

STM 1935

Den svenska lutan

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.

DEN SVENSKA LUTAN

AV TOBIAS NORLIND (Stockholm)

Då den svenska lutan under de sista åren tillvunnit sig allt större uppmärksamhet, torde det vara av intresse att få en inblick i detta instruments äldre historia.

Den svenska lutan har skapats av hovinstrumentmakare Mathias Petter Kraft 1780, och det sist byggda hittills kända instrumentet av denna typ byggdes av Mollenberg 1820. Lutans egentliga tid omfattar således 40 år. Fackbenämningen har sedan länge varit »teorb» — alltså luta med särskild sidohals för fria bassträngar utanför gripbrädet. I egenskap av luta har den strängfäste på locket och sensträngar. Då emellertid instrumentet ej direkt kan inrangeras under teorblutorna, har man föredragit att räkna den till de yngre lutbastarderna. En undersökning av dess utvecklingshistoria ger även vid handen, att den svenska lutan ej utgör någon sluttyp av teorben eller någon annan ur den stora lutfamiljen utgången släktgrupp, utan att den framgått ur en helt utanför stående instrumentfamilj, nämligen cittrans.

Belysande är i detta hänseende den artikel C. Envallsson i sitt Musiklexikon 1802 ägnar instrumentet. Under artikeln luta (»luth») finnes betecknande nog ej ett ord om den svenska lutan, däremot omnämnes den tämligen utförligt under rubriken »Chitarra, Guitarre, Sittra». Som orientering citerar jag här först hela denna artikel:

»Fördom räknade man i synnerhet fem särskilda slag av sittror: de allmänna med 4 korsträngar, som ännu brukas av ringare folk utomlands och spelas med en fjäder. 2:do sittror med 5 korsträngar. 3:tio sittror med 6. 4:to de så kallade stora 6-korige; och 5:to sittror med 12 korsträngar. — 'Den Vanliga Sittran' har 6 dels mässingssträngar dels stålsträngar, stämde i tertier och dubbla korer. Spelas i det strängarne knäppas med den högra och tonerna gripas med den vänstra handens fingrar på gripbrädet, där de genom pålagda band äro indelte i hela och halva toner. — 'Den Förbättrade Sittran', eller den nu mera i Sverige brukliga och utrikes så mycket efterfrågade 'Svenska sittran', tillskriver Hrr Ankar och Kraft sin förbättring. Den är försedd med sensträngar och liknar till konstruktionen luta, men till stämningen

sittra. Utom 8 över gripbrädet liggande strängar har den 7 kontrabasser, fästade vid en särskild utstigande hals; således 15 strängar, vilka, enligt stämningens och greppens antal, utgöra 4 oktaver. Den äger dessutom en klaff, varmed man under spelningen kan förändra varje kontrabas till en halv ton. — Detta instruments större fullkomlighet och byggnad, förenade med ett behagligare tonljud, har givit anledning, att man nu snarare kallar det Luta än Sittra.»¹

Enligt Envallsson fanns det således 3 grupper av cittror: äldre, yngre och förbättrade yngre. Till den sistnämnda gruppen hörde den svenska, som efter hand begynt kallas luta, ett instrument som den »liknade till konstruktionen». I stort sett kunna vi bibehålla Envallssons indelning i äldre och yngre cittror, endast måste vi korrigera uppgiften om strängantalet. 6 dubbla korer förekom mera sällan under 1700-talets andra hälft, däremot hade den nyare cittran från England, vilken väl är den som närmast avses, 6 korer, varav blott de 4 översta voro dubbla, de två i basen enkla (jag tecknar detta: $2^1 + 4^2$). Stämningen »i terser» passar ungefär på den engelska typen: c e g c¹ e¹ g¹. Enligt Envallsson skulle den svenska ha framgått ur denna cittra. Den berömda svenske lustspelsförfattaren hade varit elev av Musikaliska Akademien och räknade sig väl alltid till hälften till yrkesmusikernas led. Sannolikt var han personlig vän till de båda angivna skaparna av »den förbättrade cittran», Ankar och Kraft, helst som deras cittra hade sina främsta avnämare bland den glada sällskapsvisans dyrkare, en krets, där Envallsson helst dvaldes.

Om den svenska lutan först varit en cittra, måste den ha genomgått vissa utvecklingsskeden, innan den färdigbildats. En närmare granskning av lutorna kan även ge vid handen, att den ej uppstått med ens utan gradvis förbättrats. Tack vare Krafts noggranna numrering och datering av sina instrument äro vi i stånd att gradvis följa denna långsamt skeende utveckling. Jag skulle vilja indela denna i tre skeden: 1780—1786, 1786—1795 och 1795—1807. År 1807 dog Kraft, och nya män togo sig an fabrikationen, vilken synes ha fortgått fram till 1820, då gitarren gjorde sitt definitiva inträde i Sverige. Före »den svenska lutan» kommer emellertid ett annat instrument, som väl lämpligen bör heta »den svenska cittran». Det blir alltså nödvändigt att medtaga en förperiod för detta instruments tillblivelse 1769—1780. Jag räknar således 5 utvecklingsskeden.

¹ Envallsson är nystavare och skriver gärna s i st. f. c. Då s-formen »sittra» ej trängt igenom och dåtidens svenska litteratur mest har formen »zittra», har jag föredragit stavningen »cittra». Utländsk facklitt. har omväxlande »cister» och »sister».

Ett instruments historia kan emellertid alltid ses ur två synpunkter: instrumentets egen byggnadshistoria och dess praktiska användning. Med avseende på den förra sidan dominerar i den svenska lutans historia namnet Kraft, med avseende på den senare namnet Ankar. För att undersöka den förra behövas i första hand instrument, för den andra notverk. Då Musikhistoriska Museet i Stockholm är lycklig



Fig. 1. Engelsk cister med tangenter; fransk cittra; norsk cittra.
(M. Sth. 101. 1,000. 999.)

ägare såväl av den största kollektionen svenska lutor som den rikaste samlingen musikaler för detta instrument, är det mig en kär plikt att här belysa båda sidorna av instrumentets historia.

I. DEN SVENSKA LUTANS BYGGNADSHISTORIA.

1. Den svenska cittrans epok: 1769—1780. Den äldre cittran, som Envallsson omnämner, hade under 1700-talet så småningom trängts åt sidan av andra knäppinstrument. Den hade företrädesvis odlats i Tyskland och där under 1600-talet haft en viss blomstring, särskilt i Tyrolen och Tyska Schweiz. En mindre form, citrina (citrinchen) eller klockcittra, hade även varit i bruk i Nordtyskland, varifrån den vandrat över till Danmark, Sverige (Bell-

mans cittra)¹ och Norge (Amund-Hansen-cittra). Omkring 1750 hade denna cittra mestadels övergivits av de högre klasserna och odlades blott som folkinstrument i Tyrolen med omnejd och i Thüringen—Harz. Den nya cittran uppstod på 1750-talet i England och spred sig därifrån till Nordfrankrike, Belgien och Holland. De viktigaste städerna för fabrikationen voro London, Lille, Dünkirkén och Haag med instrumentmakarna: Liessem, Thomson, Preston, Longman & Broderip i London, Delaplanque i Lille, Le Blond i Dünkirkén och Cuypers i Haag. Efter övre strängfästet kan denna cittra delas i två typer: med skruvlåda och sidoställda skruvar; med »engelsk skruvmekanism» och strängfäste i mässingsplatta. Det äldsta året för bevarade exemplar av den första typen är: London 1757.² Sedan följa de daterade Lille-exemplaren 1764—1782, av vilka särskilt 70-talets äro väl företrädde. Första perioden med skruvlåda är således, avrundat i decennier: 1760—1780. Den s. k. »engelska skruvmekanismen» torde ha uppfunnits i England vid 1760-talets mitt. Äldsta bevarade exemplaret är daterat: London 1766.³ Tyvärr äro alla de senare engelska odaterade, och man kan således ej följa den engelska grenen. De fransk-belgiska äro emellertid ofta daterade. De flesta ha årtalen mellan 1769 och 79 (med 1773 rikligast företrätt efter museiexemplaren att döma). Med avseende på korpusformen kunna två typer särskiljas: den engelska nästan kretsruna, upptill tillspetsade, och den franska i päronform med inböjda sidor upptill. Ljudhålet är runt hos båda, men i Frankrike försett med trappformig ros, i England stjärnformigt ornament eller dekorerad mässingsplatta. Besträngningen är även olika: i Frankrike mest 3¹ + 4² (3 enkla bassträngar och 4 dubbla diskantsträngar), i England så

¹ Den vanliga uppgiften, att Johann Arndt Bellmans klockcittra skulle varit italiensk, är ej riktig. B. köpte instrumentet i Hamburg; den vanliga benämningen på klockcittran är även »Hamburger cittrichen», enär den mest byggdes i denna stad (J. Tielke). Eljest har instrumentet haft en rätt stor utbredning i Nordeuropa och även en vida längre blomstringstid, än som i allmänhet antagits. Måhända kommer jag längre fram i tillfälle att teckna detta instruments historia.

² Galpin Coll. (nu MBoston; teorberad form); jfr Galpin, Old english instruments of music p. 30; en annan Liessem-cittra (ej teorb.) av 1758 hos Mr A. F. Hill, London; jfr Cat. of the Music Loan Exhib., Lon. 1904, p. 138; en tredje Liessem-cittra i D. Fryklunds samling i Hälsingborg; jfr D. Fryklund, Lights mus. verk (Hborg 1931) p. 31. — De förkortningar jag här använder rör. museer äro: MSt. = Musikhistoriska Museet, Stockholm; NMSt. = Nordiska Museet, Stockholm; Claudius = Claudiusmuseet, Köpenhamn; MGtb. = Musiksamlingen i Historiska museet, Göteborg; i övrigt M framför stads namn = därvarande musikhistoriska museum; MAK. = Musikaliska Akademiens bibliotek, Stockholm.

³ MBrüssel 1553.

gott som konstant 2¹ + 4². Dessa båda typer nå Skandinavien redan under glanstiden. Sverige väljer engelsk korpusform och fransk besträngning, Norge fransk såväl corpusform som besträngning — med en ringa förändring i bassträngarnas antal efter svenskt mönster.¹

När Sverige först begynt intressera sig för det nya knäppinstrumentet framgår av skalden Johan Gabriel Oxenstiernas Dagboks-

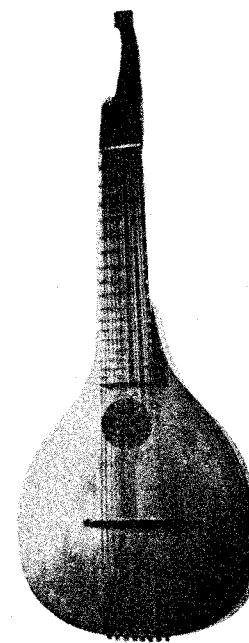


Fig. 2. Svensk cittra av Johan Öhberg
Sth. 1776.

(Claudius, Kphn.)

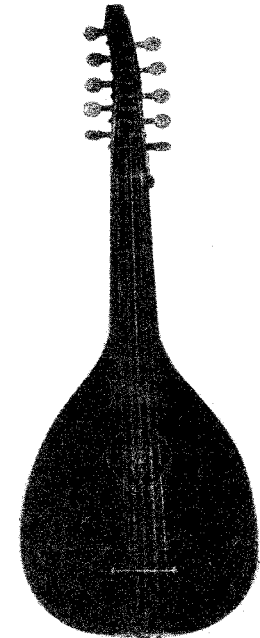


Fig. 3. Svensk cittra av C. J. Broberg
Gtb. 1781.

(M. Sth. 1367.)

anteckningar.² 1769 hade han fått höra en viss Olsson spela cittra (2¹/10) och vill sedan ha lektioner för att själv kunna traktera instrumentet:

»Med mycken möda har jag äntligen fått höra, att en hovtrumpetare Kuhlau skulle ensam i Stockholm kunna detta instrument. Jag var hos honom i kväll att få höra honom spela och att få komma överens med honom. O Gudar, vad detta spel är behagligt och ljuvligt. Antingen är det övernaturligt, eller var jag förtjust av den inbillning

¹ 6¹ + 3²; jfr MSt. 92.

² J. G. Oxenstierna, Dagboksanteckningar (Ups. 1881) p. 55 ff.

jag hade fattat därom, men jag fann mig utom mig . . . Mitt öra tjustes bort av denna söta lek, jag var ännu så uppfylld därav, när jag kom hem, att jag, då jag skulle spela piquet med min morbror, kastade mina kungar på hans äss, och var ej i stånd att se mina egna kort . . . Kuhlau ville ha 8 plåtar i månaden och 22 för en luta . . . [20/10] Är det möjligt, att man kan vara så häftigt intagen av en lusta. Hela natten var det mig ej möjligt att sova, och så snart jag litet slumrade in, drömde jag blott om vad jag hade hört. Jag såg i mina tankar ej annat än lutor, att vad som omgav mig var lutor, och jag tyckte mig snart sagt vara en luta själv.»

Av Oxenstiernas anteckningar framgår, att cittran var ett relativt nytt instrument. Kuhlau skulle ha varit den ende, som kunde traktera instrumentet i huvudstaden. Visserligen omtalar skalden kort efter, att han hört Bellman spela cittra, men detta instrument var, som jag redan nämnt, en klockcittra (citrinchen) och således delvis av annan typ. Emellertid omtalas instrumentmakare i Stockholm, som långt innan fabricerat cittror.¹ En fiolmakare Carl Magnus Nyström erhöll 15/1 1757 privilegium bl. a. för att få förfärdiga »lutor och sitror». Petter Hellstedt, som dog 7/7 1772, lät mellan åren 1765 och 1772 stämpla 241 fioler, 2 violonceller, 1 gamba och 2 cittror. På 1770-talet steg produktionen ytterligare. Johan Öhberg fick 1763—1778 stämplat 5 harpor, 42 cittror, 117 fioler, 33 violonceller och en kontrabas. Utom huvudstaden byggde man även cittror. Carl Johan Broberg, som, efter gesällår hos Jacob Hellman i Ängelholm, 1769 bosatte sig i Göteborg, förfärdigade 1771—1793 förutom 121 fioler bl. a. 36 cittror och 12 humlar. Ännu på 70-talet intog dock produktionen av cittror en ringa plats bland instrumenten. Eric Sandberg, som varit gesäll hos Öhberg, byggde i Stockholm 1773—1778 ej mindre än 268 fioler men endast en cittra (jämte 2 violonceller och 5 harpor).

Av dessa cittror finnas, förutom Krafts cittror från 1780-talet, endast 3 kvar: två av Öhberg 1776 och 1778² samt en av Broberg 1781.³ Av dessa följer den sistnämnda av 1781 tämligen noggrant den engelska typen, både med avseende på korpusformen (och det röda lacket) och besträngningen: $2^1 + 4^2$ (ej »engelsk skruvmekanism»). Mera självständig är däremot Öhberg. I stället för skruvlådan upptager han den engelska skruvmekanismen. Denna plägade emellertid användas såväl i England som Nordfrankrike. Viktigare

¹ Hedvig Boivie, Några sv. lut- och fiolmakare under 1700-talet (Fataburen 1921).

² Claudius 118: 1776; NMSt. 66421: 1778.

³ MSt. 1367.

är besträngningen, vilken hos det första instrumentet är $3^1 + 4^2$ hos andra $5^1 + 3^2$. I förra fallet är den alltså rent fransk, i det senare tillhör den en ny specialtyp, vilken varken återfinnes i England eller Frankrike (eller något annat land med den gamla cittran). Besträngningsformen här har således skapats av Öhberg. Intressant är att se, att Kraft bibehåller Öhbergs besträngningstyp med 8 toner ($5^1 + 3^2$) för den icke teorberade svenska cittran, vilken i sin tur lägges till grund för den teorberade cittran och den svenska lutan med dess teorbhals.

Med avseende på korpusformen följer Öhberg ej den franska typen utan den engelska. Även här förfar han självständigt med sin cittras utformning. Han överger den kretsruna engelska typen och ger sitt instrument en mera tillspetsad mandelform. Även blir formatet betydligt större. Detta tillsammans med den rikare besträngningen (först 7-, sedan 8-korig) visar, att han eftersträvat en cittra med bättre tekniska resurser och fylligare ton. Även här är han ensam, och intet annat land har att uppvisa en dylik modell. För Kraft blir denna emellertid normgivande, och han upptager den utan alla tillsatser.

Fråga vi oss alltså efter den »svenska cittrans» skapare, måste vi tillerkänna äran härav Öhberg och ej Kraft. Att man glömt hans insats, beror måhända därpå, att han redan 1779 avled och således ej fick tillfälle att fullfölja sin uppfinning.

2. Krafts första period: 1780—1786. Mathias Petter Kraft¹ var född i Gävle d. 14 juni 1753 och son av en snickare. Sina första lärospån erhöill han av fadern. I början av 1770-talet kom han till Stockholm, där han blev lärning hos klaverfabrikanten Pehr Lundborg. Det kan ju synas egendomligt, att en blivande mästare av lutor och cittror börjat som klaverbyggare. Som vi skola se, blev Kraft även en skicklig pianomakare, ja, han har måhända under sina senare år räknat denna sida av sin verksamhet som sin viktigare. Säkert har han på klaveren förtjänat sin förnämsta förmögenhet,

¹ I regel stavas han sina förnamn: Matthias Peter (Per). Då emellertid testamente har den andra stavningen, har denna upptagits i Kraftska skolans publikationer. Om Krafts olika etiketter se Boivie p. 67 och »Jochums» artikel i Sv. Dagbladet 28/8 1929: »Tre berömda lutbyggare i det gamla Stockholm» (cit. SvD.). Till de vanliga förut kända kan läggas en tredje med fyrkantig ram, vilken torde vara den äldsta, enär den användes på teorbcittran nr 12: 1780 (MSt. 1898). Om Kraft finnas två minnesskrifter i samband med skolan: Rob. Brandel, Hågkomster och erinringar om Kraftska skolans stiftare (1907); Kraftska sällskapets minnesskrift 1907—1932 (1932); jfr även Boivie p. 65—70.

då fabrikationen av lutor aldrig var nämnvärt stor. 1778 blev han självständig. Då han sannolikt byggt sin första cittra 1780, kan man fråga sig, vad han under mellantiden sysselsatt sig med. Då i hovkapellet en violin och en kontrabas av hans hand finnas, kan man förmoda, att hans verksamhet bestått i fabrikationen av stråkin-



Fig. 4. Mathias Petter Kraft, oljetavla i Kraftska skolan efter miniatyrporträtt.

strument och då för hovkapellets räkning. Redan på sin första cittra, som bevarats till våra dagar (nr 12 1780),¹ skriver han sig som hovinstrumentmakare, och han har med all sannolikhet fått denna titel i egenskap av fabrikör och reparatör för hovkapellet. Man frågar sig då, var han lärt bygga stråkinstrument. Säkert ej hos Lundborg, av vilken endast en luta² och inga violiner finnas. Det ligger då nära till hands att tänka på Öhberg, så mycket mera som Krafts cittror noggrant följa denne mästares. Med all sannolikhet ligger

¹ MStH. 1898.

² Jean Jahnssons samling nr 305 (nu såld).

nyckeln till att han först 1780 begynt bygga cittror däri, att han, så länge Öhberg levde, ej ville konkurrera med sin lärare.

Som violinbyggare skar Kraft dock inga lagrar. De instrument, som bevarats av detta slag, visa en föga van hand, och han har därför tidigt upphört med denna verksamhet. I stället känna vi en del andra instrument av hans hand från denna första period. Hans äldsta kända klaverinstrument bär årtalet 1786 och nummer 79.¹ Han har således långt före detta år byggt sitt första klaver. En spikharpa av 1786 har nummer 11,² alltså den första av detta slag ett eller annat år innan. Även riktiga harpor bära hans signum: 1780 nr 37 och 1785 nr 50.³ Dessa båda bevarade harpor av Kraft, ha föranlett Lütgendorff⁴ till en något förhastad slutledning: »Später verlegte er sich mehr auf den Harfenbau.» Harpan av 1785 är nämligen mycket otymplig, ja, rent av primitiv till hela sin byggnad.⁵ Säkert ingen harpist i hovkapellet velat framträda med ett dylikt instrument, ännu mindre någon dam av den förnåma världen. Att han dock kommit upp till så högt tal som 50 tyder på, att han inom den mindre fordringsfulla medelklassen haft en del avnämare.⁶

Den viktigaste sidan av hans verksamhet under denna första period låg inom knäppinstrumenten: cittra och luta. Under tiden 1780—1786 byggde han över 230 sådana (hans sista kända bär nr 237).⁷ Han följer vid dessa icke mindre än 5 typer, och man frestas därav till den förmodan, att han ej varit fullt säker på sig själv och sin konst. Vi kunna indela dessa i två grupper: med och utan engelsk skruvmekanism; inom vardera av dessa två specialformer: icke teorberade och teorberade.

¹ NMSth. 75, 196.

² MStH. 342. Att Kraft varit en mångfrestande ande, som försökt sig inom många områden av instrumentfabrikationen, bevisas även av hans kvarlåtenskap, som upptager av hans hand, förutom cittror, lutor, violiner, harpor och klaver, även: ett hackbräde, en positivorgel (liten orgel) och en kopparpuka.

³ Den förra äges (enl. Boivie p. 67) av herr P. Lindblom i Ludvika; den senare av MStH. nr 3.

⁴ Geigen- und Lautenmacher (1922) II p. 269. L. har dragit sin slutledning ur Krafts senare sedel, som nedtill har en luta och en harpa. L:s medd., att Krafts klaverfabrikation skulle ha begynt först 1800, stämmer, som vi sett, ej heller överens med verkliga förhållandet.

⁵ MStH. 3; ej hakharpa, som ofta uppgivits; K. har endast satt metallgripband på halsen.

⁶ Bland »fordringarna» stå i bouppteckningen 1807 även utlånade harpor (Boivie p. 67). Även fanns i kvarlåtenskapen en »utländsk pedalharpa» och några »Davidsharpor», varmed man vanligen betecknade harpor utan strängförkortning. Ovannämnda ex. i MStH. torde således ha hetat »Davidsharpa» på Krafts tid.

⁷ Se s. 14 här.

Första gruppen med skruvmekanism är rikligast representerad. De bevarade till min kännedom komma¹ äro:

Ej teorberade:	Teorberade:
Nr 36—1780	Nr 12—1780
49—1781	41—1781
79—1781	127—1783
80—1781	181—1784
99—1782	237—1786. ²
— 1784	

Båda dessa ha samma korpusform men skilja sig med avseende på besträngningen. De icke teorberade äro i stort sett trogna kopior av Öhbergs svenska cittertyp med $5^1 + 3^2$ strängar. Här är Kraft således ej någon nydanare. Den teorberade har samma besträngning: $5^1 + 3^2$, vartill sedan komma på teorbhalsen 4 fria strängar. Den teorberade formen med den engelska skruvmekanismen är över huvud taget sällsynt utanför Sverige. Märkligt nog är emellertid den äldsta kända cittran med den nya skruvinrättningen just teorberad³ men med betydligt större antal fria strängar: $2^1 + 4^2 + 8^3$ B (London 1866). Varken i grupperingen av gripbrädessträngarna eller i antalet fria bassträngar följer således Kraft den engelska, och ej heller kan typen återfinnas i något annat land. Inom den första gruppen med skruvmekanism märkes således mindre det experimentella tillvägagångssättet, ehuru teorbformen synes ha varit hans egen uppfinning.

Så mycket mera visar den andra gruppen tydliga drag av trevande försök. Det kan iakttagas 3 typer, vilka jag tyvärr endast känner i ett exemplar vardera: 1. ej teorberad cittra med strängfäste nedtill i kanten (nr 95: 1782); 2. teorberad likaledes med strängfäste nedtill (31: 1780); 3. teorberad luta med strängfäste på locket (76: 1781).⁴

¹ För undersökningarna av Krafts numrering har jag haft en värdefull hjälp av hovinstrumentmakare Alfred Brock, som noga antecknat numret på de instrument, som kommit under hans ögon. De meddelade numren, för vilka jag ej känner ägaren, har jag markerat: (B). En lista över kända instrument av Kraft finnes hos Boivie. Sedan dess ha flera nya tillkommit. Med avseende på instrumentets art har Boivie ofta blandat samman cittra och luta; jag har därför på denna punkt måst avvika från hennes förteckning.

² Oteorb.: nr 36: NMSth. 34, 289; 49: MSth. 246; 79: NMSth. 77, 202; 80: MSth. 399; 99: MSth. 140; ut. nr 1784 (B). — Teorb.: Nr 12: M Sth. 1898; 41: MGtb. 85; 127: Claudius 119; 181: Nydahl, Sth.; 237: MGtb. 86.

³ MBrüssel 1553.

⁴ Nr 31 och 35 se SvD.; nr 76: MSth. 124.

Formen är lika i alla tre, och någon skillnad i den yttre strukturen mellan denna grupp och den föregående finnes knappast. Så mycket större än olikheten i besträngningen. Cittrans grundkaraktär att åtminstone äga någon grupp flerkoriga strängar borteliminerats och i stället göras alla enkla. Kraft är ej ensam om denna modernisering,

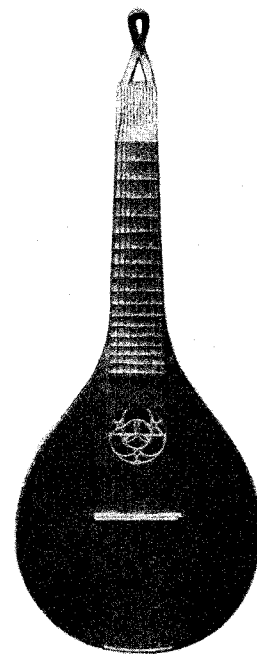


Fig. 5. Cittra av Kraft. Nr 36, 1780.
(NM Sth. 34289.)

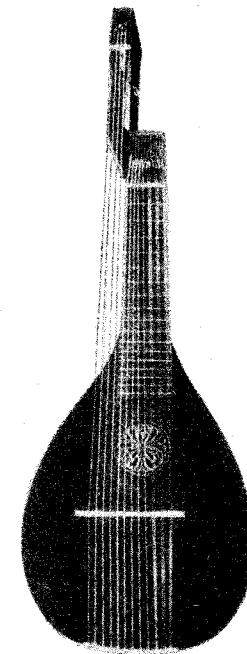


Fig. 6. Teorberad cittra av Kraft.
Nr 12, 1780. (M Sth. 1898.)

så vitt det gäller knäppinstrument i allmänhet, endast cittran hade man hittills lämnat orörd. Lutan och gitarren hade på 70-talet i de flesta länderna blivit enkelsträngade. Då Kraft utsträckte denna nydaning att även gälla cittran, måste han ha varit medveten om att denna princip ej riktigt passade där. Det är helt säkert därför han i den 3:e typen tager steget fullt ut och sätter strängfästet på locket och ändrar strängmaterialet från stål till sena.

I själva verket har Kraft genom sin nya typ helt och hållet skurit av förbindelsen med cittran. Instrumentet var icke längre en cittra utan en gitarr. Då emellertid detta instrument ännu ej vunnit insteg i Nordeuropa, tänkte man mera på lutan, som endast skilde sig från gitarren med avseende på den välvda botten. Benämningen på det

nya instrumentet var omväxlande cittra (zittra), chitarra och luta (enligt notböckerna). Cittra torde ha varit det vanligaste intill 90-talets mitt (se Ankars konsert med »Zittra» 1782, Wikmansons 3 sonatiner för »Zittra», Åhlströms tryckta musikstycken för »Zittra» 1790).

Kraft följde med avseende på strängantalet den Öhbergska svenska cittertypen: 8, vartill kommo de hos Krafts teorber vanliga 4 fria strängarna. Antalet gripband på halsen var som vanligt 9, vartill kunde komma några (intill 8) för diskanten på locket.

Den första svenska lutan, sådan den under Krafts första verksamhetsperiod var gestaltad, hade således följande egenskaper: citterkorpus med flat botten, strängfäste på locket nedtill, i slutet skruvlåda upptill med sidoställda skruvar, teorberad med 8 gripbrädessträngar och 4 fria; ännu ingen »klaff», som Envallsson kallar tryckcapotaston i basen. I övrigt kunna vi tillägga: hela instrumentet i mörk färgton med brunt lack till lock, sarger, botten, hals m. m.: rosen föga betydande med dekorationer i cirkelsegment; skruvlådans krön upptill i fyrkantig platta av ringa dekorativ karaktär; strängfäste på locket i ögla om benskiva (enligt lutans princip) utan knappfäste (som på gitarren); sargen djupare nedtill och smal upptill med avrundad framspringande näsa under halsens nedre del.

När Kraft för första gången använt denna typ är ej fullt säkert. Som förut meddelat, är den äldsta av mig kända: nr 76—1781 i Musikhistoriska Museet. Däremot lära under Brocks ögon ha kommit två andra äldre: 28—1780 och 45—1781. I jämförelse med till vår tid bevarade cittror av Kraft är dock antalet lutor försvinnande litet, och allt tyder på att instrumentet haft svårt att tränga igenom. Så mycket skarpare är därför skillnaden mellan denna och nästa period, då han upphör att bygga cittror och endast ägnar sig åt sin nya luta (jämte klaveren).

3. Krafts andra period: 1786—1795. Tyvärr äro vi mycket svagt underrättade om Krafts verksamhet under övergångstiden 1785 och 1786. Från det förstnämnda året känner jag endast en violoncell (priv. ägo), en harpa (MStH.), från 1786 en teorberad cittra med engelsk skruvmekanism (MGöteb.), förutnämnda hammarklaver (NMusStH.) och en spikharpa (MStH.). Först med året 1787 framträda ånyo lutor, och från och med nu endast lutor, ej några av de äldre cittertyperna. Med ledning av kända nummer har jag gjort upp en liten lista över produktionen av lutor (och de under första perioden i samma serie upptagna cittrorna). Fördelade i årsperioder om 3 år skulle de ungefärliga talen bli:

period:	kända nr:	antal:	nr:	pr år:
1780—1782	12—99	100	1—100	33
1783—1785	127—190	120	100—220	40
1786—1788	237—343	150	220—350	50
1789—1791	377—430	80	350—430	27
1792—1794	438—551	130	430—560	43
1795—1797	570—629	70	560—630	23
1798—1800	640—671	42	630—672	14
1801—1803	674—718	48	673—720	16
1804—1806	722—744	30	720—750	10

Efter de tre här uppställda utvecklingsepokerna för den svenska lutan skulle helhetstalen bli:

1. 1780—1785 1—220 = 220.
2. 1786—1795 220—580 = 360.
3. 1796—1805 580—750 = 170.

Skenbart skulle detta utvisa, att man efter 1795 ej längre haft så stort intresse för den Kraftska lutan. I verkligheten var efterfrågan säkerligen ännu mycket större efter 1795, enär Kraft just då företog en genomgripande förändring med instrumentet, så att det fick sin egentliga slutgestaltning. Då just denna är den till våra dagar bäst bevarade och huvudsakligast kända lutformen, få vi antaga, att produktionen stigit till det mångdubbla mot förut. I själva verket utgör således Krafts sista period 1796—1805 instrumentets glanstid. Som vi längre fram skola se, tillhöra de allra flesta lutkompositionerna även tiden 1796—1805. Den tid vi här tills vidare skola sysselsätta oss med (1786—1795) innesluter två smärre förändringar i lutans utveckling. Med 1787 begynner Kraft utöka bassträngarnas antal från 4 till 5, så att besträngningen fr. o. m. nu är $8 + 5$.¹ Han bibehåller sedan detta antal till 1793, då han övergår till 7 bassträngar, alltså från och med detta år $8 + 7$.² Denna besträngning blir sedan den definitiva, som konstant bibehålles av alla instrumentmakare av svenska lutor ända till lutans sista dagar 1820. Varken Kraft eller någon av hans många efterbildare finner skäl att häri någonsin göra en ändring. Utöver detta lilla tillägg i besträngning, som givetvis haft ringa betydelse i tekniskt hänseende, då bassträngarna, som alltid

¹ De första kända äro: nr 298—1787; NMStH. 87, 413; 343—1788: NMStH. 147, 488; 377—1790: MStH. 215. Endast ett återfall till $8 + 4$ kan antecknas: 453—1792: Fryklund. Ett liknande återfall från $8 + 7$ till $8 + 5$ under nästa period kan även påpekas: 645—1798 (Claudius 114).

² Hit höra: nr 507—1793: MHamburg 1893, 465; 510—1793, 530—1794, 551—1794: alla tre i Jahnsson-saml. (nu såld).

vid teorber, stämdes i diatonisk följd, undergick lutan ingen genomgående omgestaltning. Endast »klaffen» eller bascapotaston tillkom sannolikt redan i periodens början. I övrigt är lutan som förut flatbottnad med mörkt lack. Omkring 1790 göres locket ljusare (gult lack), under det att sarger och botten bli oförändrade i färg (brun förtoning; mörkt lack kan dock undantagsvis förekomma till 1793).

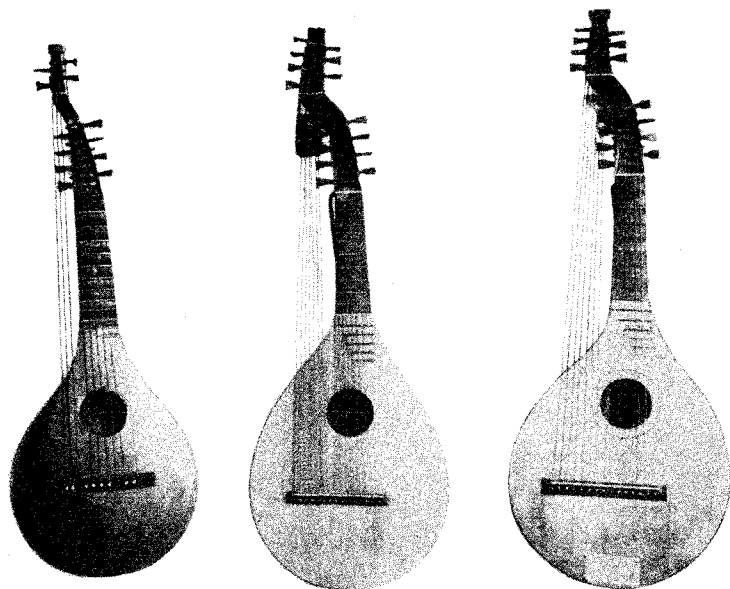


Fig. 7. Tre svenska lutor: a. Kraft Nr 76, 1781; b. Joh. Jerner 1803; c. L. Mollenberg Nr 60, 1815.
(M Sth. 124, 107, 364.)

Storleken är densamma som under föregående period. Redan under denna tid synes han ha byggt en liten form jämte den större.¹

Av hans lärjungar under denna första period märkes framför allt Johan Jerner. Om dennes levnadsöden är föga känt. Han var född 1755 och dog 26/7, 1820. Gesäll var han 1779 hos Öhbergs son. Den första kända lutan av hans hand är av 1787.² Tyvärr har han nöjt sig med att datera sina instrument och ej utsatt nummer. Vi kunna därför ej följa hans produktion. Fr. o. m. 1792 förekommer hans signatur oftare.³ Då han i sina arbeten troget följer Kraft — alltså

¹ En liten med flat botten (8 + 7 strängar), nu osign., men sannolikt av Kraft: MSth. 123.

² Medd. av Brock.

³ Se Boivie; 1792: en luta i MLeipzig 514; en annan i NMStth. 144, 263; en rep. luta i MSth. 36.

intill 1793 5, efter detta år 7 bassträngar — och denne efter 1795 minskar på sin egen fabrikation av lutor, måste man antaga, att hans lutbyggeri haft mästarens fulla medgivande.¹ Helt säkert har Jerner (efter Öhberg d. y.) lärt yrket hos Kraft, om än inga direkta handlingar finnas härom. Före 1795 framträder jämte Jerner endast ett namn: Hans Westerdahl i Lund 1792 med en flatbottnad luta och den då vanliga besträngningen 8 + 5.²

4. Krafts tredje period: 1795—1807. Som statistiken visat utgör produktionen av lutor av Kraft under denna tid endast 170 mot 360 under de föregående tio åren, alltså en nedgång till mindre än hälften. Så mycket märkligare är då uppgiften hos Envallsson (1802), att den »svenska sittran» numera är »så mycket efterfrågad». Det beror på att även andra begynt bygga lutor. Den främste tillverkaren under denna period är Johan Jerner, som väl haft den utländska beställningen om hand. Av andra framträder nu pianofabrikanten Pehr Lundborg med en luta 1799 och Stenvik med en flat 1800.³

Den sista genomgripande förändringen företager Kraft 1795 (möjligen redan hösten 1794). Denna består i bottenens förändring från flat i två stycken till skarpt välvd i 7 breda spånor. Samtidigt göres korpus större. Märkligt nog synes han ha begynt med två storlekar, enär de två äldsta kända äro väsentligt olika i måtten. Då dessa två ha nummer efter varandra, måste de ha gjorts i det närmaste samtidigt: 570 och 571: 1795.⁴ Med ett okänt exemplar emellan följer sedan nr 573.⁵ Som jämförelse anföras här måtten för dessa tre, tillsammans med ett av de äldre: 429—1791 (8 + 5).⁶ Siffrorna avse totallängd, korpuslängd och korpusbredd:

429—1791	94 —46—32,5.
570—1795	102,5—48—34,5.
571—1795	97 —46—33.
573—1795	95,6—45—33,5.

Johan Jerner och alla de följande antaga omedelbart den välvda botten och bygga efter den stora modellen, som sedan blir den norm-

¹ I Krafts kvarlåtenskap 1807 funnos bl. a. 2 lutor av Jerner (Boivie p. 67).

² Kulturh. Museet, Lund.

³ Båda förut i Jahnssons saml.; Stenviks instrument har nr 3.

⁴ NMStth. 24, 735 och 32, 001.

⁵ MSth. 1535. Kort efter följer nr 581 även 1795: Kulturh. Mus. Lund; 593—1796: MLeipzig 515.

⁶ MSth. 219.

givande. Några motsvarande siffror från senare tid kunna belysa detta:

Kraft 739—1805 ¹		104,5—49,5—34,8.
» 744—1805 ²		103 —49,5—36.
Jerner 1812 ³		106 —51 —38,2.
Mollenberg 60—1815 ⁴		104,5—51 —38,8.

Storleken varierar således föga, under det att den totala volymen fr. o. m. 1795 avsevärt är större. Vålvningen på botten förblir hela tiden tämligen skarp. Egendomligt nog bibehåller Kraft i denna sista period trots vålvningen sargerna. I övrigt sker ett litet tillägg på capotastoanordningen. Cittran plägade efter 1720 gärna förses med hål på gripbrädet upptill för insättning av capotasto: en metall-tvårså, som kunde fastskruvas över strängarna. Dylika hål saknas regelbundet å alla lutor före 1795 men förekomma ej sällan efter denna tid.⁵ Som en följd av denna capotastoanordning på gripbrädet, måste även de fria bassträngarna erhålla en dylik strängförkortning. Denna bestod i en rektangulär platta försedd med hål och skruv. Antalet capotastohål i gripbrädet är vanligen 2 (sällan 3), och basplattan har även 2 hål. Tryckklaffen bibehålles givetvis bakom denna platta.

Med den sista förändringen 1795 hade Kraft avslutat sitt arbete med konstruktionen av den svenska lutan. En översikt av lutans olika typer skulle således bli följande:

- A. Förformer med engelsk skruvmekanism; strängfäste nedtill:
 1. Oteorberad cittra 1770—1785.
 2. Teorberad » 1780—1785.
- B. Förformer med sidoställda skruvar; strängfäste nedtill:
 1. Oteorberad cittra 1780—1785.
 2. Teorberad » 1780—1785.
- C. Luta med flat botten; strängfäste på locket:
 1. 4 fria bassträngar 1780—1786.
 2. 5 » » 1786—1793.
 3. 7 » » 1793—1795.
- D. Fullt utbildad svensk luta.

Välvd botten 1795—1820.

¹ MEisenach 7.

² Claudius 115.

³ MStH. 1790.

⁴ MStH. 1364.

⁵ Se bl. a. MStH. 107 och 1448.

Efter 1795 återgår Kraft till sina lärlingårs förnämsta arbete: klaverfabrikationen. Denna omfattar huvudsakligen hammarklaver. Ovanligt nog är ett av hans sista instrument ett klavichord med nummer 374—1806.¹ Denna höga siffra kan naturligtvis ej avse

annat än samtliga klaverinstrument, alltså även hammarklaveren. Siffran är talande nog. Ännu 1802 var talet blott 276. Det kända numret på luta är 690 och det sista 1805: 744.² Mot ett 50-tal lutor svarar således ett 100-tal klaver. Då hammarklaverfabrikationen intager en dominerande plats i denna produktion, kan det vara i sin ordning att här nämna några ord om hans pianon, oaktat detta ej egentligen hör till ämnet. Som helhet kan sägas, att Kraft bygger sina pianon efter samma principer som sina lutor: vårdat detaljarbete, snygg hemutstyrsel men aldrig prålig. Några praktklaver för den förnämsta världens salonger finnas icke av hans hand, lika litet som praktlutor. Ej heller har han överlastat sina instrument med nya braskande uppfinningar. Särskilt på hans tid spekulerade alla i nya pedalmöjligheter med säregna klanger: fagottstämma, lutstämma, klockor, trummor och bäcken. Icke en enda av alla dessa nymodigheter finnes: endast två knäpedaler, en motsvarande vår fortepedal och en s. k. »venetian swell», även benämnd crescendo (lyftning på en del av locket för att öka resonansen). Med avseende på mekaniken följer han noga den äldre, engelska hammarmekaniken från Zumpes och Shudis dagar på 1760-talet. Liksom dessa båda Londonklavermakare bygger han tafflar (»square pianoforte») i en liten, relativt tunn, föga djup form.³ Materialet är mestadels mahogny.⁴ Utseendet är enkelt och tilltalande.

¹ Klavichord: NMStH. 89, 496; ett hammarklaver av 1807 i privat ägo.

² En luta av 1806 med otydligt nr i Fryklunds samling. Luta i Eisenach (7) med nr 739 bör väl rätteligen ha årtalet 1805 (1806 i kat.), då nr 740 (Nydahl) har 1805. Sista kända nr 744: Claudius 115.

³ I Krafts kvarlåtenskap fanns, förutom flera svenska tafflar av Lindholm och Lundborg, »ett mindre engelskt piano». Goda ex. på Krafts taffeltyp utgöra: MStH. 66 och 2 av 1788 och 1800; en lista över alla kända klaver av Kr. (17 till antalet) hos Boivie.

⁴ Bouppteckningen upptager ett klaver av al »gjort på försök».

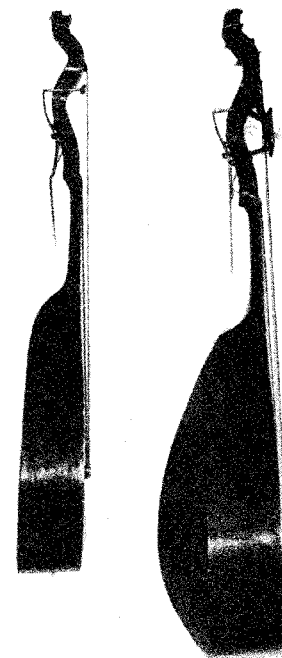


Fig. 8. Flat och välvd luta:
a. Kraft nr 377. 1790;
b. Joh. Jerner 1803.
(M StH. 215, 105.)

5. Den efterkraftska tiden: 1807—1820. Kraft avled d. 9 juli 1807 i lungdot. Att han donerade större delen av sin tämligen betydande förmögenhet till grundandet av en skola — den s. k. »Kraftska skolan» — är allmänt känt.¹ Mindre bekanta äro emellertid bestämmelserna om verkstaden och legatet till Ankar. Om detta senare skall jag nämna några ord i samband med styckena för luta. Här må blott den delen av testamentet citeras som avser verkstaden:

§ 4. Göran Garman, för 23 års trogen och redlig tjänst, undfår verkstaden, med alla verktyg, och allt det arbete, som ej är färdigt, men uti verket, eller tillämnat, samt hela mitt lager av virke, likväl med undantag av elfenben och befintliga strängar,² som efter särskilt åsatt värde av honom får inlösas, mot det uttryckliga förbehåll, att han skall bliva mästare, och fortsätta rörelsen med den som han sett mig göra, och antager Lars Mollenberg till sin kompanjon, som efter ett facilt värde får ersätta Garman hälften i den gåva han härmedelst fått, men hava de ej lust fortsätta verkstaden, förfaller denna min vilja, och Garman får årligen av mitt stärbhus i sin livstid 50 riksdaler banko mynt och Mollenberg i ett för allt 66 rdr b. 32 sk.

De båda som således fr. o. m. nu övertaga verkstaden äro Garman och Mollenberg. Om Garman veta vi föga. Enligt testamentet skulle han varit i Krafts tjänst sedan 23 år, alltså sedan 1784. Några signerade arbeten av hans hand äro ej kända. Någon självständig verksamhet hann Garman ej utföra, enär han redan 1809 avled. Det återstod då Mollenberg, som fr. o. m. sistnämnda år ensam fick verkstaden om hand. Om denne äro även uppgifterna få. Han var född 1765 och dog d. 3 febr. 1824. Sannolikt hade han gått i lära hos Kraft. Då han daterat och numrerat sina instrument i jämnlöpande serie för alla, kunna vi tämligen noga följa hans arbeten. Produktionen synes aldrig ha varit stor. Första kända instrumentet är 1810 nr 7.³ Han torde således ha börjat kort innan, kanske först efter Garmans död. Sista kända instrumentet är 1820 nr 104.⁴ Jämte lutor, som intaga främsta platsen i hans produktion, har han byggt harpor,⁵ gitarrer⁶ och pianoforte.⁷ Hans produktion kan följas genom nedanstående serie kända numrerade instrument:

¹ Se ovan anförda litt. om skolan av 1907 och 1932.

² Kraft lade stor vikt vid gott strängmaterial.

³ NMSt. 25, 818.

⁴ Privat ägo (B).

⁵ I antikvitetshandel, Stockholm.

⁶ Nr 75—1816 (B).

⁷ Jahnssons saml.

1810: nr 7.	1816: 65—73—75—78—80.
1812: 19.	1817: 82.
1813: 24.	1818: 90.
1814: 41—58.	1819: 96.
1815: 60—61.	1820: 104.

Detta sista nummer är ej blott det sist kända verket inom Mollenbergs produktion utan även den sista lutan, som bevarats till våra dagar. Av andra lutmakare efter Kraft kunna nämnas: Johan Jerner, som byggde sin sista kända luta 1818. Ett annat namn, som en gång förekommer, är Erik Ryberg, Uddevalla 1810⁴; vidare Sundberg 1818 (Sven Scholanders luta). Helt säkert skulle antalet kunna vidare utökas, om flera instrument i privat ägo hade varit kända.

Om fabrikationen av lutor synes ha avstannat 1820, få vi ej därav draga den slutsatsen, att även lutspelet med ens försvunnit. Som vi sedan skola se, fortsätter odlingen av lutspelet till inpå 1850-talet.² Med 20-talet hade dock lutan fått en allvarlig konkurrent i gitarren, och mången föredrog detta bekvämare instrument. För att ej helt behöva övergå till anskaffning av nytt klangredskap, föredrog man att omstränga sitt instrument till 6 spelsträngar och stämma dessa efter gitarrprincip. Flera sådana finnas bevarade. Andra gingo längre och ersatte gripbrädet med ny hals. Vi äro därmed inne på en instrumentgrupp, som i allmänhet lämnats obeaktad av instrumentforskarna, de s. k. bastarderna.

Bastarderna uppstå i regel på så sätt, att man bibehåller korpus men ändrar halsen. Så ändrades t. ex. under cittrans period lutorna till cittror genom tillägg av ny hals till korpus. Sådana citterlutor finnas representerade i Nordiska och Musikhistoriska Museet, Stockholm,³ och även i flera utländska museer.⁴ Under gitarrens tidsålder försågos lutorna med gitarrhals. J. A. Otto i Weimar omnämner 1828 dessa bastarder:⁵ »Sonst wurden die Lauten häufig in Guitarren verwandelt, weil sie schöner und sanfter im Ton sind, als die gewöhnliche Gitarre. Daher verfertigte man auch späterhin neue Guitarren in Lautenform. Aber wegen ihres runden Körpers sind solche unbe-

¹ NMSt. 70, 989.

² Givaren av lutskolan MSt. (Lutmk 1) har på omslaget antecknat: »Min moder (f. 1806, † 1881) lärde sig spela luta av sin moder och begagnade därvid denna lutskola. Samma skola användes, när i uppväxtåren jag av min moder inhämtade lärdom i lutspele. Stockholm 18/1 1913.»

³ NMSt. 47,420; 94,342; MSt. 1899.

⁴ Bl. a. MBerlin 272 och 2289.

⁵ Über den Bau der Bogeninstrumente (1828) p. 97; jfr Kinsky II p. 132.

quem zu spielen, wesshalb diese Bauart bald nachliess.» Flera sådana lutgitarer med skruvplatta finnas i Musikhistoriska Museet, Stockholm. Ett intressant exempel på att man även förändrat en gammal äkta luta till svensk luta finnes i Musikhistoriska Museet. Den nya svenska luthalsen har insatts av Johan Jerner 1792 och har dåtidens besträngning 8 + 5. Originalet (korpus) är av 1672.¹ — Andra bastarder finnas även med olika korpus och besträngning men med svenska lutans struktur.² Alla dessa tillhöra tiden närmast efter den svenska lutans egen tid (eller glanstiden). Från dessa böra noga skiljas de nyare instrumenten, vilka uppstått ur behovet att ånyo få ett lutinstrument efter fordringarna för ett modernt tonredskap.

Denna nya period i lutans historia börjar med 1890-talet, då Sven Scholander bereste Europa och sjöng sina sånger till sin svenska luta. Man begynte då efterbilda hans instrument. Dessa kallades i början »Scholanderlauten» eller »Schwedenlauten». De tyska fabrikaten ha emellertid allt mera avlägsnat sig från den svenska typen.

En helt annan betydelse har däremot den av hovinstrumentmakare Alfred Brock skapade typen erhållit. Denna har framgått ur ingående studier av den gamla Kraftlutan. Som instrumentvårdare och reparatör å Musikhistoriska Museet allt sedan år 1900 hade han rikliga tillfällen att sätta sig in i konstruktionen av gamla instrument. Sin första luta byggde han hösten 1903. Den var som de äldre Kraftlutorna flatbottnad och hade 6 + 2 strängar. Kort därefter övergick han till 6 + 4 strängar med bibehållande av den flata botten. Den första med välvd rygg byggdes 1905 (6 + 4 str.). Samma år övergick han till 6 bassträngar och har sedan byggt alla sina lutor med en besträngning: 6 + 6. Endast undantagsvis har botten gjorts flat. Produktionen har sedan stigit från 10 à 20 pr år till nu över 30. Vad som härvid särskilt kan erinras är, att han hållit fast vid konsthantverket och gjort alla delar med egen hand. I motsats till de flesta andra nu för tiden äro de således verk av en konstförfaren man i sitt fack. De ha därför rönt samma livliga efterfrågan i utlandet som en gång Krafts luta. Brock har avstått från »klaffen», då den ej duger till moderna metallsträngar. För att öka hållbarheten har han även upptagit den moderna skruvmekanismen, ävenså den nu vanliga metallpelaren för teorbhalsen. Korpus har även undergått några smärre förändringar, bl. a. en kraftigare utvikning åt bassidan.

¹ MStH. 36.

² MStH. 1510 med hakformig bildning upptill; MBerlin 1232: 6 + 6 metallsträngar (helt olika mått: 110,5—51—37).

Jag har velat avsluta denna lilla studie över den svenska lutan med några små antydningar om den nutida »Brocklutan», emedan helt säkert i en framtid även denna kommer att bli föremål för samlariver. Brock har ej antagit någon »gesäll», och det ser därför ut, som om konsten att göra svenska lutor ånyo skulle råka ut för missödet att en gång dö ut.

II. DEN SVENSKA LUTANS PRAKTISKA ANVÄNDNING.

Om den svenska lutan som instrument varit relativt känd genom de över hundra till våra dagar bevarade exemplaren, kan musiken däremot anses vara alldeles obekant. Det finnes heller inte mycket bevarat, framför allt saknas tryckta verk. Endast några fåtal av Ahlström i Musikalisk Tidsfördrif 1790: 6 tryckta stycken för »Zittra» kunna lämna prov på arten av dessa tonsättningar.¹ Genom en lycklig tillfällighet kom Musikhistoriska Museet att tillsammans med en luta även erhålla en kollektion noter, som använts för instrumentet under flera generationer. Det är huvudsakligen denna samling, som här tjänat mig som hjälp vid bedömandet av den svenska lutans musikaliska resurser. Endast några andra samlingar i Musikaliska Akademiens bibliotek ha ytterligare anlitats.

Jag nämnde nyligen, att få lutkompositioner blivit överlämnade åt trycket. Därmed är emellertid ej fastslaget, att ej några lutverk spritts genom musikhandeln. Under senare hälften av 1700-talet fanns ett särskilt sätt att sprida nya tonverk — nämligen genom avskrivning. Dessa musikhäften blevo halvt officiella publikationer. Burney omtalar från sin resa till Italien 1770, att nottrycket hade så svårt att vinna insteg, emedan så många notkopister funnos.² Även från Sverige finnas flera sådana halvofficiella upplagor av musikaliska verk. Musikhistoriska Museet har särskilt lagt an på att samla dylika häften. Flera ha försetts med tryckt boktitel.

Bland de svenska luthäftena äro en del med prisangivelse upptill på titelbladet.³ Dessa ha således sålts som handelsvara. Ofta ha en del blad i slutet lämnats fria. Dessa ha då efteråt fullskrivits av

¹ Joh. Wikmanson skall 1781 ha utgivit i tryck »Tre sonatiner för Zittra»; jag känner ej dessa; av W. finnes i MAk. i hdskr.: »Sonate för en zittra solo» (2 satser).

² »Auch giebt hier das Geschäft eines Abschreibens so vielen Leuten Unterhalt dass es Grausamkeit wäre, sie dessen berauben zu wollen, vornehmlich da dieser Handel lebhafter und einträglicher zu sein scheint, als irgend einer.» C. Burney, Tagebuch einer mus. Reise durch Frankreich und Italien (Hamburg 1772) p. 140.

³ MStH. L 8: V sign. »No. 9. Rd. 2»; MStH. L 7: »14RD».

ägaren. Naturligtvis saknas ej nothäften, som helt tillhöra hemmets värld, i vilka efter hand under en lång följd av år stycken inskrivits. Dessa tonstycken ha ofta primitivt satts för luta av ägaren. De tillhöra mest sluttiden efter 1820. De som spritts genom handeln ha däremot utarbetats av van hand och utgöra således prov på en mogen lutstil av fackmässigt slag. Det är till dessa vi måste gå för att rätt bedöma lutans tekniska resurser.

En viktig fråga blir då, vem som varit arrangören eller eventuellt kompositören. Två namn komma därvid i första ordningen: Johan Wilhelm Ankar och Jakob Preusmark, båda medlemmar av hovkapellet som violinister. Av dessa synes den sistnämnde skenbart mera spelat rollen av avskrivare (»copié par . . .»), ehuru han givetvis i egenskap av yrkesmusiker utövat ett visst inflytande på redigeringen. Då han såväl undertecknat som daterat sina häften, var han sannolikt mer än kopiator. Måhända tillkommer honom äran att efter Ankars död ha övertagit lutarrangemangen. De årtal som åtfölja dessa häften äro: 1813, 1818, 1820 och 1822.¹

En betydligt viktigare roll intog dock Ankar. De med hans namn försedda äro antingen rena originalkompositioner eller arrangemanger, oftast försedda med hans namn redan på titelbladet. Sannolikt äro flera att betrakta som autografer.² Att Ankar varit huvudpersonen rörande hela arbetet att förse lutan med en fullödig repertoar, framgår otvetydigt av hela samlingens karaktär. Att han haft en viktig plats vid Krafts sida som skapare av den svenska lutans popularitet framgår även av Envallssons meddelande, där Ankars namn rent av nämnes först.

Vi måste då fråga oss i vad förhållande Ankar stått till Kraft. Härom ger Krafts testamente det bästa beskedet. I § 1 meddelas, att en syster till testator årligen skall åtnjuta 66 Rd. 32 sk. b. Därefter följer § 2: »Min bästa vän, Hovmusikern Johan Wilhelm Ankar, för den uppriktiga och trogna vänskap under den tid av 27 år, som vi bott tillsammans, skall ifrån min döds stund, uti hela sin livstid, av mitt stjärnhus, årligen utbekomma 150 Rdr b. »§ 3 stiftar sedan ett liknande årligt legat åt hushållerskan, som även 27 år skött hushållet för de båda ungarlarna, å 66 Rdr 32 sk. Betecknande är, att § 4, som förut här citerats, endast bestämmer 50 Rdr åt Garman och 66 Rdr 32 sk. åt Mollenberg, ifall dessa voro ohägrade att övertaga verkstaden. Ankar är således den egentlige huvudarvingen efter den skola, som skulle grundas.

¹ MSt. L 2—6; NMSt. 52, 453 b. Preusmark var medlem av hovkapellet 1798 till sin död 27/8 1828.

² En jämförelse kan göras med hans underteckning av testamentet.

Ankar hade enligt testamentet i 27 år bott tillsammans med Kraft, alltså sedan 1780, då första cittran byggdes. Ankar var född 1759.¹ och inträdde i hovkapellet 1772. 1792 avgick han ur denna tjänst,² och då intet är känt om hans senare verksamhet, kan man förmoda, att han helt ägnat sig åt lutan, och genom arrangemanger samt lek-



Fig. 9. Början av en »Solfeggio». MSt. Lutmk 10.

tioner förtjänat sitt bröd. Även måste han ha varit Krafts rådgivare i alla musikaliska frågor rörande själva instrumentfabrikationen av lutor, klaver m. m. Som utövande lutspelare uppträdde han en gång å konsert 21 april 1782,³ då han på »zittra» ackompanjerade ingen mindre än fru Marcadet — operasångerskan — i en aria. Såsom yrkesmässig lutspelare var han med all sannolikhet ett kraftigt stöd för den visserligen yrkesskicklige men musikaliskt obildade Kraft. Helt visst spelade han först cittra och övergick till luta i den mån detta instrument utvecklades ur cittran. Måhända ha vi rätt att tillerkänna honom halva äran av lutans skapande, när besträngning och klaffanläggning mera beröra instrumentets tekniska sidor än den egentliga byggnaden av instrumentet som sådant.

De notsamlingar, som föreligga för luta, kunna delas i följande grupper: lutsolor, soloverk för luta, ensemblestycken för luta och annat instrument samt slutligen sånger med ackompanjemang av luta. Av dessa intressera oss särskilt skolorna, vilka ge oss en direkt

¹ Ankar var naturlig son till Jakob Johan Anckarström, kungamördarens fader; se A. Dahlgren, Ant. om Sthlms teatrar (1866) p. 532; se vidare Norlind-Trobäck, K. Hovkapellet hist. p. 277.

² Möjligen kan hans avgång sammanställas med konungens död och hans halvbroders avrättning 27/4 1792.

³ R. Vretblad, Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet (1918) p. 217.

inblick i lutans tekniska resurser. De till vår tid komna av dessa äro 4, därav 2 i Musikhistoriska Museet, 1 i Musikaliska Akademiens bibliotek och 1 i Nordiska Museet; den sistnämnda åtföljde en luta.¹ Nordiska Museets skola är signerad: Jacob Preusmark 1813, den ena i MStH.: Preusmark 1816. Dessa båda äro de viktigaste. De andra meddela blott stämning och musikens allmänna elementer (takt och notvalörer m. m.) jämte grepptabell och några arpeggio. Mus. Akad:s exemplar är visserligen mycket intressant såsom den enda större samling med blott enkla småstycken. Då de emellertid införts utan all ordning, äro de snarare att betrakta som repertoarnummer för en mindre skicklig dilettant. Inledningen innehåller de vanliga allmänna anvisningarna med stämning och grepptabell.

Då stämningen angives lika i alla 5 och då den därjämte förekommer i flera luthäften i början eller slutet, torde full klarhet råda på denna punkt. Alla angiva A-durtreklängen ej A-molltreklängen, vilken eljest återkommer såsom den enda meddelade i alla utländska kataloger. Detta beror väl närmast på feluppgifter från Sverige.²

För att förstå den svenska cittrans och lutans besträngning är det viktigt att följa utvecklingen med den engelska och franska som grund. Den engelska 6-koriga stämme: c¹ e¹ g¹ c² e² g²; den franska 7-koriga: e a d¹ e¹ a¹ ciss² e²; den svenska 8-koriga cittran: a h ciss¹ d¹ e¹ a¹ ciss² e². Hur denna uppstått, är lätt att se. Kvarten e—a i basen hade betydelse endast för dominantackordet och var därför ej helt nödvändig. I stället behövdes de mellanliggande tonerna i den andra kvarten a—d¹. Det var denna som utfylldes i den 8-koriga cittran, så att kvinten nedtill blev diatonisk: a h ciss¹ d¹ e¹. Dessa toner voro alltid enkla. Treklängen upptill, som återkommer såväl hos den engelska som franska cittran, är dubbel i den svenska formen a¹ ciss² e². Den svenska teorberade cittran lade blott till den felande kvarten e—a jämte de för underdominanten, d. v. s. i diatonisk följd: d e fiss g. Den svenska lutan i sin första form med 4 fria bassträngar följde noggrant denna stämning. Då den 5:e bassträngen 1786 tillkom, tillades ledtonen ciss i D dur. I den sista formen, där lutan fått 7 bastoner, blev stämningen följaktligen AH ciss d e fiss g.

Grundtonarten blev enligt denna stämningsprincip D dur. Preusmarks lutskola, den enda av pedagogisk läggning, börjar även med 2 stycken i D dur. Därefter följer ett stycke i A dur, alltså med första

¹ MStH. 1, 2, MAK b 8; NMStH. 52, 453 b.

² En uppgift i MStH. har skenbart mollstämning, i det att inga förtecken finnas angivna. Under noterna står emellertid i bokstäver: ciss m. m.

bassträngen i giss i stället för g. Sedan återgår man i 4. numret till D dur. Sedan följer Fiss moll. Först i 10. stycket kommer H moll. Hela skolans 14 stycken ha blott 4 tonarter, därav D dur 6 ggr, A dur 5, Fiss moll 2 och H moll 1 gång. Utöver dessa tonarter finnas i luttstyckena i de andra häftena D moll och A moll. Det låge då nära till hands att antaga, att den övre treklängen omstämts från dur till



Fig. 10. Ur »Målaren och Modellerna». Arr. av Ankar. MStH. 8.

moll, varigenom undantagsvis den överallt i utlandet angivna mollstämningen skulle ha erhållits. Detta är emellertid ej fallet. Är ett tonstycke helt och hållet i moll, skrives det i Fiss moll eller H moll. A moll och D moll förekomma blott i Minore-satser inuti stycket. Något tillfälle till omstämmning gives således ej där. Ett gott exempel är det vanliga »Skolmästarsymfoni-andantet».¹ Det noteras givetvis ej i C dur utan A dur. Minore-partiet kommer således i A moll. Övergången är här så hastig, att en omstämmning omöjligt kan ifrågakomma. A-mollstämningen kan således ej ens som tillfällig omstämmning ha förekommit.

En annan fråga är, om alltid stycket ur tonartssynpunkt låtit som det noterats. Här om lämna ensemblestyckena besked. Det kan där förekomma, att t. ex. i samspel av violin och luta, den förra stämman är skriven i en tonart, den senare i en annan. Som exempel må anföras en Duo med violinstämman i F dur, luttstämman i D dur,² en annan Duo³ ha violinen i C dur, lutan i A dur. Ännu intressantare äro några exempel ur ett sånghäfte för 2 lutor med en sångstämma.⁴ De två lutorna äro solo-luta och ack.-luta. Här förekomma bl. a.:

¹ MAK. b 11 nr 1.

² MStH. 6 nr 1.

³ MAK. b 5 (löst blad).

⁴ MStH. 8: V.

	sololuta	sång och ack.-luta
Nr 1.	A dur	D dur
2.	»	»
7.	»	»
12.	D dur	A dur
14.	A dur	D dur
15.	D dur	A dur

Alla de andra numren ha samma tonart för alla. Man måste i alla dylika fall förutsätta, att lutan omstämts i annan tonart, varvid dock grundintervallerna blivit desamma.

Med avseende på tekniken som sådan dominera arpeggiofigurerna. Särskilt i ackompanjemanget äro dessa rikligt företrädade, men därjämte förekomma egna solostycken för luta med titeln »Solfeggio» eller »Arpeggio».¹ Dessa kunna likställas med »konsertetyder», då de i regel skola visa instrumentets virtuosa resurser. Rätt intressant är att iakttaga, att sånger med många strofer ofta få olika ackompanjemang. I regel börja dessa med brutna ackord men sedan ökas arpeggiofigurerna i avsevärd grad mot slutet.

En annan teknisk detalj är ekoöverkan eller motsatsverkan i dynamiskt hänseende, ett litet koketteri, som särskilt var vanligt inom Mannheimskolan. I Ankars mera virtuost lagda lutstycken äro dylika rätt vanliga. Även hastiga temporubbningar à la »Mannheim» äro ej sällsynta. Slutligen kan nämnas en beteckning »son harmonique», vilken tydligen avser något slags flageolettspel härmande glasharmonikan.² Ett stycke bär titeln »Pastorale harmonica».³

Då lutan och cittran höra tillsammans i tekniskt hänseende och således haft samma repertoar, kan det vara skäl att här upptaga en fråga, som egentligen blott avser cittran, men som med avseende på Bellmansspelet ofta varit omdebatterad både ur praktisk och historisk synpunkt: Skall (eller bör) cittran spelas med fingrarna eller med plektrum? Kanske bör frågan i stället lyda: Har man på Bellmans tid spelat cittra med eller utan plektrum? Lutböckerna (vilka ofta angivas vara för cittra) ge härvid ingen anvisning, då lutan som sensträngad givetvis alltid spelats med fingrarna. Cittran med sina dubbla metallsträngar synes däremot vara mera lämpad för plektrum. Härtill kommer, att Bellmans cittra enligt traditionen

¹ MStH. 10, 11: II nr 32 och 11: I.

² MStH. 4 och 11: II nr 5.

³ MStH. II: 1.

skall ha haft en del gåspennor vid sig, som antytt, att Bellman använt plektrum. Frågan är av universell art och gäller ej blott Sverige utan cittrans spelsätt i allmänhet. Envallsson bör i detta fall vara rätte mannen att bedöma cittrans spelsätt i Sverige, helst som han personligen känt Bellman och sett och hört citterspel överallt i sällskapskretsarna. I sin ovan citerade artikel om cittran (stället är ingen översättning från utländskt lexikon) säger han uttryckligen: »spelas i det strängarna knäppas med den högra och tonerna gripas med den vänstra handens fingrar». Detta kan ej tolkas som plektrumspel. Ur praktisk synpunkt har man anfört som skäl, att gripandet av strängarna (särskilt de flerkoriga) skulle slita på fingrarna och göra dem ömma. Det klagas även på 1760- och 70-talen allmänt över denna olägenhet, och engelsmännen fann därför på råd, för att skona mera förnäma damfingrar, att förse strängarna med tangenter. Dessa tangentcitrar blevo mycket populära och spriddes även till Skandinavien — säkerligen ej för att ersätta plektrumspel utan för att skona fingrarna.¹

Instrument, som spelas med plektrum, slitas merendels tämligen starkt på lockets högra sida. Därför ha även mandoliner särskild skyddsbeklädnad. Då någon sådan ej finnes på cittrorna, bör således plektrumspelet ha lämnat spår efter sig. Av de många svenska och utländska cittrar jag har undersökt, har jag endast en gång på en svensk cittra sett tydliga spår av plektrumspel. Det meddelades mig emellertid, att den siste ägaren (i nutiden alltså) spelat på den å la mandolin.

Till slut må anföras två källor, som noggrant beskriva spelsättet på cittra, den ena gammal, den andra ung. Den äldre källan är engelsk.

England har sedan gammalt varit cittrans speciella land. En anonym författare av 1596 yttrar:²

»Fingrarna måste lätt stryka över strängarna, icke plötsligt knäppa eller skarpt slå som på lutan; ty gör ni så, komma strängarna att klirra samman och rassla, den ena mot den andra, något som skulle ha till följd, att tonen bleve skarp och oangenäm; ni gör väl i att noggrant taga i akt denna olikhet i spelsättet.»

Den andra källan är tysk från 1800-talets förra hälft och avser den folkliga cittran i Thüringen och Harz:³

¹ Två ex. i MStH.; även i NMStH. och i norska samlingar; jfr för Norge: H. Fett, Musikinstrumenter, Norsk Folkemuseums Særudstilling Nr. 2 (Oslo 1904) p. 40.

² The Guide of the parth-way in music; cit. hos Kinsky II p. 205 f.

³ Fritz Werner, Leicht fassliche Anleitung zum Spiel der Thüringer Zither (Mannheim u. ä.) p. 3.

»Spetsen av pek- och långfingret skola vila på locket och i något sned riktning trycka på nedre delen av gripbrädet. Sedan stryker man med tummen uppifrån och nedåt. Man har därvid att iakttaga, att strängarna icke ryckas, utan så anslås, att de klinga mildt och rent.»

Flera andra källor kunde ha anförts, som yttra sig på samma sätt. Även bilder från tiden 1500—1800 visa tydligt fingerspelet.¹

Med avseende på den svenska lutans tonomfång kunna greppbanden giva en anvisning. På halsen finnas i regel 9 band, alltså på högsta strängen i kromatisk följd: e^2 — $ciss^3$. På locket markeras sedan mestadels ytterligare 8 — alltså $ciss^3$ — a^3 . Hela tonomfånget skulle således bli 4 oktaver: A — a^3 . Envallsson anmärker även detta i sin ovan citerade artikel om cittra och svensk luta. I praktiken tyckes man emellertid ej ha använt hela omfånget utan nöjt sig med oktaven över högsta lösa strängen: e^3 . De bevarade lutstyckena visa detta. Trestrukna oktavens toner c — e äro emellertid mycket ofta förekommande. I A dur ligga arpeggiofigurerna nästan ständigt mellan a^2 — e^3 . Bastonerna under ostrukna e äro däremot mera sällsynta.

Jag övergår nu till repertoaren för svensk luta. Originalkompositionerna äro givetvis få. De enda kompositörerna, som direkt äro antecknade, äro Ankar och Wikmansson. Preusmark är sannolikt blott arrangör. Åhlström, som tryckte några småstycken i sin musiktidskrift, förekommer mycket ofta men kan ej själv ha skrivit för instrumentet, endast ur sin stora repertoar lämnat bidrag, som av andra arrangerats. Detsamma kan nog även sägas om de andra representerade svenska tonsättarna: Palm, Grenser, Kraus, Byström, C. F. Müller, Askergrén, Lambert, Grill, Aminoff och Collin. En utgör med all sannolikhet ett undantag: Du Puy. Vid flera tema med variationer, vilka alla utgöra originalverk med avseende på variationerna, står angivet: varierat av Du Puy. Detta kan ej betyda annat än att han själv behärskat lutans speciella teknik och skrivit för instrumentet. Den enda mera betydande kompositören av självständiga verk för zittra är ovannämnda Wikmansson. I allmänhet synes det ha varit violinister, som intresserat sig för lutan, och speciellt då en Du Puy, som alltid var högt uppburen i sällskapslivet. Ankar eller Kraft voro ej medlemmar i Par Bricole men väl Preusmark² (jämte naturligtvis Du Puy).

¹ Att plektrum vid cittra förekommit, vill jag ej förneka, det har emellertid aldrig ansetts som förenligt med gott citterspel. Envallsson nämner i sin å p. 5 cit. art. om cittrorna, att den 4-koriga, som brukades »av ringare folk» spelades »med en fjäder». Ovan anförda citat om Thüringer-zittran visar dock, att även den typiskt folkliga spelades utan plektrum.

² Par Bricoles Gustavianska period (1903) nr 1083 p. 121.

Bedömer man repertoaren ur den bevarade litteraturen, skulle man kunna antaga, att mera professionella musiker än amatörer varit exekutörer. Såväl de självständiga lutstyckena som ännu mera ensembleverken visa en helt annan läggning än vad som kunnat



Fig. 11. Sång av Palm. Arr. för sång och 2 lutor. MSt. 8.

intressera en diletterant. Även sångerna äro ofta långt utspunna arior med rik koloratur. Bredvid dessa rent fackliga verk finnas naturligtvis även enklare för de bredare lagren, men med undantag av de efteråt inskrivna småstyckena, äro nästan alla bearbetade av musiker med solid utbildning. Det är därför repertoaren, trots alla koncessioner för den gängse smaken, gör ett värdat intryck.

Solostyckena äro vida flera än man skulle ana under sällskaps-sångens tidevarv. Det var ej lätt att få originalverk, då instrumentet var begränsat till Sverige och dess kompositörer. Att alltid blott arrangera orkesterstycken blev för enformigt. Man måste då nöja sig med att variera. Här fick man även tillfälle att från olika sidor belysa instrumentets tekniska resurser. Det är därför variationsverken intaga den främsta platsen, och för oss i nutiden är det i första hand instrumentets tekniska behandling som intresserar.

Endast en originalkomposition utgör i viss mån ett undantag: ett programstycke av Ankar med beskrivande text. Det torde ha

komponerats på 1790-talet.¹ Titeln lyder: »Svensk Nationalpolska eller Bondbröllopet i Roslagen föreställd genom karakteriserande variationer jämte brudmarsch både för och efter dansen. Satt för luta av Ankar.» Beskrivningen lyder: [Introduktion] Brudmarschen spelas av tvenne bondspelmän framför brudskaran. Med vågande gång. — [Tema] Polska. Den ärevärdiga pastorn öppnar dansen med bruden. Gravitetiskt. Långsamt. — Var. 1. Brudgummen med bruden. Mera livligt. — Var. 2. Svärfar och svärmor. Aldrig tunghet. — Var. 3. Brudpigorna. Trippande lätthet. Livligt omsvängande att ljusen må fläktas ut av deras kjortlar. — Var. 4. Brudriddarna. Slängande fläng. — Var. 5. Klockarfar dansar med bruden. Foglig jämnhet. Kyrkostöten eller spögubbens dans med bruden. Tryggt. Cadence à volonté. — Var. 7. Majeur. Man dansar kronan av bruden. Glad munterhet. Å! aldrig blir den Bruden jungfru mera. Långsamt. Hon har varit! Hon har varit! Hon tar kronan av sig och sätter den på en av de kring henne dansande brudpigorna. Mineur. — Var. 8. Dansen slutas av hela brudskaran samfällt. Allmän full rörelse. Huller om buller. Adagio. Efter dansens slut spela spelmännen, sedan de stämt sina violiner följande marsch. — Maestoso [första temat]. — Klockarfar tar en av spelmännens violiner och fantiserar följande quintilurium på föregående marsch. Variation. — Han quintilerar en vidare fantasi till slut. Variation.

Stycket är som synes även ur folkloristisk synpunkt rätt intressant. Variationerna visa en gradvis stigande teknisk utveckling och förutsätta rätt hög färdighet. Helt säkert har detta stycke ej varit det enda i denna då mycket omtäckta genre. Närmast Ankars programstycke står: »Österrikiska och franska marscherna med omväxlande av längre och närmare avstånd som de förekomma uti Bataille de Fleurus».² Folkmusiken är i övrigt svagt företrädd, och även danser förekomma sällan.³ Lutan lämpade sig väl även mindre som ackompanjemangsinstrument till dans. Senare inskrivet finnes en sättning av Näckens polska (»Djupt i havet») men med tillsats »Ur Iduna».⁴ Den utgör således endast ett bevis på att man sökt utvidga repertoaren i den nya andan. Eljest tillhöra de flesta styckena glanstiden 1795—1805.

Undantagsvis finnas hela sonater, men dessa bestå mestadels av varierade satser. Högst står Wikmanssons ovannämnda sonat i

¹ MStH. 10.

² MAK. b 8; MStH. 10.

³ MStH. 8: V.

⁴ MStH. 10 och 11.

två satser utan variation: 1. Allegro moderato; 2. Presto; endast ett tema vardera, alltså knappast sonatform i egentlig mening. Som självständiga lutstycken kunna även räknas de förut omnämnda »Solfeggio» (»Arpeggio»), vilka höra till de ur lutteknisk synpunkt högst stående verken.¹

En annan grupp tillhöra arrangemangen, vilka nästan alla äro från orkesterverk. Hit höra utdrag ur Haydns symfonier² och instrumentala partier ur operor (baletter och entreakter).³ Ett och annat rondo kan ursprungligen vara skrivet för piano. Eljest står lutrepertoaren tämligen utan förbindelse med pianostyckena.

En viktig sida av lutrepertoaren utgöra ensemblestyckena. De flesta av dessa äro för violin och luta. Endast ett arrangemang för luta och piano finnes, men då detta är daterat 1827⁴ och utfört av den unge studeranden Peter Erik Svedbom, utgör det ej något bevis för att man plägar förena dessa två instrument under lutans egentliga tid. Som nyligen nämnts, stå piano och luta ej nära varandra i repertoarhänseende, detta väl därför att de äro varandra så olika i klang och måste spelas på så olika sätt. I ensemble var lutan ej soloinstrument nog. Helt annat var emellertid förhållandet mellan luta och violin, där lutan kunde ackompanjera en melodi. Såväl Ankar, Preusmark och Du Puy — de tre som skrevo för svensk luta — voro violinister och kände således väl till båda instrumenten. Repertoaren är mest hämtad från teatern. Två huvudverk med högre svårighetsgrad kunna nämnas: två uvertyrer, båda till operor av Dalayrac: De bägge savoyarderna och Den stormiga aftonen.⁵ I ett annat häfte med arrangemang av Ankar står uvertyren till Boieldieus »Califen i Bagdad» och Kraus' balett »Fiskarne».⁶ Ett häfte duetter äro mera speciallitteratur, måhända originalverk för luta, ehuru ingen kompositör står nämnd. Benämningarna äro mest tempobeteckningar: Adagio, Allegretto, därjämte Polonaise, Menuett och Rondo. De äro undertecknade med Preusmarks namn 1818. De torde dock vara betydligt äldre. Styckenas struktur hänvisar dem till 1800-talets början.⁷

En avdelning för sig bildar en samling för två lutor, men då dessa bilda ackompanjemang till sånger, höra de egentligen till den nästa

¹ MAK. b 10.

² MStH. 10; MAK. b 11.

³ MStH. 10.

⁴ MAK. b 6.

⁵ MStH. 6.

⁶ MAK. b 3.

⁷ MStH. 5.

avdelningen: vokalmusik till luta. De båda lutorna äro behandlade självständigt, den ena solo, den andra ackompanjemang. Då de äro synnerligen väl arrangerade, skulle man kunna förmoda, att de äro av Ankar.¹ De sånger, som på detta sätt behandlats, äro enligt titeln tagna ur första bandet av Åhlströms Skaldestycken, satta i musik. Några andra sånger ha ackompanjemang av luta och violin.²

Sångerna med en luta äro ej så få men knappt flera än de rent instrumentala styckena. Att ej många finnas, kan bero på en tillfällighet, då någon verklig undersökning ej ägt rum av vad som kan finnas hos föreningar och enskilda. Emellertid finnes även en annan förklaring till det relativt ringa antalet sånger. Helt säkert har den enkla sällskapliga visan till luta haft improviserat ackompanjemang, som ej efteråt nedskrivits. Endast den högre konstnärliga arian behövde en närmare utarbetad lutstämma. Håri ligger nyckeln till att den vokala repertoaren övervägande utgöres av utdrag av teaterstycken. Visan representeras dock av två värdefulla häften, båda i nära anslutning till Åhlströms Skaldestycken satta i musik — 1790-talets populära samling. Det ena häftet har, som redan nämnts, två lutor, vilka med stor omsorg konstmässigt bearbetats. Det andra häftet³ utgör »Skaldestycken utur 5:te delen lämpade för zittra». De flesta ha endast underlagd text och således ej självständigt ackompanjemang. Andra äro mera konstmässiga. Här framträder det särregna sättet att noggrant utskrija lutstämman för flera verser olika. Detta visar tydligt vilken betydelse man tillmätte ackompanjemanget. Helt säkert gäller detsamma även den fria improvisationen, vilken just fick dramatiskt liv genom denna obundna flytande lutfigurer.

Därmed äro vi inne på ett viktigt problem, som ännu ej nöjaktigt utretts: Bellmanssångens ackompanjemang och rent musikaliska karaktär. Tyvärr finnes ingen enda Bellmanssång representerad i den tillgängliga lutlitteraturen. Detta beror till största delen på att dessa handskrivna notblad utgöra sångrepertoaren under 1790-talet och 1800-talets första årtionde. Dryckesvisan hade då annan karaktär och stod nära sällskapsvisan i Anna Maria Lenngrens anda. Bellman var ej populär på samma sätt som under Gustaf III:s tidevarv. Jag har redan i min Åhlströmstudie i denna tidskrift⁴ ingående behandlat denna nya sällskapsvisas kynne och egenart och hänvisar därför till

¹ MStH. 8: V.

² MStH. 8: II och 11: II nr 29.

³ MStH. 8.

⁴ SvTfM. 1926 p. 1.

vad jag där nämnt om sångrepertoaren. Den franska revolutionsromansen krävde ett annat uttryckssätt i musikaliskt hänseende. Själva föredraget i den för Bellman karakteristiska genren¹ levde dock kvar, och i Par Bricole funnos att tillgå så fullödiga Bellmans-



Fig. 12. Sång med luta och violin. MStH. 7.

sångare som Hjortsberg och Raab. Helt säkert har lutan spelat en viss roll i den kamratliga samvaron i detta sällskap. Kan lutrepertoaren ge en vink om denna musiks typiska egenart? Helt visst. Du Puys »Visa d. 1 maj 1796», »Se solen hur präktig och skön», har 5 ggr utskrivet olika ackompanjemang.² Alla skiftningarna i sångens innehåll bli liksom programatiskt förtolklade. En annan visa »Som liten flicka jag smekte min docka»³ har även långt utspunnet ackompanjemang. En del sånger har i lutsolostyckenas anda variationer. Även dessa kunna betraktas som »studier» i lutspele med sång. Kanske rent av de många variationsverken för luta utan sång kunna betraktas som en slags lämplig pedagogisk förövning för den blivande lutsångaren. Vi ha redan i Ankars Bröllopsmusik sett exempel på vilken

¹ Om Bellmans föredrag säger Oxenstierna (p. 74 f.): »I kväll [4/12 1769] höll han en parentation över en död riddare; allt på vers satt efter operastycken. Han sjunger själv och spelar på cittra. Hans gester, hans röst, hans spelning, som äro oförlikneliga, föröka ännu mera det nöjet man har av själva versen, som alltid är vacker.»

² MStH. 8 nr 9.

³ MStH. 11: I nr 1; jfr även Blommans hämnd i samma häfte samt 11: II nr 1 Livets njutning.

dramatisk läggning variationerna kunde ha. Hos många andra sådana stycken träffas en liknande programatisk syftning. Ur denna synpunkt kan rent av hela den bevarade repertoaren vara av vikt för den rätta förståelsen av Bellmanssångens innersta väsen.

En betydande plats i den vokala delen intaga operaarrangemangen: arior, coupletter, romanser, cavatiner, duor och »scener». Dessa voro ju direkt valda med tanke på den operabesökande publiken. Att en del av det sceniska framförandet av dessa sånger skulle ha blivit kvar i miniatyrformen sång till luta, framgår tydligt av de s. k. »scenerna», där ej blott den slutna kantilenan medtages utan även de inledande tämligen långa recitativ. Ett föredragande av dessa förutsatte alltså en något så när teaterskolad recitator. De mycket långa ariorna med oändliga fioriturer, kedjedrillar och kadenser kunna ej tänkas utförda av andra än verkliga yrkessångare. Naturligtvis borde även lutspelaren göra sitt bästa att med sin konst framhäva verkets passionerade innehåll, därför är även lutstämman sorgfälligt utarbetad.

Teaterverken i lutsättning omfatta dock ej blott operaarians glanspartier utan även den vida tamare men så mycket mera känslofulla opera comique. Det var denna gren som för de mindre skolade lutenisterna blev huvudsaken. Ett närmare skärskådande av de representerade operorna kan ge vid handen ej blott arten av den teatraliska sången utan tillika en orientering i tidsåldern själv. Vi veta nämligen när alla dessa teaterstycken för första gången uppförts i Sverige och kunna förmoda, att de haft sin främsta popularitet kort efter. Jag meddelar några av de oftast förekommande operorna, varur stycken tagits, med angivande av premiäråret för Stockholm. Främst av alla kommer då den larmoyanta operettens kompositör, Dalayrac, med: Nina (1792), De båda savoyarderna (1794), Den stormiga aftonen (1794), Folke Birgersson (1793), Camilla (1797), Gubben i bergsbygden (1802), Renaud d'Ast (1796), Slottet Montenero (1805), En timmas äktenskap (1809). Av andra honom närstående må nämnas: Gaveaux' Lilla Matrosen (1799) och Den barnsliga kärleken (1807); Bertons Aline (1811); Deviennes Nunnorna (1794). Av de andra fransmännen (l. naturaliserade sådana) kunna anföras: Grétrys Richard Lejonhjärta (1791), Zemire och Azor (1778) och Lisbeth (1803); Della Marias Unga arrestanten (1799); Brunis Claudine (1801); Cherubinis Vattendragaren (1803); Boieldieus Califen i Bagdad (1808); Méhuls Målaren och modellerna (1804); Isouards Intrigen i fönstret (1807). Italienarna äro tämligen svagt representerade: Cimarosas Italienskan i London (1795); Sacchinis Oedipus (1800); Paesiellos

Barberaren i Sevilla (1797) och La Molinara (ej uppf., men eljest vida känd). Ett annat berömt operaverk (bl. a. genom Mozarts Don Juan), som ej uppförts men som i övrigt var välbekant i Sverige, är ungraren Martinis Una cosa rara. Tyskarna äro ännu mindre förekommande, sporadiskt endast Gluck, Naumann, Winter, Weigl och Mozart, vars operaverk endast representeras med Trollflöjten, som möjligen kan ha varit bekant före premiären (1812). Bland de senare inskrivna märkes även Friskytten (1823). De svenska kompositörerna äro av lättförklarliga skäl sällsynta, men deras små inlägg i skådespel äro dock ej glömda: Grenzer, Struwe, C. F. Müller, Du Puy samt de mera respektabla: Kraus och Vogler, om nu dessa helt skola få räknas till de svenska. Av oratorierepertoaren är Haydns Skapelsen väl representerad.

Jag har här så omständligt redogjort för denna repertoar, därför att den så tydligt visar lutmusikens representativa karaktär, visserligen ej för vad vi nu kalla klassisk musiklitteratur från tiden omkring 1800 utan för vad man då ansåg vara värdefull hemlitteratur och behaglig förströelse på spektaklerna. Vi få ej glömma, att mycket av denna musik även tillhörde vauxhallarnas — dåtidens thé dansant — repertoar.

Av populär sångmusik för övrigt kan nämnas: drottning Hortenses berömda romans »Från hem med korsets fana», som fick äran att bli studentvisa i Lund på 1820-talet, den odödliga Alfredvisan: »Så långt de höga Alperna», för att ej tala om »Jag minns den ljuva tiden», »Sörj ej den gryende dagen förut», »Jag hälsar dig fredliga flagga», »Hulda Rosa» och många andra, som ännu leva i friskt minne. Från sluttiden kan till sist nämnas Geijers »Vikingen» och »Kolargossen», samt folkvisorna »Jag ser uppå dina ögon» och »Mor satt i spisen, stekte rovor».

Vad verkligen den svenska lutan betytt för de svenska hemmen under den senare Gustavianska tiden, därom lämnar repertoaren det mest tydliga vittnesbörd. Det är en bild av kulturlivet från Anna Maria Lenngrens, Franzéns och Valerius' dagar, som återspeglas i denna intima tonkonst ej för konsertsalarna utan för hemmen och de sällskapliga föreningarna, där glädjen ännu dvaldes i enkla former.

Min studie över den svenska lutan har sökt taga hänsyn till alla tillgängliga källor i instrument och musikalier. Jag är övertygad om att ännu de svenska hemmen gömma glömda instrument och

undanlagda notblad. Min avsikt har varit att rikta uppmärksamheten på dessa lämningar av forna dagars svenska musikodling. Skulle någon känna sig manad att komplettera mina anteckningar, skulle ingen bli gladare än författaren, som i Musikhistoriska Museet mot-tager allt, som kan bjudas den musikvetenskapliga forskningen till gagn och värde.

DIE SCHWEDISCHE LAUTE.

C. Envallsson unterscheidet in seinem schwedischen Musiklexikon (1802) drei Arten von Cistern ['Cittra' = Zither]: „die alte“, „die gewöhnliche“ und „die verbesserte“. Zu dieser letzten gehört die schwedische 'Zither', die „wegen ihrer Lautenkonstruktion“ auch Laute genannt wurde.

Die schwedische Laute oder Theorbe war also ursprünglich eine Cister. Die Entwicklung zur Laute ging sehr langsam. Ihre grosse Beliebtheit hängt mit der Neuaufnahme der Cister in England und Frankreich in der 2. Hälfte des 18. Jhs zusammen. Liessem begann mit diesem Instrument etwa 1758—60, Preston legte den neuen Schraubenmechanismus 1765—1766 hinzu, und Delaplanque in Lille, Le Blond in Dünkirchen u. a. schufen zuletzt die französische Form (Glanzzeit 1770—80).

Nach Schweden kam die neue Cister wahrscheinlich 1769, und sie verbreitete sich in den 70er Jahren sehr schnell. Die schwedischen Instrumentenbauer nahmen die Fabrikation auf und folgten hauptsächlich dem englischen Modell mit der Besaitung $2^1 + 4^2$, nur ausnahmsweise dem französischen mit $3^1 + 4^2$. Brobergs Cister in Göteborg hat die rundliche Korpusgestalt des englischen Instrumentes, nur ist sie grösser in den Proportionen. Johan Öhbergs Cister in Stockholm hat fast denselben Korpusumriss, nur eine neue Besaitung: $5^1 + 3^2$ (zuerst die französische: $3^1 + 4^2$). Broberg nimmt den alten Wirbelkasten mit Saitenwirbeln auf, Öhberg dagegen den englischen Schraubenmechanismus. Öhberg starb 1779, nachdem er etwa 50 Cistern gebaut hatte. Sein Modell wurde ohne Veränderung von Matthias Petter Kraft 1780 aufgenommen.

Kraft wurde 14. 6. 1753 in Gävle geboren und kam am Anfang d. 70er Jahre nach Stockholm, wo er Geselle bei dem Klavierbauer Pehr Lundborg wurde. Wahrscheinlich hat er auch bei Öhberg gelernt. I. J. 1778 wurde er Meister und baute in der ersten Zeit Violinen (Kon-

trab.). Nach 1780 verlegte er sich auf die Cister, die bis 1786 sein Hauptinteresse hatte. Er baute nach verschiedenen Typen: sowohl untheorbierte als theorbierte, mit und ohne Schraubenmechanismus; die theorbierten hatten 4 freie Saiten auf dem Nebenhals. Zuletzt verliess er die chörige Besaitung $5^1 + 3^2$ und machte alle Saiten nur einfach. Die theorbierte Cister hatte also nun 4^1 Bass. + 8^1 Griffbretts. Als diese auf die Decke an einen Querriegel befestigt wurden, war die erste schwedische Laute entstanden. Statt Stahlsaiten nahm er dann auch Darmsaiten auf. Bis 1786 baute er noch Cistern in der alten Form mit Schraubenstimmung¹ und unterständigen Saitenbefestigung, nach diesem Jahre scheint er aber nur dem neuen Lautentypus gefolgt zu sein. Die erste schwedische Laute hatte also $8 + 4$ B Saiten, flachen Boden und wie eine gewöhnliche Theorbe Wirbelkasten mit Saitenwirbeln. Der Druckcapotasto für die Bassaiten fehlte noch. In der zweiten Periode 1786—93 erhielt die Laute Druckcapotasto und 5 Bassaiten statt wie vorher nur 4. Erst von 1793 an war die Bassaitenzahl 7 (also $8 + 7$ B). Noch bis 1795 hielt er an dem flachen Boden fest. Die endgültige Schlussform mit gewölbtem Boden und 8 Spielsaiten nebst 7 Theorbhalssaiten, Druckcapotasto und hellem Deckenlack entstand 1795. Bis zu seinem Tode 1807 folgte er dieser Form, die auch für seine Schüler Joh. Jerner, L. Mollenberg, Erik Ryberg (Uddevalla), Pehr Lundborg, Stenvik und Sundberg massgebend wurde.

Kraft verlegte seine Hauptwirksamkeit zu der Klavierfabrikation in der Mitte der 90er Jahre. Sein Typus wurde da das englische „square pianoforte“, dem er auch im Hammermechanismus genau folgte. Nebenbei baute er Harfen und Nagelgeigen, die aber keine Bedeutung erhielten. Im ganzen hat er etwa 1200 Instrumente gebaut, davon ungefähr 750 Lauten (nebst Cistern) und 374 Klaviere. Von diesen kennen wir heutzutage etwa 100. Nach 1807 waren Lars Mollenberg und Göran Garman Inhaber der Werkstatt. Garman starb aber schon 1809. Mollenberg setzte dann die Wirksamkeit allein bis zu seinem Tod 1824 fort. Die letzte schwedische Laute scheint 1820 gebaut worden zu sein. In den 1890er Jahren erweckte die schwedische Laute, die der Sänger Sven Scholander bei seinen Kunstreisen in Deutschland benutzte, Aufmerksamkeit, und man begann „Scholanderlauten“ auf dem Kontinent zu bauen. Die neue

¹ Die englische Schrauben-Stimmung lässt sich in Schweden 1776—1790 verfolgen. Neben Cistern mit dieser Stimmvorrichtung sind auch Schlüssel-fideln zu erwähnen. In Norwegen wurde sie bei den Glockencistern 1785—95 benutzt. In England verschwand sie etwa 1805.

deutsche Laute entfernte sich aber allmählich von diesem Typus. Erst 1903 begann der schwedische Hofinstrumentenbauer Alfred Brock — auch Reparatteur des Musikhistorischen Museums — in Stockholm schwedische Lauten nach dem alten Modell zu bauen. Diese neuen Schwedenlauten gehen jetzt als „Brocklauten“ und werden nur von ihm gebaut und also nicht fabrikmässig hergestellt.

Grössere Sammlungen handschriftlicher Kompositionen für die schwedische Laute sind im Musikhistorischen Museum in Stockholm und in der Bibliothek der Musikakademie zu finden. Die grösste Bedeutung für die Lautenmusik hat der Violinist in der Hofkapelle Johan Wilhelm Ankar, der seit 1780 zusammen mit Kraft wohnte. Nach Envallssons Lexikon hat er mit Kraft die Schwedenlaute geschaffen, und ganz sicher stand er beratend an der Seite Krafts bei dem Bau. Von ihm besitzen wir Originalkompositionen und Bearbeitungen für das Instrument, ebenso Schulen und Studienwerke. Als Arrangeur ist neben ihm der Hofviolinist Jakob Preusmark zu erwähnen, der auch eine Schule schrieb. Von Komponisten sind übrigens Johan Wikmansson und Du Puy zu nennen. Die anderen Kompositionen schwedischer Tonsetzer müssen von den anderen transkribiert sein.

Die Lautenwerke bestehen in Sonaten, 'Arpeggien' ('Solfeggien'), Variationen und arrangierten Opernouverturen u. a. Ausserdem gibt es aber auch Ensemblesachen für 2 Lauten oder Laute und Violine. Einige Stücke für Laute und Klavier gehören nur der Spätzeit nach 1820 an. Die Gesangstücke können auch von 2 Lauten oder Laute und Violine begleitet sein. Die meisten Gesänge mit Laute gehören dem Typus des Gesellschaftsliedes am Ende des Jhs. an. Ausserdem sind auch *Airs* aus der französischen *Opéra comique* und grosse Koloraturarien der italienischen *Opera seria* vertreten.

Das ganze Repertoire macht einen sorgfältigen Eindruck und zeigt deutlich, dass es für Berufsmusiker ebenso wohl als für Liebhaber bedacht war.

Die Stimmung der schwedischen Laute geschah in D dur oder A dur: a h cis¹ d¹ e¹ a¹ cis² e² mit Bassaiten: 4: d e fis g (od. gis); 5: cis d e fis g; 7: A H cis d e fis g. Die in den deutschen Instrumentenbüchern erwähnte A-moll-Stimmung scheint nicht vorzukommen. Die schwedische Cister und die Laute waren gleich gestimmt. Die gewöhnlichsten Tonarten in den Werken sind: D dur und A dur; danach kommen: Fis moll und H moll. A moll und D moll treffen wir nur in Minore-sätzen, wo eine schnelle Umstimmung unmöglich wäre. Nach den Griffbünden (9 auf dem Hals, 8 auf der Decke) zu beurteilen ist der Umfang 4 Oktaven: A—a³, was auch Envallsson

bestätigt. Im praktischen Gebrauch kommen nur die oberen Töne bis e³ vor (a²—e³ jedoch sehr häufig). Schnelle Läufe, Arpeggien, Doppelgriffe, auch Melodiespiel mit Begleittönen kommen vor. Alles zeigt, dass die schwedische Laute nicht zu den Volksinstrumenten zu zählen ist. Überhaupt spielt die Volksmusik eine sehr geringe Rolle in dem Repertoire, und Tanzmusik fehlt fast ganz.

Obgleich die Fabrikation 1820 aufhörte, muss die Laute bis in die 60er Jahre gespielt gewesen sein. In der Hauptstadt wurde sie jedoch um 1820 von der Gitarre ersetzt. Heutzutage wird die „Brocklaute“ nur in Gitarrenstimmung gespielt.

Sedan ovanstående uppsats skrivits har den »nya» svenska lutans skapare (jfr s. 24—25 ovan), hovinstrumentmakare Alfred Brock den 16 november i år avlidit.