överlevande barnen dog en son 19-årig som volontär; en annan nådde kaptens rang och dog 36 år gammal. De övriga fyra vunno alla en lysande ställning. Joachim, f. 1671, nådde riksråds ställning och avled 1730. Han blev stamfader för den grevliga ätten von Düben.³ Stor berömmelse vunno även Gustaf (f. 1659) och Emerentia (f. 1669). Den förre blev vid 23 års ålder kammartjänare hos kronprinsen, sedermera konung Karl XII, den senare blev först barnpiga (1690), sedan kammarjungfru, därefter hovfröken och slutligen kammarfröken hos Ulrika Eleonora (d. y.). Möjligen ha dessa platser först förmedlats av farmodern Anna Maria Gabrielen, drottning Maria Eleonoras kammarfröken. Båda fingo ett stort inflytande vid hovet. Gustaf åtföljde Karl XII på alla hans krigståg, blev adlad och steg till hovmarskalk, Emerentia blev även adlad och var Ulrika Eleonoras oskiljaktliga följeslagerska livet igenom.⁴

Hovkapellmästaren, deras fader, synes även trots sina små tillgångar ha haft förbindelser med de högsta kretsarna. Där om vittna ej blott hans efterlämnade musikalier med tillägnan till rikets högsta adel eller program från musikstunder, där han i intima kretsar hos de förnåma deltagit, utan även de sorgekväden, som skrevos, då han 1 febr. 1691 begrovs i Jakobs kyrka. Icke mindre än tre sådana hyllningsdikter finnas tryckta, en på svenska, en tyska och en franska. I den tyska omtalas särskilt, att han var »von vornehmen Eltern geboren worden». Detta skulle ju kunna tydas som en erinran om den gamla härstamningen från böhmisk adel. Troligen var även modern, som ju ständigt följde Gustaf Adolfs drottning, av förnäm börd. Det heter

¹ Kam.-ark. Handl. rör. Kameralväs. FF. 10416.

² Forsstrand s. 91.

³ Forsstr. 136 ff.

⁴ Forsstr. 118 ff.

vidare, att han »bei hoher und volkreicher Versammlung christ-gehörlich beerdiget wurde». Till dessa, som följde honom till graven, hörde i första hand »sämtliche leidtragende vornehme Anverwandten ... und mitleidende Freunde». Allt tyder på en synnerligen ståtlig begravning, kanske rent av under deltagande från medlemmar av det kungliga huset.

Tyvärr lämna inga av dessa verser några meddelanden om Gustaf Dübens personlighet eller hans verksamhet. Alla äro hållna i den gängse högtravande stilen med veklagan och trösteord i marinismens blommiga språk. Ståtligast är den tyska hyllningsdikten i sin upptakt:

Ihr, die ihr Heil und Glück selbst mit dem Leben endet,
Ihr, die der Hinfahrts Blick mit stetem Schrecken blendet,
Die ihr der Eitelkeit und dero falschem Schirm
Nur einzig und allein sucht einverleibt zu sein.

Den franska hyllningsdikten slutar med en typisk chevaleresk vändning i äkta gallisk esprit:

On crût qu'avec Duben dût mourir l'harmonie,
Mais hélas! pour prouver qu'elle est encore en vie,
Nescaurois tu chanter un air touchant et doux
Qui près de son tombeau nous fasse pleurer tous?

Plattast är den svenska hyllningen, som låter var och en av de nio muserna framträda och sjunga ut sin sorg. Sista raden i var strof är ett slags omkväde. De två sista muserna, Urania och Calliope, hylla honom på följande sätt:

Urania: Så långt över världen vida
Solen sina strålar sår,
Skall oss Fama kring om sprida
DUBENS Lof evart hon går,
Kvåda skall hon, var hon far:
Vår Apollo varit har.

Calliope: Far nu väl du all vår fägnad
Oss med frid i graven sov
På din mull vi dig tillägna
Ett förtjänt och billigt lov.
DUBEN, som vår glädje var
Här sin lemmar lämnat har.

Gustaf Dübens kompositioner¹ omfatta flera stilarter än faderns

¹ De flesta finnas i UB. Se min studie i SIMG 1901. Hans första vokalkomp. »Veni sancte spiritus» dat. 1651 torde vara skriven för drottning Kristinas kröning i Storkyrkan d. 20 okt. 1650. Det heter nämligen, att medan drottningen satt på tronen, utfördes vokal- och instrumentalmusik: psalmen Veni Sancte spiritus sjöngs och spelades. Grönstedt, Sv. Hoffester I 109, IV 38.

och visa större mångsidighet i behandlingen. Här och där är även uttrycket personligare och pregnantare. Dock kan även Gustaf Düben ej räknas till de större andarna, som skapa för eftervärlden. De allra flesta av hans verk tillhöra den enkla visans område med blott solosång och generalbas. De större äro nästan alla komponerade på 50- och 60-talet. Till de intressantaste höra de två första: »Veni sancte spiritus», 4 vokala och 4 instrumentala stämmor; »Sinfonia» för 4 instrument. Det förra är daterat 1651, det senare 1654. Sedan följer förut nämnda solosång (alt-solo) med 5 instrument för Karl Gustafs begravning: Cessat gaudium. Till balettmusiken från 1650-talet höra tre danser, allemande, courante, sarabande, skrivna i samma stil som faderns. 1660-talet har i övrigt en del stycken i den större stilen: »Fader vår» (4 voc., 5 instr.: 1663), »Surrexit pastor bonus» (4 voc., 2 vel 5 instr.: 1664); till dessa sluter sig en bearbetning: »Herre nu låter du din tjänare» (basso solo con 2 overo 5 viole H. S. [Heinrich Schütz?] et aucta G. D. 1664). Två tillfällighetsstycken: »Ein getreues Herze wissen», Aria, 2 vo et cont. (1667); »Man sagt sonst», Aria för jungfr. Fultins bröllop, Solo et cont. (1669). Till samma tid torde av de odaterade höra: »Alles Leben», 2 à 3 voc. et 3 à 4 stråkinstr. (till drottningen): »Wo bist du Davids Herr», 4 voc., 4 str.

Efter 1670, då han mindre bidrog till de stora hovfesterna, finnas så gott som endast smärre solosånger eller verk för få stämmor. Hit höra hans berömdaste sånger i Sam. Columbus' Odæ sveticæ (1674) och samma författares »Rådrik» (1676). Ett mindre verk för firandet av slaget vid Lund är intressant som tydligen avsett för en tacksägelsefest vid Uppsala universitet: »Blickt ihr Salinnen auf mit Freuden» (2 à 3 voc., 4 str. 1676). Till 80-talet hör bl. a. en aria för Karl XI:s bröllop 1680: »Var välkommen min bästa vän» (2 à 3 voci, 3 à 4 el. 5 str.). En sång till prinsessan Hedvig Sofias födelsedag 1688: »Heut freut sich der Himmel» (solo m. cont.). En aria för Friedenreichs bröllop 9/7 1689: »Zwo Herzen die brennen» (Solo et 2 à 3 vo). Hans sista komposition är en aria 19/2 1690 till greve Lindschiölds verser: »Spel och danslust» (solo con ritornello si piace). Ett odaterat verk torde tillhöra 80-talet: en arietta »O grosser Gott du aller Welt Gebieter» till ord av Aurora Königsmarck. Denna komposition är intressant såsom skriven för viola d'amour, blockflöjt och gamba (1, 2 och 3 voc.). Det är första gången viola d'amour förekommer i Sverige och till på köpet märklig därigenom, att detta instrument användes i ensemble, något som eljest är sällsynt.

En fråga, som ofta vidrörts i samband med Gustaf Düben, är hans ställning till det svenska koralarbetet under Karl XI. Man har därvid

särskilt fäst sig vid de båda koraler, som upptogs i koralpsalmboken 1697: nr 245 och 370. Dessa härstamma dock från Arrhenii Psalm-profver 1691, där de direkt tagits från Odæ sveticæ nr V och XI. De äro således först efter Dübens död inkomna i någon psalmbok (med ny text). I Dübenska biblioteket finnas ej heller några melodier, som kunna utgöra något bevis för hans intresse för svensk församlings-sång, såvida man ej dit vill räkna de 4 koraler med svensk text som tillfälligtvis skrivits i UB Tab. 86: 72. G. Düben var organist i Tyska kyrkan, som helt säkert i allt följt tysk-luthersk tradition. Följaktligen saknade han den nödiga kontakten med svensk koralmusik och kunde således föga ingripa i arbetet för en svensk koralbok.

Efter Gustaf Dübens död erhöll sonen Gustaf nominellt befattningen som hovkapellmästare. I verkligheten sköttes dock platsen av Christian Ritter.¹ Gustaf Düben d. y., som sedan 1682 varit anställd som kammarpage hos kronprinsen, hade 1685—88 därjämte varit hovkapellist. Om han komponerat något är ovisst, I min uppsats 1901 har jag meddelat en komposition, som möjligen kan ha skrivits av honom.²

1698 omedelbart efter Karl XII:s tronbestigning blev Gustaf Düben adlad och upphöjd till hovintendent. Redan tre år innan hade han ingått äktenskap med borgmästaren Nils Hansson Törnes dotter Sara och med henne såväl erhållit en betydande förmögenhet som kommit in i huvudstadens inflytelserikaste adliga ätter. Han kunde således nu efter sitt adlande intaga en aktad ställning bland den förnämna aristokratien. Sannolikt var det genom hans påverkan som Karl XII beslöt sig för att 1699 inkalla ett franskt operasällskap.

Gustaf Düben hade nu definitivt lämnat hovkapellet. Christian Ritter erhöll avsked³ och i stället insattes Gustafs yngste broder Andreas som hovkapellmästare. Denne var född 1673 och inträdde i hovkapellet 1689. Hans första arbete som chef bestod i att omorganisera kapellet. En del förut »uppvaktande musiker» fingo fast enga-

¹ Se min upps. i SIMG XII (1910): Zur Biogr. Chr. Ritters.

² SIMG I 207: Aria a 2 soprani »Soll man das mit schweigen ehren» (UB 18: 10).

³ Ritter måste ha avgått som hovkapellm. först mot slutet av år 1699. I okt. s. å. beslöt kyrkorådet i S:t Jakob att kalla lämpliga sakkunniga att pröva kyrkans nya orgel. Härtill kallades bl. a. Ritter, som då ännu heter »Konungens Capellmästare», organisterna i Stork. o. Clara. Deckert, organisten i Jakobs kyrka, anmälde, att »emellan bemälte Ritter och organisten i Stora kyrkan Hr Dijkman intet gott förstånd vara skulle». Man beslöt dock att kalla alla tre: »Skulle emot förmodan Ritter intet komma, så skulle organisten i Tyska kyrkan i stället bliva buden.» Efter allt att döma var Ritter även närvarande och deltog i besiktningen d. 10—13 nov. 1699. Se Åhlén, S:t Jacobs kyrkoorgel s. 17 ff.

gemang, stadgar utarbetades för hovkapellet, och en helt ny verksamhet öppnade sig därigenom att hovmusikerna fingo deltaga i teatertruppens sceniska föreställningar. Själv skrev Andreas Düben en balett, som uppfördes på slottet d. 6 febr. 1701. Den befordrades även till trycket (i sammandragen form). Konungen visade livligt intresse för musiken och teaterns representationer, och allt tydde på en rik uppblomstring av musiklivet. Men kriget kom, och Karl måste med en suck tillstå, att kulornas vinande hädanefter skulle bli hans musik.

Redan Dübens balett visar en mycket tung och dyster sinnesstämning vid hovet, trots att stycket var avsett att fira den lysande segern vid Narva.¹ Året därpå (1702) måste Düben erkänna, att hovkapellet var för tiden mycket svagt, »alldenstund en stor del av musikanterna äre så gamla och avsigkomna, att de för deras sjuklighet icke kunna göra tjänst». Allt värre blev det med åren, och lönen till kapellisterna kunde endast till hälften utbetalas. Då 1706 en av de äldsta och förut främsta musikerna (P. Verdier) dog, insattes ej någon ny medlem, utan Andreas Düben erhöll »en musikants lön såsom augement»². Hans huvudsakliga uppgift blev att tillsammans med sin syster Emerentia sörja för litet förströelse åt Ulrika Eleonora. Hovtjänsten blev med åren allt mera maktpåliggande, och tack vare brodern Gustaf, som följt konungen i fält, och system, vars inflytande var lika stort hos den i styret deltagande prinsessan, fick han en honom värdigare befattning än skötseln av ett miserabelt och i upplösning statt hovkapell. 1707 adlades han tillsammans med sin syster (som orsak omtalas hans stora förtjänster som musiker) och 1711, efter en resa till konungen i Bender i officiellt uppdrag, blev han utnämnd till kammarherre. 1713 avgick han därför, med bibehållen titel som hovkapellmästare, från chefskapet för hovmusiken och överlämnade sysslan åt sin närmaste man Gottfrid Buchholtz. Hans egen befattning blev »direktör» eller föredragande chef. 1727 lämnade han även detta ämbete åt sin närmaste medhjälpare vid hovet kammarherre Carl Franc. Själv hade han 1719 blivit friherre och två år senare hovmarskalk.

Andreas von Düben var tre gånger gift, först (1700) med Ulrika Friedenreich, sedan (1716) med Hedvig Ulrika Fleming av Liebelitz och sist (1718) med Christina Sparfvenfelt. Med alla tre erhöill han en

¹ Balettens text har jag utförligt genomgått i SIMG I 170 ff.

² Norlind-Trobäck, Hovk:s hist. s. 58. — Om Andreas von Dübens levnadsförh:n har Forsstrand s. 143 ff utförliga medd. och även bilder av honom och hans tredje hustru f. Sparfvenfelt (s. 144 f.).

försvärlig förmögenhet och levde ett i det stora hela stilla liv med tämligen omfattande umgängeskrets i de högsta adelskretsarna. Under sina senare år bodde han på »Spökslottet» i Drottninggatan (nu Stockholms Högskolas expeditiionslokaler). Vid sin död ²³/₈ 1738 blev han, liksom fadern, vid begravningen i Jakobs kyrka (d. ²⁶/₈) hyllad med verser. I en dikt av Adlerstedt¹ heter det bl. a.

Vårt Manhems bo har gjort herr Marschalk Düben trött,
Men sorgedagar med en gladelig afton dämpat,
Och efter tålmod dess vandrings börda lämpat,
Se'n han sin Herres hus mer än sitt eget skött:
Kung, Drottning vittna högst, att han har varit trogen,
Och världen, att han tjänt så tungt liksom vid plogen.

Andreas von Dübens musikaliska insats måste ses ur en helt annan synvinkel än såväl faderns som farfaderns. Båda dessa hade varit organister och skött en maktpåliggande kyrkotjänst jämte hovsysslan. Farfadern hade därjämte tillkämpat sig en ledande ställning i stadens hela musikliv och faktiskt dominerat över varje större musikställning i Stockholm. Fadern Gustaf Düben hade haft en mera begränsad verksamhet till hov och kyrka men måst avstå från makten över stadens musik. Andreas von Düben innehade aldrig en kyrklig tjänst, var sålunda med sin musikaliska verksamhet endast hänvisad till hovet och behövde som förmögen man ej blanda sig i stadens musik. Hovtjänsten segrade till sist över de musikaliska intressena. Dübensläkten intog ej mera en ledande ställning i svenskt musikliv.

Andreas von Dübens kompositioner äro därför ej av kyrklig art utan helt anpassade efter hovets behov av lämplig förströelse. Då tidens allvar ej krävde lysande fester och de musikaliska krafterna voro anspråkslösa, nöjde han sig med att skriva små tillfällighetsstycken för några fåtal soloröster med liten instrumentbesättning. I övrigt begränsade han sig till små danser för klaver.² Hans enda större verk blev baletten, som kan ge en föreställning om vad han skulle kunna ha blivit, om tidsandan varit en annan. Helt säkert saknade han ej kompositorisk begåvning, men instängd inom en värld av små musikaliska behov, blev han ej en drivande kraft inom musiken, och säkerligen lämnade han utan saknad sin verksamhet för tonkonsten.

Av Dübensläktens många under 1700-talet i yttre mening framstå-

¹ KB Verser till enskilde Fol. 1738.

² En förteckn. över hans komp. i UB finnes i min upps. i SIMG 1901 s. 188 ff och i musikbil. (s. 210 ff) meddelas några prov på stilen. Instrumentala danser finnas i Kalmar 4, i Gripsh. ms. 301 (K 13) och i Ternstedtms. (UB).

ende medlemmar, genom äktenskap förbundna med Sveriges ledande adel, erhöilo några en viss betydelse för musiken. Så blev Gustaf von Dübens son Carl Gustaf von Düben 1741 intendent över hovkapellet efter Franc. Om hans musikaliska intressen är endast bekant, att han var en skicklig lutenist. Efter hans död 1758 övergick intendentbefattningen till Joachim von Dübens son Carl Vilhelm, vilken innehade den i 4 år till 1763, då han utnämndes till rysk envoyé. Efter sin återkomst till Stockholm blev han president i kammarrevisionen och hörde till Musikaliska Akademiens allra äldsta medlemmar; uppbär t. o. m. preses-värdigheten där 1772—73.¹ Om honom heter det: »Hans insikter, smak, vitterhet, amabilité gjorde honom till favorit hos Lovisa Ulrika. Han var med heder minister i Petersburg, med mycken försiktighet hovkansler under partiernas raseri, med ombytlig lycka president i kammarrevisionen, med mycken tranquillité riksråd och en tid à la tête av utrikes ärendena. Han var slug, fin, kall, vänlig, förekommande, alltid glad, ofta i tryckande behov, men reglerade slutligen sina affärer igenom arv, hushållning och extra förmåner, dem kungen beviljade.» Med ett ord: en Düben.²

II

1733 överlämnade Andreas von Düben till Uppsala universitetsbibliotek två kistor musikalier.³ Dessa kistor innehöllo ej blott hans egna notsamlingar utan även faderns och farfaderns; då man på den tiden ej så noga skiljde på allmän och enskild egendom, kom kollektionen även att omfatta hovkapellets och Tyska kyrkans musikalier för samma tid. Som helhet ger detta bibliotek således en översikt av svensk musikodling vid hov och kyrka i Stockholm under nära 100 år: 1620—1720. För den äldre tiden måste man räkna med att Andreas ej då var i Tyska kyrkans tjänst och således ej disponerade de verk som föregångarna använt för gudstjänst och skola. Dessa funnos alltså kvar i kyrkan och kommo ej med till Uppsala. Genom samarbetet mellan Tyska församlingen och hovets musiker var en hopblandning av bådas musikalier mycket naturlig. Lyckligtvis har även en stor del av detta gemensamhetsbibliotek räddats åt eftervärlden och

¹ Forsstrand upprepar s. 113 den gamla felaktiga uppgiften, att Carl Gustaf varit hovkapellmästare. Om Carl Vilhelm se Forsstr. s. 141 f.

² De under 1800-talet så berömda professorerna Gustaf Wilhelm (läkare, läppforskarer) och Magnus Wilhelm (botanist) voro båda sonsons sonsonson till hovkapellmästare Gustaf Düben. Se Forsstrands släktavla s. 117.

³ Se min bibliogr. »Vor 1700 gedr. Mus.», SIMG 1908 s. 199.

befinner sig nu i Musikaliska Akademien. Svenskt hovkapell och kyrka kan härigenom följas ännu längre tillbaka: till Johan III:s kyrko-reformations dagar.

Svenskt musikliv före 1720 lär man emellertid även känna i de gamla stiftstäderna, då kyrka och gymnasium samarbetat för uppförandet av konstmusik. Skolornas ringa tillgångar tvingade lärjungarna att spela även »utanför dörrarna» hos de rika borgarna samt inne i gemaken vid gillen och samkväm. Skolornas bibliotek måste därför även innehålla världslig musik, som visserligen ej passade i kyrkan men som var så mycket kärkomnare i hemmen och på torget vid marknaderna. Även sådana samlingar skolmusik finnas till vår tid bevarade. De främsta torde finnas i Västerås och Växiö. Med dessa bibliotek som grund är det möjligt att följa svensk musikodling fr. o. m. 1500-talets mitt eller Gustaf Vasas sista år. De unga adelsmännen besökte på den tiden mera sällan skolorna, och musikförhållandena på slott och herresäten kunna därför ej studeras i skolsamlingarna. Lyckligtvis är ett adelsbibliotek, sällsynt rikt och i gott stånd, bevarat till våra dagar från Finspång (nu i Norrköpings stadsbibliotek), utvisande De Geer-släktens musikutövning på Löfsta och Finspång under 1600-talet.¹

De båda svenska universitetens odlande av tonkonsten framstår ej så klart som önskligt vore. Lund har endast kvar teoretiska läroböcker. Uppsala bibliotek äger visserligen de rikaste musikskatterna från äldre tid, men bortsett från Dübenska kollektionen, vilken tillhör Stockholmskretsen, finnes en ej ringa del tyskt material, som kommit in genom erövringer under Sveriges utländska krig under 1600-talet. Då alla samlingar bilda en enhet, är det följaktligen ej lätt att ur de värdefulla skatterna framdraga just sådant, som direkt använts av studenterna vid universitet och kyrka. Endast de nyförvärv, som gjorts under Olof Rudbecks tid, ge oss någorlunda en bild av universitetets egen musikodling under 1600-talets andra hälvt.²

Med ledning av de svenska biblioteken är det möjligt att rätt väl följa musikkulturen i Sverige under en tid av minst 150 år: 1570 — 1720. Man kan då först konstatera en mycket hög konstnärlig standard med de främsta tonsättarna väl företrädna på nästan alla kulturplatser. Även den stränga stilen i många stämmor har man ej ryggat tillbaka för att uppföra. 8-stämmiga vokalverk ha sjungits såväl i Stockholm som Växiö, Västerås och Kalmar under 1500-talets andra

¹ För skolbibl:n se föreg. bibliogr. 1908; Lat. skolsånger (1909); Musiken i Väst. (Kult o. Konst 1907) o. Mkn i Upps. (ibid. 1908).

² Vor 1700 gedr. Mus. s. 196 ff.

hälvt, och hundra år senare funnos i nästan alla stiftsstäder stora orkestrar med såväl stråkar som trä- och mässingsblåsare. Även svenska tonsättare ha uppammats vid de svenska skolorna, vilket förefintliga tryck kunna utvisa. Till den höga musikkulturen bidrog väl även själva skolförhållandena med rektor eller hans närmaste lärare som musikledare. Det yttre behovet spelade helt säkert även en stor roll. Skolekonomen var i hög grad beroende av tonkonsten, då lärarelöner och elevpengar till stor del bestämdes efter musikens standard. Även i Stockholm var ostiatimgång och liksjungning en viktig inkomstkälla.¹

Vill man följa de uppförda musikverkens inre struktur, måste man gå till den då rådande uppfattningen om tonkonstens väsen, dess syften och praktiska grundvalar. Dessa musikens filosofiska sidor stodo avhandlade i läroböckerna och lästes av de svenska skolgos-sarna med stor noggrannhet och kommenterades av magistrarna. Sådana allmänt studerade böcker i musikteori voro de av Faber Stapulensis, Sethus Calvisius, Leisringius, Rhaw och Spangenberg för den äldre tiden före 1620. Efter denna tid gick man till betydligt grundligare verk som Prætorius' Syntagma musicum och Kirchers Musurgia. Mot slutet av århundradet hämtade man gärna sitt kunskapsförråd ur Werckmeister eller Speer och under 1700-talets första årtionden från Mattheson.²

Ett slagord, som ständigt återkommer i 1600-talets teoretiska musikböcker, är »stil», vanligen uttryckt på latin »stilus» eller italienska »stilo» — ibland t. o. m. alla tre på en gång.³ För att klargöra tonkonstens alla arter utgick man från sången, vars rot var texten eller rättare textinnehållet. Musiken skulle tolka och förtydliga ordet, så att dettas andliga innebörd bättre förstods. Petit Coclicus hade (1552) för denna texttolkning genom musik funnit ett slagord, som sedan ständigt återkommer: »musica reservata». Josquin skulle ha varit den förste, som förstått att föra musikens mål in på texttolkningens grundprincip. Italienarna — främst venetianska skolan — utbildade denna »stil» vidare och skapade i madrigalen en konstform, där denna musica reservata kunde i alla sina uttrycksmöjligheter full-

¹ Om musiken i skolorna i Sthlm på 1600-talet se bl. a. F. L. Witting, Jakobs minne (1771); (utförl. handl. om Jakobs förs. se även Hülphers' ms., Västerås); A. Strindberg, Gamla Sthlm s. 293, 309; D. Sjöstrand, Maria skola (1882); C. Björling, Katarina skola (1913) m. fl. källor.

² Se Zettrin i Allm. mklex. Werckmeisters »Musica math. hodegus curiosus» (1687) i Finsp. bibl. (Norrk.).

³ Om »stilen» under 1600-talet se bl. a. E. Katz, Die mus. Stilbegriffe d. 17. Jhs. (1926).

följas. Så uppstod omkring 1600 den textmålade karaktärsmusiken, vars ensidigaste utstrålning blev operan eller »stilo recitativo». Utanför scenen blev denna reservata-stil bestämmande för kyrkans musik i konstformen »konsert», vars mötsats var »motett», den äldre ej av speciellt uttryckssätt bundna tongivningen. Den sceniska recitativ-stilen spelade ännu vid 1600-talets mitt en underordnad roll. Högst stod därför musica ecclesiastica med underavdelningen m. composita el. mensurata, den flerstämmiga polyfona musiken, som i alla högre skolor även i Sverige oundgängligen måste läras. Mot denna sattes musica vulgaris (m. simplex l. civilis), som även måste läras, »um mit ihrer Hilfe das angeborene Unglück des Menschen zu mildern.» Hit hörde den världsliga tonkonsten, mestadels sammanfattad under titeln spelmansmusik och dans (m. convivalium el. kort och gott Tafelmusik, »lustige Lieder»).

Reservata-ideen fullföljdes vidare: musiken borde ej blott tolka det textliga innehållet i alla dess nyanser utan även ge uttryck för det rent individuella. Så uppstod den musikaliska temperamentläran, läran om de musikaliska affekterna, av Kircher kallad »stylus impressus.» De mänskliga karaktärerna skulle ha var sitt uttryckssätt: »Die Melancholici lieben eine tiefe, beständige und traurige Harmonie; die Sanguinei den hypochematicum stylum [= dansmusik], wegen leichter Erregung der Blutgeister; Cholerici lieben heftige Harmonie, wegen der Vehemenz, ihrer aufschwellenden Gallen; daher Martialisches Kriegsköpfe, so zu Trompeten und Heerpauken gewohnt, alle zartere und reinere Musik verwerfen; Phlegmatici lieben reine Weiber-Stimmen, weil dieser sonus die Phlegmatische Feuchtigkeit gar gelind afficiret», säger Adr. Hirsch (1662) i nära anslutning till Kircher.¹

Ur denna »constitutio temperamenti» framgick en annan, som under hela 1600-talet rikligt debatterades, den s. k. »constitutio regionalis»: musiken skall ge uttryck för varje lands nationella egenart. Hirsch säger i nära anslutning till Kircher: »Das ist die Ursache, warum ein stylus dem anderen nicht gefalle, sintemal ländlich sittlich, ein jeglich Land liebt seine Weise, zu dem richtet sich der stylus nach eines jeden Natur, und die Gewohnheit ist die andere Natur, was man gewohnt, davon will man nicht lassen. . . . Doch soll man keines Lands verachten, sonderlich der Deutschen und Franzosen, weil sie ihre sonderbare Zierlichkeit haben im Componieren. . . . Deutsche lieben den stylum motecticum, und die syncopationes und fugas; die Franzosen lieben den stylum hypochematicum und das Hupfen, Springen; die Italiener

¹ Philos. Extract Hall (1662) IV 133. Jfr Kircher, Musurg. (1650) Lib. VII 545.

haben alles beides». Denna så att säga renodling av den nationella musiken var den nödvändiga förutsättningen för de enskilda ländernas tonkonst. Ideerna återkomma i nästan alla läroböcker i musik under 1600-talet, vilka lästes lika väl i de svenska som utländska skolorna.

Särskilt föremål för ovilja blevo enligt dessa grundprinciper sådana musikformer, vilka enligt affektläran ej gävo uttryck för det personliga eller nationella. Till dessa hörde i första hand motetten och de med denna förbundna mässa och psalm. De måste alltså omdanas i den nya andan. Madrigalen, som varit utgångspunkten för reservata-stilen, blev mönstret först, sedan konserten med soli och kör i samma stycke. Man skrev följaktligen kyrklig körmusik »auf Madrigalmanier» (se t. ex. Hammerschmiedt 1653; Väst. bibl.) eller »Geistliche Madrigalen» (s. komp:s »Capella» 1641; Tyska kyrkan b.).

Ej blott motetten blev föremål för misshag utan även den rena instrumentalmusiken, som ej gav uttryck för individuella känslor eller nationella särdrag. Endast i förening med dans kunde den tålas, enär den där genom rytm och kropps rörelser erhöill förbindelse med nationell egenart.

Den italienska anpassningen av reservata-stilen till det sceniska recitativet hade man i början svårt att fördraga norr om Alpena: stilus impressus (temperamentlärans stil) hörde ej samman med stilus expressus (stilo rappresentativo, scenstil, recitativ), emedan denna senare endast på yttre sätt tolkade en själslig grundstämning utan känslobetoning eller nationell egenart; den saknade alltså det rent musikaliska underlaget, d. v. s. den regionala begränsningen, den nationella individualismen. Först sedan parlendo-recitativet fått en sidoform i det musikaliskt utvecklade obligata recitativet upptog man även denna »stile espressivo» till närmare eftertanke. Man erhöill på detta sätt tre musikarter: kyrkomusik, kammarmusik (stylus cubicularis) och scenisk musik, men alla dessa voro endast speciella former av den vokala tonkonsten. Stylus scenicus vel theatralis började vinna företrädet, sedan man funnit, att mässans psalmoditon (stilo narrativo, raccontativo) ej ensamt var mönstret utan det metodiskt rörliga recitativo speciale med tal och sång tillsammans.¹

Därmed var man emellertid kommen utanför den andliga atmosfär, vari skolmagistrarna och disciplarna kunde känna sig hemma. Musikfrågor debatterades nu i stället hos adelsmännen i deras assembleer och salongsbjudningar. I Andreas von Dübens från kyrkosysslors befriade musikutövning passade ej de gamla stilreglerna. Man hade fått annat att tänka på, och nu gällde att som musikamatör och kännare

¹ Doni, Anotazioni (1640) s. 60 ff.

kunna konversera om musikproblemen. Mot Werckmeisters opersonliga »scientia mathematica» sattes Matthesons »gout d'un galant homme»¹. Kompositörens enda rättesnöre skulle vara publikens smak: »Wer Kirchenmusik setzen will, erkundige sich erstlich der Zuhörer Inclination, ob sie Moteten, Concerten oder Arien lieben, danach richte er die Musik ein: so hat er alle Regeln des Kirchen-stils ohnfehlbar beisammen.» Den som komponerar, måste visserligen tänka på »stilen», men viktigare än allt annat var att rådfråga publiken: »unser Genius muss allezeit was neues anschaffen und dem Gout der Zuhörer vor allen, allen Dingen Folge leisten». Eljest befattade man sig mycket litet med kompositörerna utan mest med åhörare, vilka skulle debattera den musik de hört: »Es gehört freilich Kunst dazu eines jeden Styli rechte Art zu treffen und darin etwas zu setzen; aber solches zu dociren, ist . . . mein Vorsatz gar nicht gewesen, mein galant homme soll nichts treffen noch setzen lernen. Ich will ihn nur . . . warnen, dass er kein Alteration bekomme, wenn ihm von Styli Musicis ein langes und breites vorgeschwatzt wird».²

Mattheson hörde till de författare som på Andreas von Dübens tid mest lästes och studerades, men bildningen gick mera i fransk än tysk anda, och man läste därför mest franska böcker. En liten handbok på detta språk var Brossards musiklexikon (1. uppl. 1703), som utkom i en mängd franska och engelska (Grassineau) upplagor.³ Här fick man liksom förut läsa om musikens uppgift att uttrycka hjärtats alla affekter, men allra högst stod »musica pathetica», »qui touche, qui emeut et ebranle le coeur et les entraille.»

Den instrumentala musiken hade allt mera blivit den främsta, och för att bringa denna i överensstämmelse med affektläran uppfann man att karaktärisera varje instrument. Man kallade den »stilo phantastico»: »un stile propre pour les instruments, ou une manière de composer libre et dégagé de toutes contrainte.» Sen gällde det att karaktärisera med dessa instrument: »comme chaque instrument a son effet particulier, il y a aussi différents stiles . . . le stile des violons est ordinairement gai; celui des flûtes, surtout traversières, est triste, languissant, celui des trompettes est animé, gai, guerrier etc.» Man tillade gärna ett adjektiv, när man talade om instrumenten. Matthe-

¹ J. Mattheson, Das neu-eröffnete Orch., od. universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommnen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Musik erlangen, seinen Gout darnach formiren, die Terminos technicos verstehen etc. Hamb. 1713. Jfr F. E. Niedt, Mus. Handleitung, 2. Aufl. 1721 (mit Anm. v. Matth.), Einleitung.

² Matth., Das beschützte Orch. (1717) s. 113 f.

³ Brossard 3. uppl. (s.a.) i MA; Grassineau 1. o. 2. uppl. (1740, 69) i MM.

son talar om »die lieblich-pompösen Waldhörner, die stolzen Bassons, die harten Zinken, die modesten Flöten, die heroischen Pauken» etc.¹

Idealet för denna instrumentala stil var dansen: »c'est le style propre pour exciter le joie et par consequent rempli de mouvements vîtes, fort gais et bien marquez». 1600-talet hade skilt på två slag av danser, sceniskå för baletter, maskerader och redouter, samt vanliga rums- eller salongsdanser (franska, tyska, polska och engelska). Nu tillades (genom Mattheson) den »rent estetiska» från dansen lösta musikformen, som bildade suiten.²

Granskar man de svenska notböcker, som bevarats till våra dagar från Andreas von Dübens tid, finner man lätt, hur dansstyckena äro de nästan enda förekommande, och Düben själv är ofta företrädd med en eller annan menuett. Efter Lullyskolans mönster äro även de dramatiska verken, som i tryck och handskrift äro företrädde i Düben- och de Geer-biblioteken, rikligt försedda med dansstycken.³ Med avseende på melodiken borde den, enligt Mattheson, vara sådan, att den klingade efter i öronen tre dagar. Icke metafysiska gemyts- och förnufts-kontemplationer utan hörselsinnet skulle vara högsta domaren i musik, säger Dresden-kapellmästaren Heinichen 1711: Det väsentliga är icke, att musikverket tager sig väl ut på papperet, utan att det klingar väl och behagar åhörarna; den goda smaken, »le gout», bör allena vara utslagsgivande (Neu erfundene und gründliche Anweisung, Hamb. 1711, Einleitung).

Det var i denna soignerade och väl parfymmerade aristokratatmosfär den Dübenska musiken till sist bäst kände sig hemma. De tre syskonen Gustaf, Emerentia och Andreas von Düben hade funnit sitt musikideal.

III

Den ledande principen under så gott som hela 1600-talet för såväl komposition som utförande var dialogen. Ett verk lades upp efter kontrasterande smådelar, vilka ställdes mot varandra. Härvid var en

¹ Hülphers (s. 90) översätter ordagrant: »fullstämmige claver, vittskallande trumpeter, präktigt ljudande basuner, ljuvliga och pompöse valthorn, likasom talande hautbois, stolta bassonger, hårda zinkor, moderata flöjter, heroiske pukor, väldige klockspel, smekande lutor, lutlike angelikor, djupa teorber, promte calichon, compisante violiner, intagande viola d'amore, fyllande violer, susande viola di gamba, dristige violoncello, brummande violone, föraktande trumpet mariner osv.»

² Matth., Das beschützte Orch. s. 139.

³ En sådan fullt typisk hdskr. för tiden är Finsp. 9098 (nu i Norrk.).

skarpt markerad deklamation ett särskilt omtyckt verkningsmedel. Men även ett till synes enhetligt upplagt musikstycke blev vid utförandet uppdelat i grupper, vilka som dialoger fingo var sina individuella partier.

Sin rot hade givetvis denna gruppuppdelning och -uppställning i venetianska skolans körteknik (*chori spezzati*), men att för 1600-talet i varje särskilt fall söka påverkan från Venedig och Giovanni Gabrieli är meningslöst, då sådan indelning av stämmor var regel. Man får därvid ej förglömma, att man under 1600-talet nästan alltid räknade med både vokal och instrumental ensemble på en gång. Uteslutande kör mot kör hör till sällsyntheterna, däremot förekomma oftare två instrumentgrupper enbart, emedan där kontrast kunde uppställas genom olika val av instrument. Ett vokalt satt verk för 4—6 stämmor kunde därför utföras på mångahanda sätt: några stämmor solo mot körstämmor, eller kör för en del och instrument för andra. Genom upprepning av enskilda satser kunde vokalgrupp sättas mot instrumentgrupp osv. Typiska exempel lämna Viadana, Hassler och Schütz. Den sistnämnde säger om sina psalmer 1619: »Einige Psalmen schicken sich nicht übel, wann der höhere Chor mit Zinken, Geigen, der niedere mit Posaunen oder anderen Instrumenten gemacht und auf jedem Chor eine Stimme daneben gesungen wird.» Viadana har 1612 förslag på både 2, 3 och 4 körer. Ofta heter det på titelbladet kort och gott: »für 2 oder mehr Chöre». Man lämnade således full frihet åt kapellmästaren att efter förefintliga resurser ordna utförandet. Gustaf Düben har ofta beteckningen 2 el. 3 (1 el. 4) voci och 2 el. 4 instrument. Även här lämnas således åt godtycket, hur man vill fördela de 4 el. 5 utskrivna stämmorna.

Den vanliga grupperingen av instrumenten var: en stråkgrupp med t. ex. violin, viola, violetta (= tenorviola), violon (el. gamba för de lägre stämmorna); en blåsgrupp med t. ex. zinka (2 st. el. 3) och basun (2 el. 3), även zinka-fagott. Flöjter kunde ersätta zinkan i de högre stämmorna. Trumpeter tillades sedan för pompösa partier.¹ Men alla dessa kunde blandas med vokala stämmor i soli el. tutti.

Tänka vi oss sedan dessa grupper på något avstånd från varandra med sångare och instrumentister i var, erhöles en dramatisk upp-

¹ Koschinsky, *Protest. Kirchenorch.* (1931). Om blåsinstr:s stora betydelse i Sverige vid skolorna se min upps. *Mkn i Västerås* s. 101, 107 o. a. Vid en trumpe-tares anställning i Malmö heter det om dennes skyldigheter (1591 ff), att han skulle »jämte annan av honom avlönad musikant alltid stå tillreds med pipa och trumma . . . samt att jämte sitt biträde med basuner och sinkor spela med organisten i orgelverket i S:t Petri kyrka var söndag och helgdag.» B. Alander, *Stadsmkn i Malmö* (1942) s. 13.

byggning av tonverket av mycket högtidlig art. Ett synnerligen gott exempel på sådan dramatisk fest lämnar festmusiken för Karl Gustaf ^{25/}, 1649 i Nürnberg för firandet av 30-åriga krigets slut.¹ Såväl beskrivning som bild finnes och låter oss således noggrant kontrollera utförandet. En avlång fyrkantig sal har en kör el. grupp i vardera hörnet på en upphöjd estrad »6 Schuh hoch»: Bei dem I. chor: 11 concertierende Stimmen, samt 2 Instrumentisten, Cornetti, Violini und Flöten zur Abwechslung dabei ein Contra-Bass, Geigen. II Ch. od. Viole Chor: 1. Geigenwerk; 8 Viola gamba; 4 vocal St. 1 Theorba. III Ch. od. Posaunen-Ch.: 3 Posaunen, dabei ein Quartposaun, 4 vocalst., 1 stark Regal; IV ch. Fagott- el. Dulcian-Ch.: 3 Fagotti, dabei im Quart- u. Oktav-Fag., 3 voc. St., 1 stark Regal. Hela antalet medverkande var 51: 21 sjungande, 18 instrumentister, 4 organister, 4 calcanter, 4 »Aufseher». De 4 sistnämnda voro tydligen ledarna för grupperna. På bilden synes en av dessa med stav i handen dirigera med ansiktet vänt åt den motsatta kören, där även 1 man står främst.

Att även i Sverige vid festmåltider förekommit dylik gruppuppställning på läktare, visar bilden av banketten vid Karl XI:s myndighetsförklaring 1672 i rikssalen på kgl. slottet.² På de båda läktarna kan man se musikerna med deras instrument jämte sångare. Vi få tänka oss Gustaf Düben leda den ena gruppen och Hans Henrik Tauscher den andra. Sannolikt hade Chr. Geist komponerat festmusiken; måhända var det hans bevarade »Aug. 1672» daterade komposition »Domine, qui dat salutem Regibus» för 5 voci och 7 Strom. (2 clar., 2 vo, 2 va, Fag.)³. Man får även tänka sig, att denna gruppindelning använts vid processioner. En beskrivning på en sådan rörlig dubbelkörmusik finnes 1616 från Örebro.⁴ Det var den stora vårfesten med »spiror» och kransar, som plägade firas vid alla skolor i Sverige. Stor musik ingick alltid i en sådan högtidlighet: »Den 18 maj, sedan alla spiror och kransar blivit sammanförda till södra ekskogen, tågade hela ungdomen därifrån under procession in i staden, sjungande: O Gud, vi love dig. Vid torget delade sig ungdomen i två körer, av vilka den ena gick åt norra, den andra åt södra sidan av torget. Sålunda fördelade sjöngo körerna en 8-stämmig sång, Ego flos campi⁵, och därefter: Gud vare oss barmhärtig och mild. Sedan två verser av sistnämnda

¹ Se min upps. »Ein Mkfest zu Nürnberg 1649» *SIMG* (1905).

² Bilder av Nürnbergfesten 1649 och banketten i rikssalen i Sthlm 1672 i min bok »Musikinstr:s hist.» (1941) pl. 111.

³ Orig. i BU V. M. 54: 17; i part. i Mkhist. mus:s arkiv.

⁴ K. F. Karlson, *Blad ur Örebro skolas äldsta hist.* (1871) s. XXXI f. Dansk litt. för samma fest se s. XLV ff.

⁵ Mkn till denna sång finnes i Växiö bibl. Ms. 2 (ej fullst.) fr. tiden före 1652.

sång blivit sjungna och den tredje börjad, gick tåget in i kyrkan i samma ordning, som man kommit, varefter ytterligare några sånger utfördes.»

Den här omtalade två-köriga sången »O Gud vi love dig» utfördes alltid i svenska som i tyska protestantiska kyrkor i två körer, i enklare församlingar givetvis unisont. Rudbecks Encheridier (1622 o. flera år) ha tre sådana¹. Fördelningen å den ena är:

I Chor:	II Chor:
O Gud vi love dig	O Gud vi tacke dig
Dig Fader i evighet	Prisa världen vitt och brett
All Englar och himmels här	Och allt det som skapat är etc.

Den andra har följande indelning:

I Chor:	II Chor:
O Gud var dag vi love dig	Och prisa ditt namn innerlig
Beskärm oss i dag, trofast' Gud	Att vi ej bryte mot din bud
Var oss nådig Herre blid	Var oss nådig i all nöds tid etc.

Den tredje har körindelningen:

I Chor:	II Chor:
Ärones konung Jesu Krist	Gud Faders ende son förvisst
Av Jungfru födas var dig täckt	När du frälste Mänskors släkt
Dödsens makt haver du förstört	Och kristtrogna till himmeln fört etc.

Vi se sålunda, att dubbelkörighet även sträckte sig till de vanliga psalmerna. Man får därvid tänka sig skolkören delad på två grupper, en på var sida i koret (uppställning på läktaren vid orgeln blev allmän först vid århundradets slut). Där skolgossar från gymnasium fanns att tillgå, måste man antaga 4-stämmig körsättning till ovannämnda tre sånger.

Vid Gustaf Adolfs begravning i Riddarholmskyrkan 1634 utfördes två vokala verk, båda med tvåkörig indelning: Thomas Boltzius' »Threnodia» och Andreas Dübens »Pugna triumphalis», den förra med 3 mot 4 stämmor, den andra 4 mot 4. Huruvida härvid den av Viadana, Hassler, Schütz och många andra vid den tiden rekommenderade fördelningen (el. dubbleringen) på instrumentala och vokala stämmor förekommit, känna vi ej, men må det vara nog att fastslå, att inom protestantiska världen i Tyskland enbart vokalt utförande

¹ Om P. J. Rudbecks encheridier se min upps. Svenska kyrkosgböcker före 1697, Kult. o. Konst 1906 s. 283. Motsvar. ty. sg: J. Zahn, Die Melodien d. deutschen evang. Kirchenlieder V (1892) nr 8652.

skulle varit tämligen säreget och antikverat. Att Sverige med en Düben från Calvisius' och Scheins Leipzig skulle ha negerat hela den moderna stilen, förefaller föga troligt. Frånvaron av basso continuo bevisar ingenting. Även manskörssättningen kan ha utförts annorlunda, då oktavförflyttningar voro vanliga (likaså falsett-sång).¹

Även Andreas Dübens andra körverk »Miserere» för Karl Gustafs begravning 1660 får tänkas utfört med understöd av instrumentala stämmor, kanske även i flera körer, oaktat detta ej finnes markerat i handskriften. Vad som talar för gruppuppställning är framför allt Olof Rudbecks sång vid samma tillfälle, som har avgjort dialogform i äkta tysk »Gesprächstil». Visserligen känna vi ej musiken, men texten ger oss stilen tydligt nog. Titeln lyder: »Samtalet mellan Gud, Konungen och Landet». Gud börjar: Hörer I Himlar och du Jord fatta med öronen! Landet svarar: Ack Herre straffa oss icke i din vrede. Gud: Om I än sträcken Edra händer . . . Konungen: Si mina dagar äro intet för dig . . . Landet: Ack ve, att vi syndat hava . . . Samtalet blir sedan endast en dialog mellan Gud och Landet och slutar med Landets tacksägelser: »Vi tackom dig Herr, att du haver varit vred på oss och din vrede haver sig vänt och du tröster oss. Ty våra ögon äro för-mörkade och vårt hjärta är bedrövat.» Antagligen har Rudbeck själv som sångare medverkat och kanske haft Guds roll. Hur ståtligt måste det då inte ha låtit med ingressen: Hörer I Himlar, måhända ackom-pagnerat av trumpetstötter.²

För Gustaf Dübens »Cessat gaudium» vid samma tillfälle finnes musiken bevarad, men där utan text. Genom det tryckta programmet är det emellertid ej omöjligt att sätta in texten.³ Enligt handskriften är sången skriven för alt-solo med 5 viol-instrument. En »sinfonia» inleder, sedan följer sången, för varje avsnitt avbruten av en instru-

¹ Ej blott själva körverket kunde fördes med instrumentalt ack. utan även en självständig instrumentalsats av annan kompositör kunde tillfälligtvis sättas före. Sam. Scheidt utgav som handledning 70 symfonier 1644 och säger i inledningen: »welches auch dieses eine schöne Manier ist, eine Symphonie für den Concerten, Motetten und Geistlichen Madrigalien, mit Instrumenten gleich als ein Præludium vorher zu spielen». Han utgav sitt verk för att tjäna som hjälp, när man ej hade tillräckligt symfonimaterial att välja på vid uppförandet av ett vokalkörverk. Chr. Marenholz, S. Scheidt (1924) s. 34. Även i Gustaf Dübens »Motetti et Concerti» finnas sådana självständiga instrumentalsatser inströdda, sannolikt avsedda att tjäna som inledningar till körverk (se t. ex. bd 3).

² C. A. Moberg, som även har fäst sig vid denna dramatiska uppläggning, tänker sig Guds parti som kör och de båda andra som soli (Från kyrko- o. hovmk s. 65).

³ Om »Cessat gaudium» se min studie SIMG I s. 179 (m. notcit.).

mental riturnell. Sången är överallt blott försedd med continuoackompagnemang. Koloratur fattas i allmänhet, och sången är tämligen torftig, endast den instrumentala delen har fylligare stämföring. Här är således dialogstilen närmast en kontrast mellan sången och orkestern.

Mot århundradets slut begynte orkestern att omdanas i fransk anda. Det viktigaste nya instrumentet blev oboen (skalmajan), som ständigt framträder solistiskt, jämte fagott och tvärflöjt. Mot denna träblåsinstrumentgrupp står sedan en stråkgrupp med vanligen 4 instrument eller stämmor. De solistiska och köriska partierna komma varandra närmare, och frihet lämnas därför ej till körisk eller solistisk besättning efter kapellmästarens frivilliga val. Därmed får ett stycke mest karaktär av dramatisk kantat i stället för kontrasterande körer.

Ett gott exempel på denna teatermässiga musikstil lämnar firandet av Karl XI:s död i Malmö d. 24 nov. 1697, stadskyrkan (Petri). Tryckt beskrivning finnes¹ men ej musik:

Uti kyrkan var en härlig sorgmusik anställd, vartill tvenne cantores med åtskilliga sångare voro förskrivne som, så snart processen nalkades kyrkan, läto höra först med hautbois en klagemusik, men så snart sorgfolket satt sig neder, blev en psalm, som var komponerad av Hennes Maj:s Sal. Drottningens begravningstext »Christus är mitt liv och Döden är min vinning» med 4 vokalstämmor musicerad. Därefter blev sjunget i choret: »O Jesu Christ, sann Gud och Man». Sedan blev musicerat med 2 vokalstämmor och 3 violiner förtäckte, någre till denne akten komponerade ord först med en hög altstämma. Det övriga av detta komponerade stycket blev av alten och basen var om annan sjunget. Därefter blev sjunget en vers »Du helga eld hugnelig tröst,» varpå prosten herr Wilhelm Laurenberg uppsteg och höll en härlig predikan såsom och personalierna så tydligen avläste, att var och en det höra och förstå kunde. Efter predikan blev ock med sorgemusiken av 4 vokalstämmor och hautbois continuerat »Jag vet, att min förlossare lever», varefter blev sjunget »Med glädje och frid» och med detsamma begyntes skjutas, och blevo 130 stycken var gång lossade, därpå gav regementet salva. När nästföregångne psalm var ändad, gick prästen för altaret och sjöngs bönen och välsignelsen. Därpå blev bakom det kgl. castrum doloris musicerat och av orgverket med 4 vokalstämmor och hautbois svarat, näml. Cast. D.: Vivat, vivat, Caroli XI Magni. Org: Memoria in æternum. Cast. D.: Hic sol obscurus latet, ach latet. Org: Hic sol lucet et pleno splendore lucet. Cast. D: Ecce veræ doctrinæ amator, ecce veræ doctrinæ propugnator, nunc quiescit in pace. Org: Detsamma blev ifrån orgverket svarat med 4 vokalstämmor. Cast. D: Auspiciis ductuque suo, ter victor in anno. Org: blev sammaledes svarat. Cast. D: Vivit nunc Carolus in regno. Org: Beatitudinis. Cast. D: Conjunctio in æternum, tvenne gånger repeterat. Org: Et nostra con-

¹ Hovkap:s hist. s. 59 f. — Orig. i UB.

junctio blev 4 gånger svarat. Sedan gick folket utur kyrkan och under utgången musicerades med 4 vokalstämmor och 2 violiner, och gick processen från kyrkan till Chanut-salen (Knutsalen), därest alla blevo av chanutbröderne trakterade.

Här fanns tydligen redan den moderna uppställningen av kör och orkester på orgelläktaren i st. f. som alltid förut i koret. Orgeln hade således helt övertagit att vara det stödjande continuo-instrumentet. Orkestrarna voro med stor sannolikhet från i staden förlagt regemente. Sångkrafterna voro »föreskrivne» utifrån, alltså antagligen från Lund.

Mera i den äldre stilen synes en annan musikhögtidlighet ha varit: i Uppsala d. 3/3 1698 med anledning av Karl XII:s kröning. Egendomligt är, att två orglar svara varandra¹; fyra emporer med musikgrupper finnas, alltså i samma stil som fredshögtiden i Nürnberg 1649. Oboer medverka men framträda ej på samma sätt solistiskt som i Malmö. Allt tyder på att körverkan var huvudsak:²

»Som folket var samlat i kyrkan begyntes på stora orgverket nederst i kyrkan en vidlyftig musik av 30 violer och efter confessionens uppläsande sjöngs »Herren vår Gud vare dig blid» av hela församlingen med tvenne instämmande orgeverk. Strax psalmen ändades musicerades åter med mindre tal av violer och 4 röster, vilka voro den lärde gamle Rudbeckius samt dess döttrar och måg häradshövdingen herr Nobelius. Medan sedan texten och tron sjöngs, delte sig musikanterna, varibland voro många professorer och lärda studenter; i 4 körer: den ena blev kvar på stora orgverket, den andra tog sitt rum tvärt emot på en över altaret uppbyggd lava, den tredje ställde sig på gamla orgarna, som äro på norra gaveln, och den fjärde på en läktare, som på södra gaveln svarar just där emot. Då tron ändades, hördes ordentligen från alla köerna ett träffeligen väljudande musik av åtskilliga instrument och röster, de där varandra så ljuvligen svarade, att en del av himmelsk glädje därmed avmålades. Men ändå var den ej att likna emot den som följde efter predikan, vilken av herr prof. Svedberg mäktat uppbyggeligen hade, ty då sjöngs det anderika »O Gud vi love dig», även väl av alla köerna tillika med pipor och skalmajor, rätt helt långsamt och admirabelt väl, så att köerna sjöngo var sin vers, och sålunda hela kyrkan omkring, nu närmare, nu längre ifrån, hördes i gensvar en obeskrivlig behaglighet. Under denna gudliga och förträffliga sång löstes på kyrkogården och slottet 40 stycken i dubbel svensk lösen. Efter välsignelsen hördes ifrån stora orgarna av den skönsta trumpetstämman ett ljuvligt och välklingande ljud, vilket av alla köerna besvarades med ett stort antal av discant- och basviol, cymbaler, orgor, skalmajor, trumpetor och pukor, så att ljuvligheten hela kyrkan fyllde och folket av förnöjelse satt i häpenhet.»

¹ Den nya orgeln av Cahman satt över västra ingången, det gamla orgverket var flyttat till norra.

² Brev av J. Björling till sina föräldrar Upps. 3/3 1698 i UB N. 1045. Medd. Annerstedt, Upps. Univ:s hist. II: 2 s. 356.

Med kantatstilens segertåg försvann denna gruppindelning av orkester och kör. Soli och kör hade här redan på förhand sina bestämda platser i stycket och kunde således ej ställas dialogartat emot varandra. Sångarna i kyrkan stodo ej längre i koret, där riklig plats funnits för placering i grupper, utan på en relativt trång orgelläktare, som ej erbjöd möjligheter till avståndsverkan mellan körer, varken från organistens och körens synpunkt eller den åhörande församlingens.¹

När denna nya kantatstil kommit till Sverige, är svårt att avgöra. Konsertstilen var Gustaf Dübens egentliga kompositionsform, och någon kantat av honom finnes ej bevarad. Ej heller den åtskilligt modernare Christian Geist har lämnat några kantater efter sig. Så mycket intressantare är därför en begravningskantat av storkyrkoorganisten Ludert Dijkman 10 juli 1685 vid prinsarna Gustaf och Ulriks begravning: »Svea inbyggares samhälleliga klagan».² Kompositionen finnes i tryck. Som försök i kantatstil är den kulturhistoriskt intressant. Som gediget musikstycke är emellertid verket av föga betydelse. Redan textens art inbjöd ej till större musikaliska effektmedel. Orkestern består av 4 stråkar. Solosång börjar, men Dijkman har litet svårt att hålla recitativ och arioso i sär och vinner därför ej kantatstilens avrundade gruppering i småstycken. Första delen, som är ackompanjerad av orkestern, efterföljes av ett kortare parti med ensamt continuobeledsagning. Även här är den egentliga recitativformen ej helt bibehållen. Efter en kortare instrumentalinledning börjar ånyo en »aria» utan större formell utveckling. Sedan har en trestämmig kör (A. T. B.) en kort insats (möjligen i verkligheten längre men ej i tryck meddelad; det heter nämligen: »För korthetens skull har man det övriga av öde-gudinnornas svar måst gå förbi»). Efter en aria (ej heller meddelad, kanske någon av de föregående upprepad) följer en slutkör för 4 röster (C. A. T. B.) »med 4 violer». Efter denna står: »Repeteras av hela kören 4 sjungande och 4 spelande tillika». Kören har tydligen utförts växelvis vokalt och instrumentalt.

Tyvärr sakna vi andra exempel på svensk kantatstil och måste således nöja oss med att konstatera, att åtminstone ett försök gjorts under 1680-talet. Andreas von Dübens tillfällighetsstycken kunna ej anses stå nära den cykliska vokala formen.

En annan, så mycket mera i Sverige omtyckt konstform, var »Dialogen» (Discours) eller som den mest fick heta på tyska »Gespräch».³

¹ Om uppställningen i kyrkan av körer se R. v. Liliencron, Liturg.-mus. Gesch. d. evang. Gottesdienste 1523—1700 (1893).

² UB. Palmsk. nr 18. I Poët. pars. 1. Avskrift i MM.

³ Om dialogen i kyrkomkn se Liliencron l. c. s. 144 ff.

Mot slutet av 1500-talet framträdde den först och då bl. a. i verk av sådana mästare som Lasso och Andr. Gabrieli. 1592 utkom nämligen i Venedig en samling »Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori». 1608 utgav Melchior Franck en »Dialogus metricus . . . juvenis et virgo». Av de följande samlingarna finnes i Tyska kyrkans notsamling Agazzaris »Dialogici concentus» (Venedig 1618). Främsta betydelsen fick Adr. Hammerschmiedts »Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele, in 2. 3. 4. Stimmen» (Dresden 1645; ex. i UB). En senare samling »Musikalische Gespräche über die Evangelia, mit 4. 5. 6. u. 7. Stimmen» (Dresden 1655, 56), finnes såväl i T. K. som Västerås och Växiö samt var även förut att finna i Jakobs kyrka. Sedan följde flera andra i denna stil, som hastigt blev populär i den protestantiska kyrkan. Bl. a. skrevo Rudolf Ahle (Geistl. Dialoge, 1648) och W. C. Briegel (Evang. Gespräch auf die Sommer-Festtagen 1660) sådana.

Av svenska verk kan särskilt nämnas en »Dialogus» för Canto et basso con 2 Violini (et Cont.) av Christian Geist (1670-talet). Den är som nästan allt av Geists hand ett glänsande prov på pregnant, väl avvägd stil.¹ Basen börjar: »Quam pulchra es, anima mea». Canto svarar: »Nigra sum noli me considerare». På denna samtalsdel i andante följer i allegro basens ivriga bedyranden »Oculi tui columbarum, capilli tui sicut greges caprarum et dente tui sicut greges tonsarum.» Canto svarar dock, åter i långsam sats: »Nigra sum», tills båda förena sig i: »Ecce tu pulcher es dilecte mi».

En senare »dialog» är tillskriven Andreas v. Düben. Denna utfördes vid »commissarie Springers bröllop»: »Dialogus inter sponsum et sponsum»: Min ibland alla utkorade lilja, dialogus Isaac et Rebecca (U. B. V. M. 18: 12).

Dialogformerna gävo även upphov till ett intensivare odlade av duetten eller som den vid århundradets början kallades madrigaletten. Överhuvudtaget är det just stycket i få stämmor, som givit upphov till madrigalens övergång i konserten.² Där två körer ställdes mot varandra var det mycket vanligt, att man överlämnade de tre stämmorna åt instrument och blott föredrog en stämma solistiskt vokalt. En duett blev även på detta sätt slutresultatet. På samma sätt kunde ett trekörigt vokalverk föredragas som trio. Så har t. ex. Hasslers treköriga verk »Duo Seraphin clamabant» följande sammansättning: Ch. I S. S. Ms. T.; Ch. II S. S. A. Bar.; Ch. III A. T. T. B. Utförandet är emellertid förslagsvis på följande sätt: Ch. I 3 violiner + 1 sgstämma; Ch. II

¹ UB V. M. 26: 10. Part. i MM.

² A. Adrio, Die Anfänge d. geistl. Konzerts (1935).

»Gesang und event. von Flöten mitgespielt»; Ch. III 1 sgst. + 3 basuner el. fagott. Även Viadanas 4-stämmiga konserter 1612 kunde på samma sätt solistiskt med sång i en stämma och instrument i de andra utföras.

Efter 1650 blev den trestämmiga vokalsatsen den vanligaste med 2—5 instrument. Så t. ex. fördela sig Christian Geists 55 svenska verk från 70-talet på följande vokala grupper: 8 enstämmiga, 7 tvåst., 20 trest., 13 fyrst. och 7 femst. De tre grupperna ha mestadels 2 violiner + gamba som instrumentalt ackompanjemang; de fyrstämmiga ackompanjeras oftare av 3 el. 4 violer och de femstämmiga av 5—6 stråkar, ej sällan förstärkta med två trumpet, vilka ha tämligen rörlig sats med snabba löpningar. Gustaf Düben skrev även övervägande för 3 vokaltämmor, dock lämnar han oftare frihet till mindre vokalbesättning. Det står nämligen »1. 2. vel 3 voci» mest på verken. Düben var troligen ej fullt så säker i de bredare formerna som Geist, vars hela stil visar större inlevelse och rutin i stämbehandlingen (framför allt mjukare melodik). Andreas von Dübens kompositioner ha övervägande 1 sgst., här och där 2, sällan 3 och inga därutöver. Dock måste man rörande honom yttra sig med större försiktighet, då endast ett fåtal med säkerhet kunna föras till hans auktorskap, enär de flesta äro osignerade.¹

Rudbeck tyckes ha föredragit den 2—3-stämmiga vokalsatsen. Den enda bevarade kompositionen är en duett till Axel Oxenstiernas begravning i Storkyrkan 1654.² Han använder som text Joh. Upp. 7: 14 ff: »Dessa äro de som komna äro utur stor bedrövelse», men karakteristiskt nog ändrar han texten i början på äkta dialogmanér till fråga: »Ho äro dessa, som komna äro?» och svarar: »Dessa, dessa äro de». Därmed får hela kompositionen ett drag av »Gespräch». Den deklamatoriska sönderdelningen med pauser och markerad rytm i fraserna ligger också väl till för honom: »De skola intet mer hungra — ej heller törsta — ej heller skall solen falla på dem — ej heller någon hetta.» Därefter lång koloratur i legato utan pauser som effektiv avslutning på de förut så avhuggna fraserna. Denna typiska forcering av uttrycket måste även ha varit rådande i den andra till texten bevarade kompositionen för Karl Gustafs begravning 1660. Där är dialogen ännu mera pointerad.

Gespräch-stilen är emellertid övervägande även i rena solostycken,

¹ UB V. M. 18: 1—7 sign.; 18: 8—28 mindre säkra; 18: 17 (»Kom helge And») är t. ex. av Math. Schneider o. tryckt i dennes »Neue geistl. Lieder» (Liegnitz 1667 nr 9; UB).

² Avskr. i MM. Orig. nu i UB.

Hwad är dock Werld-sens wä - sen-de? en

Skugga, som u - tan Kropp är Krop-pen lik.

Thess her-lig-heet? ut wer-tes glittran/ in - wer - tes

gyt - tia: Skeen-fa - gert ög-ne-prål sann gnagand/ Hier-te Matk. Thess

höghet? en Liungeld/ som blix-rar högt i Luff-ten blå/ män

strax man eff-ter-seer/ så är han slagen neer/ thess glans ej sy - nes meer.

Notex. 1

där den framgår ur själva textens struktur. Canzonettan — sällskapsvisan vid 1600-talets början — består, poetiskt tillrättalagd, av tre delar: 1. fråga; 2. svar; 3. epigramartad sentens (sens moral)¹. Även där

¹ E. Dahmen, Die Wandlungen des weltl. deutschen Liedstils ... d. 16. Jhs. (1934); R. Velten, Das ältere deutsche Gesellschaftslied (1914).

schemat ej är så starkt framhävt, framträder kontrast-effekten. Där få stämmor finnas, erhålles en skenbar körisk verkan genom parallellism: frasen flyttas oförändrad upp på högre plan och ger på så sätt föreställningen om en ny stämma. I soloverken måste denna billiga skenverkan ännu oftare tillgripas¹ för att täcka över bristande melodiska ideer. Det är emellertid under hela barocktiden en genomgående svaghet att hållre uttrycka för mycket, än för litet, och därur framgår en sönderstyckning av den musikaliska satsen, som verkar orolig och nervöst överspänd.

Ett sådant typiskt exempel är Gustaf Dübens tonsättning till Ode svecicæ IV, där hela sången blir ett slags recitativ med konstpauser och melodiska kontrasterande fraser (notex. 1).

Det kan trots allt inte nekas till att Düben just i denna sång visar sin största förmåga att uttrycksfullt tolka en text.

Mot denna elementära formbehandling är Geists solokompositioner att likna vid yppiga barock-praktgemak med väggar fulla av stora Rubenstaylor i skarpaste rött och gult. Man förvånar sig mindre över hans rika sats än över att det verkligen vid Karl XI:s spartanska hov fanns krafter, som kunde bringa dessa virtuosverk till utförande². En sång blott kan tjäna som exempel med bl. a. följande slutfras i presto:

Presto *Chr. Geist.*

Notex. 2

¹ A. Adrio s. 14 ff.

² UB VM 25: 1 (dat. 1672). Part. i MM.

Kontrast kunde emellertid även instrumentalt erhållas genom skiftande tempo, omväxlande rytm, olika instrument, men ej minst genom olika styrkegrad: piano och forte i bjärt motsättning. Gustaf Dübens »symfoni» av 1654 utgör ett gott exempel på denna instrumentala dialogstil. Instrumenteringen (2 vo + va) är så till vida intressant, som att Continuo-stämman (orgel) kombinerats med obligata Spinett- och Cembalostämmor. Då båda dessa klavertyper äro till klangkarakteren lika, får man väl antaga, att »Spinetta» får fattas som oktavspinett (spinettino). Efter 4 takter tutti i jämn takt kommer redan ett solo i 2. Vo. (med Cont.) på två takter. Satsen avslutas med särskilt till styrkegraden angivet pianoparti. Efter ett solo för orgel övergår tempot i tretakt med skarpt markerad skillnad i forte och piano. Ett ytterligare soloparti med dialogartat »samtal» mellan cembalo och viola följer, varefter en »Canzona», antagligen i allegro, i jämn takt avslutar.¹

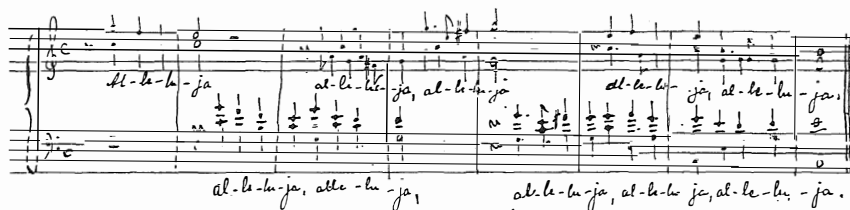
Även i den fugerade stilen med efter varandra inträdande stämmor framträder den dialogartade samtalsformen och användes med stor förkärlek hela århundradet igenom, särskilt i vokala slutsatser. Gustaf Düben har i sin äldsta bekanta komposition »Veni sancte spiritus», 16 maj 1651, ett intressant ställe över alleluja-text²:

Notex. 3 a

¹ UV IM 3: 1. Utdr. ur denna symf. SIMG I 174 ff.

² UB VM 19: 13. Jfr Hassler, Cant. sacræ 1591 nr 13 (Quia vidisti). Denkm. II s. 32.

I mera primär form återkommer samma tema hos Leo Hassler:



Notex. 3 b

Düben behöver ej nödvändigt ha kopierat Hassler, då en dylik stämföring med samma motivbörjan är tämligen vanlig vid århundradets mitt (jfr bl. a. Swelincks Orgelstück 1 s. 4; Neuauisg. bei Simrock).

Det är säreget, att under en tid, då deklamation och uttryck (»affekt») äro evigt återkommande slagord, man i allmänhet står alldeles redlös inför recitativet. De italienska operakompositörerna utbildade visserligen opera-parlandostilen, men norr om Alperna var man föga benägen att berömma deras strävan. Dels förevidade man dem, att de för litet togo hänsyn till känslan, dels att de alltför mycket togo den gamla »psalmoderande språksången» till förebild. Visserligen erkände man, att det utöver detta cembalorecitativ (stile raccontativo) fanns ett annat, som var mera lämpligt att »esprimere gli affetti», nämligen det av orkester ackompanjerade »recitativo speciale», vilket fyllde alla anspråk man kunde ställa på en musikalisk uttrycksstil. I praktiken kunde man dock ej föra den utanför den italienska scenens områden. Endast i Frankrike lyckades man till sist på 80-talet med Lully skapa en verklig recitativ-konstform. Denna kom dock ej till andra länder i öster och norr förr än mot århundradets slut. Om därför svensken Dijkman 1685 totalt misslyckades med sina försök i »stilo narrativo», var det ej så märkvärdigt, då även större andar i Tyskland ej förmådde behärska denna kompositionsart. Chr. Geist undvek principiellt att befatta sig med recitativ.

Omkring 1700 skedde dock ett genombrott för den sceniska musiken i alla länder, och en livlig önskan uppstod att tillägna sig särskilt den franska Lullystilen. I Sverige sökte Andreas von Düben efterbilda denna nya deklamationsstil. Baletten 1701 är — trots sin påtagliga torftighet — ett vacker prov på assimilering av franskt uttrycksätt. Huruvida Rosidortruppens musiker därvid givit honom ideer eller kanske rent av lagt till rätta hans försök i fransk balett, är svårt att

avgöra, faktiskt är, att först 1701 i Sverige framträder ett väl avvägt recitativ.¹

Man kan nog med säkerhet fastslå, att de rikligt representerade franska dramatiska kompositörerna i Uppsala bibliotek just tillhöra Andreas von Dübens eget privata bibliotek, då det är föga troligt, att Uppsala universitets dir. mus. (och insp. mus. bland professorerna) efter Rudbecks död skulle gripits av sådan fanatisk kärlek till flärdfull fransk balett- och operakonst, att de låtit biblioteket använda sina fattiga slantar under Karl XII:tidens nödår till förvärv av dessa verk. Det är ju ej omöjligt, att Rosidortruppen haft med sig en del, men dels får man väl antaga, att de vid avfärden från isbjörnarnas land tagit med sig sina noter, dels förskriva sig de flesta verken från tiden efter 1703, då de ledande operaartisterna reste bort. Där träffa vi nämligen representativa sceniska arbeten av Campra, Collasse, Desmarests, Labarre, för att inte tala om alla Lullys praktfulla partiturer. Ej nog med alla dessa vackra operatryck finnes även i handskrift en god samling av Destouches och t. o. m. den store Lullys lille son Louis de Lully (en del även i ork.-stämmor).²

Düben måste således ha haft en speciell förkärlek för dessa representer av »le gout français». Han var emellertid ej ensam om denna raffinerade smak. De la Gardiesamlingarna i Dübenska biblioteket (»fröken de la Gardies Comediesaker»)³ visa samma lust att framföra musik från Commedia del arte-glanstiden och L'Europe galante-feberns dagar. Även Finspångsbiblioteket lämnar prov på denna franska stil. Visserligen hade man där alltid sökt följa fransk smak, men särskilt många äro verken från tiden omkring år 1700. Så t. ex. finnas Campras succes-pjes »L'Europe galante» i andra uppl. 1698, och Lully-kollektionen »Les trio des opéra . . . mis en ordre pour les concerts» 1690, 91. Därjämte representeras det berömda Ballardtrycket »Recueil d'airs sérieux et à boire de differents auteurs pour les mois» samt Amsterdampupplagorna: »Recueil d'airs sérieux et à boire» 1696 och Chevaliers »Recueil d'airs nouveaux sérieux et à boire de differents auteurs» 1692. Överhuvudtaget bli i de svenska adelslotten fr. o. m. 1690-talet de franska samlingarna »airs sérieux et à boire» allt vanligare såväl i tryck som handskrift. Samtidigt överflöda

¹ Ex. på A. v. Dübens rec.-stil finnes av mig medd. i upps. SIMG I s. 209.

² Att en del av dessa måste ha avskrivits i Sverige, framgår bl. a. därav, att några (däribland Desmarests' balett »Les fêtes galantes» o. opera »Didon») ha svensk pappersstämpel. Även ha medlemmar av hovkapellet antecknat sina namn.

³ UB V. M. 18: 9 o. 10: Fröken Johanna Eleonora de la Gardies program för musikafton. Se SIMG I 185 f. och Hovkap:s hist. s. 61 f.

dansböckerna av menuetter med franska titlar med eller utan sångtext.¹ Många av dessa »airs et dances» äro tagna ur populära teaterstycken. Rococotidens anda begynner alltmera behärska sinnena och smaken för »le style fort gay et bien marquez» tilltager i oroväckande grad.

Det kan ju vara litet vågat att ställa ett horoskop för hur musiken i Sverige skulle ha gestaltat sig, om ej skottet från Fredrikshald ändat hjältekonungens liv och i stället Sverige hemfört segern över alla fiender. Kanske hade konungens smak för glad, fransk opera återvänt, och Andreas von Düben fått utveckla hela sin förmåga som musikdramatisk kompositör i Lullys anda.

¹ Danssamlingar i MM; där även chansonsamlingar bl. a. från Svaneholms slott i Skåne.