

MUSIKEN I SVERIGE

Band I. Från forntid till stormaktstidens slut 1720

Del 2. VASATID OCH STORMAKTSTID

Kapitel 8. Stormaktstidens hovmusik

(Erik Kjellberg)

Gustav II Adolfs hovkapell

Hovmusiken under Andreas och Gustav Düben

Musiken hos den svenska högadeln

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1994

ISBN 91 7054 700 9

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:I

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-82-5)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1994

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



8. STORMAKTSTIDENS HOVMUSIK

För en sentida betraktare kan det vara svårt att föreställa sig med vilken självklarhet den världsliga makten tog materiella och andliga resurser i sin tjänst. För Sveriges del blev detta tydligt under 1500-talet. En väldig expansion ägde därefter rum under det följande århundradet. Med Gustav II Adolfs giftermål i Kalmar 1620 trädde Sverige in i ett nytt musikhistoriskt skede genom det hovkapell som då formerades. Bland de nyanlända till denna ensemble fanns Andreas Düben, som blev stamfader för dynastin Düben i Sverige.

De politiska, ekonomiska och idéhistoriska perspektiven är viktiga om man vill förstå musikens plats i samtiden. Musikutövning som komponerande framstår i Sverige under stormaktstiden mer som ett slags ackompanjemang till tidens politiska händelser och ideologier än som en spelplats för nyskapande originalitet. Den som hade förvärvat makt och var mån om sin prestige måste också göra investeringar i kulturen. När drottning Kristina satsade hovets – och därmed rikets – finanser på en kontinentalt influerad hovkultur, medförde detta ett uppseendeväckande underskott i statskassan. Men satsningen innebar inte bara en kulturell vinst utan också en politisk: Stockholm framstod som något av en intellektuell och kulturell oas i ett krigstrött Nordeuropa.

Hur överdrivna Kristinas insatser än kan te sig, med hänsyn till det fattiga Sveriges hårt ansträngda resurser, var de ur tidens sätt att se helt följdriktiga efter Sveriges framgångar i det 30-åriga kriget. Kristina lyckades under sin regeringstid (1644–54) locka till sig internationella celebriteter på litteraturens, filosofins och musikens områden. Hennes egna intellektuella och konstnärliga intressen var en viktig drivkraft bakom dessa satsningar. Att hennes insatser imponerade på utländska besökare framgår inte minst ur de dagböcker som utländska diplomater förde under sina vistelser i Sverige, t.ex. fransmannen Ogier, engelsmannen Whitelocke och italienaren Magalotti. Hennes fader, Gustav II Adolf, hade lagt grunden inte bara till de politiska framgångarna utan också till denna musikaliska uppblomstring.



*Kavalleritrupp med trumpetare och pukslagare.
Lavering från 1600-talets mitt av Johann Philip Lemke (Nationalmuseum).*

GUSTAV II ADOLFS HOVKAPELL

Upprustningen av hovmusiken på 1620-talet var en av Gustav II Adolfs många insatser i syfte att bringa ordning i riket och möta de politiska, religiösa och kulturella utmaningar som blev alltmer uppenbara för det karga landet i norra utkanten av Europa. Till kungens betydelsefulla insatser hör återupprättandet av Uppsala universitet och grundandet av de första svenska gymnasierna. Liksom vid hoven hade musiken sin självklara plats även där (se bl.a. s. 301).

»Hovmusik» var ett omfattande begrepp. Den sträckte sig från musiken i slottsgemak och hovkyrka till musiken och signaleringen i fält: från den närliggande borggården och – via trumpetare till häst – ända bort till de stora slagfälten på Europas kontinent. Kungen, fursten, adelsmannen hade flera boplatser, palats och egendomar i såväl städer som på landsbygden. Tre kronor i Stockholm var huvudresidens, men tidvis vistades regenter, kungafamilj och delar av hovet även på slotten i Uppsala, Kalmar eller Vadstena, Nyköping och Gripsholm. En eller flera medlemmar av hovtrumpetarkåren eskorterade hovet på dessa resor. Vi känner igen detta mönster från 1500-talet.

Hovkapellet grundas

Gustav II Adolf hade efterträtt Karl IX på tronen år 1611. Bland hovets anställda musikanter återfanns då ett antal trumpetare – mestadels svenskar – samt några »spelmän» av vilka tre svenska hade varit vid hovet flera år: Ludwick Bille (fiolist), Hans Adamsson (bandorist – bandora var ett instrument i lutfamiljen) och Jöns Mårtensson (bas-sångare). De tre medföljde bland annat kungen på fälttåget till Narva år 1614. Vid festligheterna i Uppsala 1617 med anledning av kungens kröning, medverkade ytterligare en handfull musikanter redovisade med årslöner på hovstaten, bl.a. Christian Krause. Inför bröllopet mellan den svenske kungen och den brandenburgska prinsessan Maria Eleonora sändes Krause 1619 till Tyskland med uppgift att sammankalla personal till ett hovkapell.

Det finns anledning att betrakta 1620 som Hovkapellets startår. Vid midsommartiden 1620 anställdes 23 musikanter vid det svenska hovet. De flesta kom sannolikt från tyska anställningar – åtta direkt från hovkapellet i Berlin, där den blivande svenska drottningens fader, fursten Georg, förberedde sig för kriget. När han tvingades strama åt sin ekonomi avskedades många musikanter. För Berlinmusikerna, med kapellmästaren Bartholomeus Schultz (Praetorius) i spetsen, torde Stockholm och det svenska hovet ha framstått som en tillflyktsort långt från de begynnande oroligheterna på kontinenten. Den för oss mest välkände, och sannolikt den mest kvalificerade tyske musikern, hovorganisten Andreas Düben, kom närmast från Amsterdam, där han under sex års tid gått i lära hos den berömde organisten Jan Pieterszoon Sweelinck. Düben tillhörde en anrik musikersläkt. Fadern hade varit organist vid den berömda Thomaskyrkan i Leipzig, och själv kom han nu att bli stamfar för den svenska grenen av familjen.

I likhet med många andra personer som anställdes på hovstaten utfärdades kontrakt för hovkapellisterna, s.k. beställningsbrev skrivna på tyska och uppställda efter tyska förebilder. Dokumenten ger viktiga upplysningar om musikanternas anställningsförhållanden: i var och varannan formulering understryks att det är kapellmästaren som bestämmer – och ytterst kungen själv. I februari 1621 utfärdades beställningsbrevet för sju av Hovkapellets nya medlemmar: Melchior Weissell, Christopher Räphan, Jeremias Tax, Frantz Kessell, Johan Hancke, Thomas Bolz och Elias Dannefelt. Enligt kontraktet

»skulle alla gemensamt och var och en för sig, såväl i vokalmusiken som i instrumentalmusiken, flitigt och oförtrutet ställa sig till kungens förfogande såväl i kyrkan som vid hovet, vid måltider och i övrigt på ort och ställe – det må vara till sjöss eller till lands, på dagen eller natten. Kapellisterna skulle visa sin konst på ett berömvärdt sätt enligt den musikaliska [hov]kapellkonsten och aldrig vara misslynta. De skulle i varje stund och utan att förtrötta rätta sig efter kapellmästarens vilja.» (RA; Riksregistraturet – ty. & lat. – 1621, s. 46 f.; hela skrivelsen i Kjellberg 1979, s. 780 f.; översättning nedan s. 410 f.)

Avtalet byggde således på en noga kontrollerad prestation från kapellistens sida. I gengäld förband sig hovet att föra upp dem på hovstaten och till var och en erlægga 200 riksdaler som årslön. Betalningen skulle ske kvartalsvis av räntekammaren, räknat från midsommartiden 1620. Under så gott som hela stormaktstiden skedde dock löneutbetalningarna mera sporadiskt än vad som utlovats. Såväl kapellisternas arbetsbördor som statens/hovets brist på pengar måste tidvis ha varit stora. En anställning vid det svenska kungahovet innebar likväl ett privilegium med möjligheter till kontakter och extrainkomster. För tidens musikanter var alternativet inte många, det bevisar de långa anställningstiderna för flera av hovkapellisterna – inte sällan livet ut.

Hovkapellet bestod vid denna tid (och ända till Gustav III:s reorganisering under 1700-talet) av både instrumentalister och vokalister. Bland medlemmarna återfinns s.k. diskantister, pojkar som sjöng sopranstämmorna i de ofta krävande flerstämmiga verk som stod på repertoaren. Hovkapellmästaren Jacob Schmidt (1623–33) var falsettsångare och skulle bistå och leda pojkarna.

1625 gjorde Schmidt med särskild fullmakt en resa till skolor runtom i Sverige för »att uppsöka unge drängier i Scholorne, till att bruke dem som Musicanter» (RA; Riksregistraturet 1625 juni–sept., fol. 296; hela skrivelsen i Kjellberg 1979, s. 483). Här avsågs i första hand just diskantister som Schmidt skulle ta med sig tillbaka till Stockholm, låta bo hos sig och undervisa i musik för en möjlig tjänst i Hovkapellet. Dokumentet visar att musikutbildningen skedde i Hovkapellet, och att man bemödade sig om att trygga återväxten. I flera fall var diskantisterna söner till hovmusikanter – den sjuårige Nicolaus Düben var 1665 upptagen som diskantist på lönestaten. Familjetraditioner och lärlingsväsende gick således hand i hand på medeltida skrånar.

Hovlutenister träffade vi på redan under 1500-talet. De dyker upp i olika sammanhang under det följande århundradet. De mest kvalificerade var kammarmusiker och troligen lärare för kungafamiljen och adeln. Den italienske lutenisten (Giovanni) Battista Veraldi kom till Stockholm från hovet i Danmark och fick genast dubbelt så hög årslön som hovkapellmästaren. Föga är känt rörande hans musikaliska aktiviteter. En episod i hans privatliv förtjänar att omnämnas då den ledde till tragiska konsekvenser och visar något av stormaktstidens ansikte. Hustrun Anna Elisabeth förfördes av den unge Georg Ursinus, en bekännare av den i Sverige helt förbjudna katolicismen. Veraldi gick då – i påskveckan 1624 – direkt till Gustav II Adolf och förrådde sin rival. Dödsdomen förklarades och verkställdes inte bara för Ursinus, vars fader f.ö. hade varit Gustav II Adolfs lärare, utan även för hans kompanjon Zacharias Anthelius, även han svensk kryptokatolik tillika borgmästare i Södertälje (Wehner 1983, s. 78 f.). Huruvida lutenisten Veraldi själv var katolik i dessa religionsfientliga tider är oklart. Kanske var det hans särställning som musikanter som räddade honom? Han dog av allt att döma en naturlig död (1631).

Hovkapellets repertoar

En redovisning från 1626 för inköpta musikalier (och några instrument) är ett av de viktigaste dokumenten i sitt slag från det svenska hovet under 1600-talet (Rikshuvudbok II, parti 3150, Kammararkivet; se även Kjellberg 1979, s. 804 f.). Hovkapellmästaren Schmidt hade lagt ut drygt 258 daler silvermynt som han nu redovisade och begärde ersättning för hos hovmarskalken Svante Banér.

Augusti 1626 förmedlars till Ammiralitet och
 som genom Gylt för betalning af fulla af Lagervarer 2070

3150. Musica Inventarium Debitor till B. & M.
 och Coman 1628: 29: - för hvilkan summa af Ni
 ynn Musicaliska Sacculer Inböriga och Beskrif till
 Inventarium affur Malborna Myndelhorn för Summa
 Danwid Wersmetslund. Däwca In dato den 9 July 1626

Inbördne Böcker

Del	Lupacino	-	-	-	-	-	-	-	20
a. 2.	Orlando di Lasso et aliorum	-	-	-	-	-	-	-	8
	Giorganni Perren	-	-	-	-	-	-	-	24
	Giurtti Strerij	-	-	-	-	-	-	-	6

Masoratte Andria Gabrielis	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Frucicoli Rappier Giovanelli. 1. 2. lib. 1. 4.	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Caroneto Mar. Antoni. Forniosi	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Caro: alla Romana di diversi	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Urtanelli. Sigisf. D. Felia	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Caro: Battisti Donati	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Madrigali Puzi Giou: 1. lib. 1. 3. 1. lib. 1. 5.	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Selua Horatii Vecchi a 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Eosdem Caroni	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Madrigali Horatii Angelini	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Caronetti Sigisf. D. Felia	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Dialogi Horatii Vecchi	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Madrigali Alvaro Porto, a 3. 4.	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ariani Biancheri. Secundi Pensieri	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Simfonia del Hebreo	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Fiori Musicali a 3. de diversi	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Cantiones Sacrae Henrici Sacittarij	-	-	-	-	-	-	-	-	-
									24. 7.

Inbördne Böcker.

6. fl.	Vary Authores vsj us compactur ynduggamut. f.	18.	-	-
4. fl.	Häsleri på Rögbe i stads yppan	5.	-	-
5. fl.	Promptuarium Musicum: i gvent bands	18.	-	-
10. fl.	Variarum Autorum Motecta: huius eidu	14.	26.	-
6. fl.	Madrigalien variorum Autorum: stads	18.	50.	-
8. fl.	Variorum Autorum Motecta i guld	12.	20.	-
5. fl.	Nicolai Zanoy Moteten i huius	3.	2.	-
6. fl.	Eosdem. Rögbe stads stads	5.	8.	-
3. fl.	Ariani Biancheri Comedia	2.	-	-
1. fl.	In folio Sacra Cantiones	2.	20.	-
	Sum Dubbel Stogall	100.	-	-
	Sum Dugels Ritorn	6.	10.	-
	Sum Detas Bassgige	56.	-	-
		258.	3: 5:	-

I den utförliga förteckningen återfinns titlar på en rad vokalverk som utkommit av trycket fr.o.m. mitten av 1500-talet fram till 1620-talet. Det rör sig om dels italiensk världslig musik – bicinia, dialoger, madrigaler, villanellor, canzonetter m.m. – och dels tysk andlig repertoar, främst motetter. Här märks flera kända norditalienska tonsättare, däribland Orazio Vecchi, Adriano Banchieri och Baldissera Donato, vilka alla stilmässigt befinner sig i övergången mellan senrenässans och tidig barock. Därefter kan nämnas madrigalsamlingar av Ruggiero Giovannelli, kapellmästare och tonsättare från Rom.

Medan den italienska musiken från senrenässansen dominerar den världsliga musiksfären företräder tyska tonsättare den andliga. Här finner vi namn som Hans Leo Hassler, hovkapellmästaren i Berlin Nikolaus Zangius samt Heinrich Schütz, vars latinska motettsamling *Cantiones sacrae* trycktes bara ett år före denna redovisning i Stockholm.

Italienska och tyska tonsättare är vidare representerade i stort antal i *Promptuarium musicum* 1–4 (tr. Strasbourg 1611–17) med 400 motetter av 100 olika tonsättare. Till Stockholmshovet inköptes sannolikt en mindre omfattande upplaga från 1617. Alla musikalier har emellertid gått förlorade. Frågan är om de sjöngs och spelades så flitigt att de slets ut, eller blev repertoaren inaktuell och gömdes undan i den särskilda »musikantkammare» som låg i södra längan på Tre kronor för att till slut bli lågornas rov i den stora slottsbranden 1697?

Hovtrumpetarkåren

Vid sidan av Hovkapellet bildades en ny, »tysk» hovtrumpetarkår medan den gamla avvecklades – allt enligt den nyordning som ägde rum i samband med Gustav Adolfs bröllop. Vi erinrar oss att hovtrumpetarkåren hade gamla anor. Den utgjordes av beridna trumpetare och pukslagare med respektive lärdrängar – hov- och fälttrumpetare (med hov- och fältpukslagare). Liksom på kontinenten rörde sig dessa specialiserade musikanter i kungens och statsledningens omedelbara närhet och hade en rad uppgifter i fred och – framför allt – krig. Genom trumpetare och pukor gavs ofta en för soldaterna bokstavligen livsavgörande ordergivning på slagfältet. Instrumentalisterna betroddes även med viktiga specialuppdrag under brinnande krig som kurirer och eskortörer.

Den officiella benämningen på en ackrediterad och fullt utbildad trumpetare vid det kungliga hovet var »hov- och fälttrumpetare», pukslagarna kunde ståta med beteckningen »hov- och fältpukslagare» (notera även benämningen »härpukare» från ty. »Heerpauker»). Dessa instrumentalister stod således på toppen i hierarkin av tidens militära musikanter, där den unge, musikaliskt säkerligen rudimentärt utbildade trumslagarpojken på en fänika (se s. 203) eller ett landsregemente befann sig långt ner.

Ill.: Redovisning från 1626 för inköpta musikalier och några instrument (Kammararkivet; Rikshuvudbok II, parti 3150).

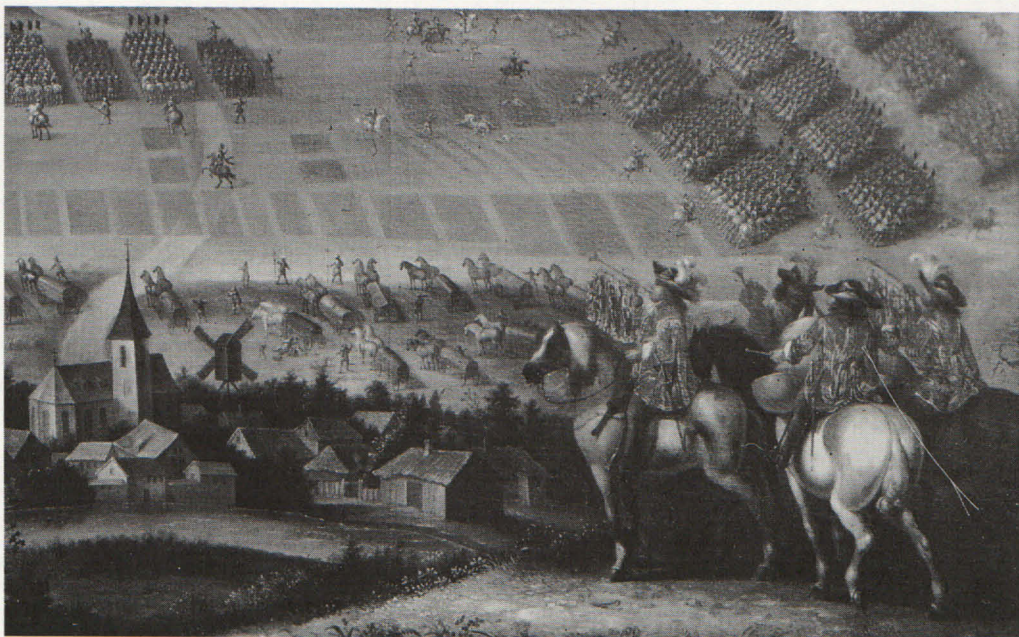
Hovtrumpetarnas och hovpukslagarnas verksamheter reglerades i de tyskspråkiga områdena av särskilda privilegier fastställda i flera omgångar av de tyska kejsarna. De tyska och svenska trumpetare som var verksamma vid det kungliga hovet i Sverige tycks vissa tider ha verkat under dessa bestämmelser. De var liksom sina ämbetsbröder i andra länder bekymrade för intrång på sina domäner: kringströvande musikanter, oprivilegierade trumpetare, tornblåsare på kyrktorn och rådhusbalkonger var några av konkurrenterna. Från statsmaktens synpunkt var denna fråga om hovtrumpetarkårens juridisk-musikaliska status inte oproblematiske (se Helenius-Öberg 1991).

1619 sändes kammarjunkern Gustaf Horn till Tyskland för att värva tyska trumpetare, således en direkt parallell till musikanten Krauses uppsökande av lämpliga hovkapellister. I slutet av samma år bestod den nybildade hovtrumpetarkåren av Christian Jordan, Casper Göres och Georg Waldow från Maria Eleonoras hov i Brandenburg (Berlin), vidare Leonhardt Reusslandt från Düring och Wentzell Tretzscher från Prag. Något år senare tillkom trumpetaren Jacob Pollack och pükslagaren Paul Treittiger, båda sannolikt från Berlin. 1622 inkom den finske trumpetaren Jöns Månsson Teitt. Beställningsbrevet för de sju nya medlemmarna i kåren påminner delvis om hovkapellisternas (se ovan s. 312) och föreskriver

»att de gemensamt och var för sig skulle enligt sin konst och med sina trumpeter och hästar, försedda med alla nödvändiga tillbehör, vara beredda att av kungen sändas iväg – det må vara till sjöss eller till lands, på dagen eller på natten. Och närhelst så befalldes skulle de vara redbara, flitiga och oförtrutna i såväl slakter som stormningar och fältslag.» (RA; skrivelsen i Kjellberg 1979, s. 762 f.; översättning nedan s. 411.)

Här anar vi bakom de nyktra raderna det förestående 30-åriga krigets mångåriga gräsligheter. Framför allt betonas trumpetarnas uppgifter som signalister, kurirer och eskortörer. När Gustav Adolfs armé drog i fält till Baltikum, Polen och Danmark fanns trumpetarna med för särskilda uppdrag. Vid belägringen av Riga 1621 sändes trumpetaren Wentzell Tretzscher in i staden med brev och när svenskarna kom till Danzig ett par år senare fick Pollack ett liknande uppdrag. I september 1625 ingick Jöns Månsson Teitt i den kommission som skulle fredsförhandla med polackerna. Han tillfångatogs därvid men fritogs senare och kunde 1630 sändas till Rostock för att bistå med utväxlingen av krigsfångar. Det finns tidvis gott om liknande uppgifter rörande hovstatens trumpetare under 1600-talet.

Fälttjänsten – vilken således omfattade inte bara signalering utan också uppdrag som budbärare av viktiga meddelanden, som eskortörer vid krigskommissioner och utväxling av fångar o.s.v. – följde ett europeiskt mönster. Så gjorde även hovtjänsten. De hemmavarande trum-



petarnas närvaro var självklar i det dagliga ceremonielet vid hovet och vid alla slags fester varhelst de kungliga personerna och deras gäster var involverade: alltifrån dop, bröllop, kröningar, begravningar till torneringar, baler, furste- och diplomatbesök etc. Trumpetsignaler samman kallade till måltider på slotten, och vid de mer påkostade måltiderna med förnåma gäster tycks signalering vid skålar varit obligatorisk. Till detta kom taffelmusiken, vilken uttryckligen anges i Hovkapellets beställningsbrev. Här, liksom i hovets gudstjänster i slottskyrkorna på de större kungliga residensen, torde trumpetarna och väl även pukslagarna ibland ha samverkat med hovkapellister; detta antyds av utskrivna trumpetstämmor till vissa verk i Hovkapellets repertoar (Dübensamlingen, se s. 341 f.) från andra hälften av 1600-talet. I trumpetarnas utbildning och verksamheter går en kvalitativ gräns mellan å ena sidan signalering i krig och fred, å andra sidan medverkan i ensemblemusik vid taffeln, i kyrkan, på hovfester. Under 1600-talet går det dock inte att säkert avgöra huruvida det verkligen existerade någon skillnad i kompetens mellan enskilda medlemmar i hovtrumpetarkåren – begreppen »Musicalische Trompeter» och »Nicht-musicalische Trompeter», som på kontinenten pekar just på en sådan skillnad, saknas i de svenska källmaterialen. Hovtrumpetarna (jämte hovpukslagarna) var troligen betydligt mer kvalificerade än kavalleriregementenas trumpetare. De senare stod i sin tur musikaliskt och statusmässigt något högre än fotregementenas pipare och trumslagare.

Ill.: Slaget vid Breitenfeld 1631, detalj med trumpetarna i aktion. Målning från 1670-talet av Johan Hammar. (Karlbergs slott.)

HOVTRUMPETARENS UTBILDNING



Trumpetare vid svenskarnas överfart till staden Mölln i Holstein under Karl X Gustavs fälttåg 1657 (kopparstick, detalj, KB).

I det svenska riksrådet framhölls 1635 att »nägre läredrengher aff denn Svenske nationen skole antages under trumpeterna, medan så fåå ähre Svenske trumpetere». Termen »lärdräng» var hämtad från tysk praxis och avsåg den utbildning som varje blivande trumpetare och pukslagare måste genomgå för att få kalla sig fälttrumpetare. De kejserliga bestämmelserna kan sammanfattas i följande punkter:

1. Fälttrumpetare och fältpukslagare, d.v.s. medlemmar av hovtrumpetarkåren som kvalificerade sig för en sådan titel genom deltagande i minst ett fälttåg, får som regel endast undervisa en lärdräng åt gången och endast på ett instrument, trumpet eller pukor.
2. Lärdrängen måste vara född av »ehrliche Eltern» (»hederliga föräldrar»). Minst 100 riksdaler måste erläggas i lärpengar. Denna summa måste lärdrängen ha betalat vid utbildningstidens slut.
3. Ingen får sända en lärdräng i ett fälttåg innan denne behärskar alla fältstycken, d.v.s. de signaler som brukas i fält. Detta skulle kontrolleras av kårens främste och äldste trumpetare.
4. Utbildningstiden är två år. Därefter sker frispråkning (att lärdrängen lärt färdigt).
5. Ingen annan får anta en lärdräng som redan har en lärare om inte denne avlider före lärtidens slut. Då skall lärpengarna delas lika mellan den

avlidnes änka och barn, om han är ogift de närmaste vännerna, och till de kolleger som frispråkar lärdrängen.

6. Om lärdrängen avlider efter mer än halva lärotiden, skall hans släktingar erlægga hela lärpengen.
7. Efter utbildningen följer sju års väntetid och medverkan vid ett fälttåg innan den unge trumpetaren respektive pukslagaren själv får utbilda lärdrängar.

(Efter Altenburg 1973, s. 50 f.; se även Kjellberg 1979, s. 40 f.)

Mycket tyder på att samma bestämmelser, helt eller delvis, tillämpades vid den svenska hovtrumpetarkåren. Lärdrängar på trumpet återfanns ju redan under Vasatiden (se s. 203). Från 1615 finns förteckningar på åtta drängar med svenska namn (Kammararkivet, Räntekammarböcker 1614 f.; se Kjellberg 1979, s. 13). Två lärdrängar på trumpet och en på pukor återfinns årligen på hovstaten 1622–29, nämligen Niels Carlsson och Niels Olofsson (trumpet) och Nils Persson (pukor). Denna utbildningspraxis kan följas in på 1700-talet – 17 stycken pojkar kan beläggas under 1600-talet, men antalet kan i realiteten ha varit större. Nära hälften av de namngivna pojkarna avancerade till ordinarie tjänst i hovtrumpetarkåren, andra torde ha hamnat på de beridna regementena.

HOVTRUMPETARE I STOCKHOLM OCH MED KARL XII I FÄLT



En mycket ung Karl (XII) spelar puka på sängen (Målning av Ehrenstrahl, Statens konstmuseer).

Då Karl XII begav sig ut i Nordiska kriget i april 1700 medföljde en rikt utrustad fälthovstat med många olika specialister. Det året bestod hovtrumpetarkåren av 14 trumpetare och 3 pukslagare. Kriget splittrade kåren organisatoriskt. Fyra trumpetare stannade kvar vid hovet i Stockholm där änkedrottning Hedvig Eleonora residerade. Här ges en liten provkarta på vad vi vet om dessa trumpetare:

CHRISTIAN PETTERSSON, från en svensk trumpetardynasti Pettersson (1676–1713; årtalen här anger anställningen i hovtrumpetarkåren);

HINDRICK BUSCH (1677–81, 1690–1714). Hans dotter Regina var gift med Johan Wilhelm Pettersson som drog ut i kriget (se nedan). Buschs namn är förknippat med en »Marsch de Busch» bevarad i tre svenska klavertabulaturer. Huruvida denna musik även använts som militär marschmusik är ovisst;

JOHAN NICOLAUS NITTAU (1677–1711) kom till Sverige på 1670-talet genom Carl Gustav Wrangel. Han var gift två gånger, första gången med trumpetardottern Maria Waldow. Av de nio barnen blev sonen Gottfrid organist och sonen Johan Christian hovpukslagare. Den senare skickades med Karl XII ut i fält (se nedan);

HANS JACOB WIEGER (1683–1717) kom också till Sverige via Wrangel. Sonen Hans Jacob blev fälttrumpetare och pukslagare.

Två grupperingar medföljde ut i kriget. I den första ingick de fyra trumpetare och den pukslagare som var underställda drabanterna:

BENGT NEUMANN (1687–);

MICHAEL SPRINGER (1688–1705);

LORENTZ BIÖRKMAN (1693–). Han tillfångatogs vid Poltava 1709 men överlevde fångenskapen (åter i Sverige 1722);

JOHAN MENGEL (1699–). Han tågade ut i fält, men återvände till Stockholm efter Poltava 1709 och tycks ha slutat sina dagar i Skåne;

HIERONYMUS WICKER (1684–; första två åren som lärdräng). Han klarade sig med livet i behåll i Polen och Ryssland, men sedan han 1712 anställdes vid Lewenhaupts västgötakavalleri omkom han i strid i Skåne.

I den andra gruppen fanns sex trumpetare och två pukslagare vilka tillhörde den egentliga fälthovstaten och således befann sig i kungens omedelbara närhet:

JURGEN ULRICH BOY (1672–). Han kom till Sverige via Carl Gustav Wrangels hov och gifte sig med en finsk kyrkoherdedotter. Han tillfångatogs vid Poltava 1709 och avfördes från hovstaten men återvände hem 1722 och återinsattes på sin tidigare tjänst till sin död;

CHRISTOPH HEINRICH VON DER LÜHE (1678–). Han var trumpetare, gift med en trumpetardotter och syster till Johan Wilhelm Pettersson (se följande). Han omkom i slaget vid Poltava;

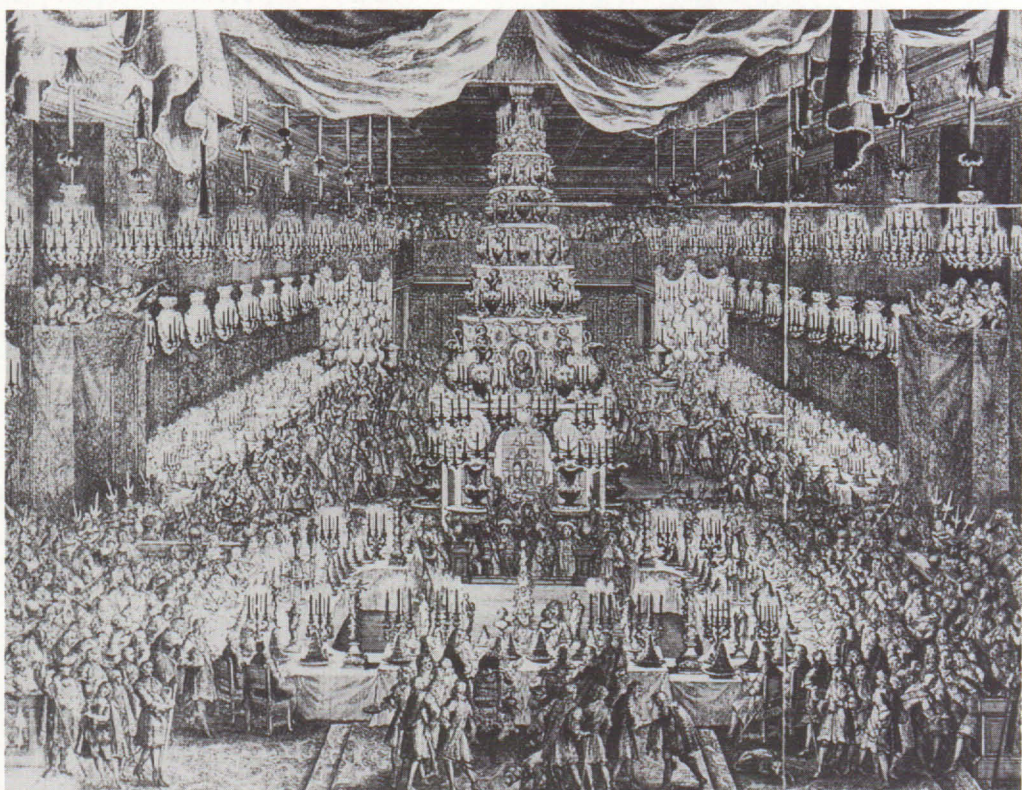
JOHAN WILHELM PETTERSSON. Han tillfångatogs i Ryssland men kunde återvända hem och var uppförd på hovstaten som trumpetare ända till sin död vid 80 års ålder;

JONAS KNAGG från Dalarna (1698–). Han tillfångatogs i Ryssland och dog i Kazan;

ADAM och JOHAN SCHMIDT (1700–). Båda avled 1713, Johan under sin fångenskap i Bender sedan han tillfångatogs vid Poltava fyra år tidigare;

JOHAN CHRISTIAN NITTAU (1682–, med början som lärling vid 12-års ålder). Han var son till hovtrumpetaren Johan Niclas Nittau;

CHRISTIAN DOLEP (anställd 1700, död i Bender).



*I samband med Karl XI:s trontillträde gavs riddarspel och en festbankett i december 1672. Hovtrumpetarkåren och Hovkapellet medverkade: trumpetarna stod på läkaren längst bak i fonden, medan Hovkapellet fick trängas på läktarna till vänster och höger i salen (se detaljbilder).
(Kopparstick efter David Klöcker Ehrenstrahl, KB.)*

HOVMUSIKEN UNDER ANDREAS
OCH GUSTAV DÜBEN

När de nya tyska musikanterna i Hovkapellet och hovtrumpetarkåren ca 1620 inkom till Stockholm var det naturligt för dem att slå sig ner med sina familjer i den tyska församlingen med tillhörande trivialskola. Ett par av dem knöts också till musiktjänster i församlingen, inte oväntat eftersom Tyska kyrkan redan tidigare hade rykte om sig att vara en av huvudstadens främsta musikkyrkor (se s. 225 f.). Hovkapellisten Caspar Zengel var kantor under en kort tid (1629–30) och hovorganisten Andreas Düben blev församlingens ordinarie organist 1625. En sådan dubbel anställning var under och efter 1600-talet inte helt ovanlig bland Stockholms musikanter – det gäller framför allt några av de mer kvalificerade organisterna i Stockholmskyrkorna, vilka innehade en samtidig tjänst i Hovkapellet.

Andreas Düben

Andreas Düben stannade till sin död som organist i Tyska kyrkan, i Hovkapellet avancerade han 1640 till hovkapellmästare. När han dessutom utnämndes till organist i Storkyrkan 1649/50 var hans särställning obestridlig i Stockholms musikliv. Men han måste ha haft medhjälpare och tillfälliga ersättare för att fullgöra sina tjänster. I sitt hushåll torde Düben ha haft inackorderade, musikbegåvade pojkar vilka, vid sidan om hans söner, medverkade i Hovkapellet som diskantister. Som hovkapellmästare hade Andreas Düben huvudansvaret för »musikuppvaktningarna» vid hovets olika evenemang, vilket innebar att han skulle se till att musikanter fanns på plats och att lämplig repertoar spelades – antingen komponerad av honom själv eller av någon annan.

Andreas Düben var onekligen en pionjär på den svenska tonsättarparnassen, även om han knappast kan räknas till de mera betydande, allra minst sett ur ett europeiskt perspektiv. Motetten *Pugna triumphalis* för två fyrstämmiga körer (med text ur Gamla Testamentet; Tim. 4:7–8) komponerades till Gustav II Adolfs begravning i Riddarholmskyrkan 1634. Verket uppfördes sannolikt under medverkan av instru-

Mi - se - re - re me - i

Mi - se - re - re me - i De - us Mi - se re - re - me - i mi - se -

The first system consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is a bass line. The music is in a minor key with a common time signature.

De - us secun-dum magnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am

re - re

secundum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am

The second system consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is a bass line. The music continues in the same key and time signature.

et se - cun - dum mul - ti tu - di - nem mise - ra - ti - o - num tu - a - rum

The third system consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is another vocal line with lyrics. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is a bass line. The music concludes in the same key and time signature.

mentalister enligt den tidens praxis. Stilistiskt går verket tillbaka på venetiansk flerkörighet, men säkert hade Düben även kännedom om den nordtyska flerkörighet som representerades av exempelvis den i Sverige kände Hieronymus Praetorius.

Till Karl X Gustavs begravning 1660 komponerade Düben på sin ålders höst ett femstämmigt *Miserere*. Besättningen är inte närmare angiven, men även i detta fall förutsattes troligtvis både sångare och instrumentalister. I denna musik dominerar en homofon sats teknik i jämn taktart. Utdragna halvnotsvärden kontrasteras dels mot ett mer rytmiskt skanderande, dels mot en dansant tretakt, vilket var en vanlig teknik i tidens kyrkomusik (se s. 257 f.). I vissa avsnitt förekommer ansatser till imitationer mellan stämmorna. Tonaliteten är en egenartad blandning av 1500-talspraxis med för oss överraskande växlingar mellan »dur» och »moll». Harmoniken innehåller också några uttrycksfulla, kromatiska passager. Verket framfördes vid den ståtliga begravningsprocessionens intåg i Ridderholmskyrkan den 7 november 1660. Omedelbart före predikan över Karl X Gustav framfördes Uppsalaprofessorn Olof Rudbecks »Samtalet mellan Gudh, Konungen och Landet» (endast text bevarad), och efter predikan hovkapellisten och den blivande hovkapellmästaren Gustav Dübens *Cessat Gaudium* för altsolo och stråkeensemble. Utöver dessa nykomponerade verk hämtades till denna rikshögstid ett vokalverk ur en tryckt samling: italienaren Francesco della Portas *Obstupescite mortales & contristamini praesentes*.

Ex. 1: Andreas Düben, *Miserere* (1660).

Hövisk danskultur under drottning Kristinas tid

Andreas Düben dog två år efter den kungliga begravningen. Under hans drygt 40-åriga tid vid det svenska hovet, först som hovorganist och därefter som hovkapellmästare, hade stora ting skett. Sverige, som spelade sin stora roll som den lutherska protestantismens försvarare, fick en bundsförvant i Frankrike som sedan gammalt konkurrerade med de habsburgska kejsarna om hegemonin i Europa. Följdriktigt drogs även Frankrike in i 30-åriga kriget.

Den franske ambassadören i Stockholm skall inför änkedrottningen Maria Eleonora ha klagat på den svenska adelns och hovets brist på hyfs. Det höviska bildnings- och uppfostringsideal, som blev känt hos oss under 1500-talet, föreskrev ju inte endast intellektuell allsidighet. Att kunna »föra sig» i de ridderliga idrotterna fäktning och ridning hade dels en praktisk – realpolitisk om man så vill – sida, dels en mer ideell motivation. Även dans betraktades som en ypperlig kroppsövning inför allehanda krigiska värv. För privilegierad person i ståndssamhället innebar hela den höviska danskulturen därtill en väg till uppfostran och artigt umgänge i diplomatins och hovens salonger. Det var också en väl anpassad skolning i musikens takt och ton (se även s. 191).

Ambassadören ifråga föreslog att en fransk adelsman och dansmästare som vistades i England borde engageras. Kort därefter, sommaren 1636, konstaterades i riksrådet (regeringen) att många adelsbarn som saknade lust till studier behövde en värdig sysselsättning. Om det in kallades en fåktare, en god dansare och inrättades en ridskola behövde adeln inte heller sända sina barn utomlands:

»efter mongens barn icke haffva lust till studie, och likwäll äre icke än så stora, att dee kunne företräda något embete, uthan gå i medler tijdh och lära intet, såsom andre plogh- och bondebenglar, hvilket kommer der aff, att ingen exercitia äre för Adelens barn. Hölt före vara nödigt, att antoges een good fåchtare, godh dantzare, och anrättades en ridhskola; behöffde således een adelsman intet senda barnen uth hvarken till studia eller exercitia, uthan när de vandra eller eljest i kriget sigh försöka vele.» (Svenska riksrådets protokoll 1636; cit. efter Handlingar rörande Sveriges historia, serie 6. Bd 3, 1891, s. 483.)

Den franske ambassadörens vädjan blev således hörsammad. 1637 inkom dansmästaren Antoine de Beaulieu, som efter något år berömdes sig av att ha putsat upp hela det svenska hovet (»poli toute la cour»). Flera franska hovbaletter sattes upp på slottet. 1638 gavs för den 11-åriga prinsessan Kristina *Des plaisirs de la vie des enfans sans souci* (»Livets glädjämne för de bekymmerslösa barnen»). Baletten består av 15 inträden och avslutas med en s.k. grand ballet.

Sammanfattningsvis kan baletten beskrivas på följande sätt. Den bestod av 13 inträden som alla hade försetts med verser att läsas av åskådarna. Det var vanligt att alla dansroller agerades av antingen män eller av kvinnor i samma slags dräkter. I denna balett dansade dansmästaren Antoine de Beaulieu de mest krävande solopartierna medan alla de övriga aktörerna var män och pojkar ur den svenska högadeln.

Det hela börjar med att kavaljererna uppvaktar prinsessan och de närvarande damerna genom en pas de six. Två piprökande groteska mansfigurer iklädda bruna masker dansar därefter en pas de deux (Gustaf Horn och Lorenz von der Linde). De visar hur deras hjärtan förtärs av obesvarad kärlek. Sedan kommer dansmästaren Antoine de Beaulieu förklädd till en spelare, som i en solodans visar ömsom sin glädje, ömsom sin förtvivlan allteftersom spellyckan växlar. Så kommer La Courtisana double, en kvinna med två ansikten, som blir förföljd av en svensk kapten och en spanjor. En berusad vandrare (de Beaulieu) råder dem att dela damen i två hälfter och ta var sin. Sedan följer inträden med olika aktörer som alla kommer för att lära ut kärlekens konst till människorna: två herdar, två jägare, som dansas av två 15-åriga pojkar (Karl Gustav och Magnus Gabriel De la Gardie) tre satyrer, tre nymfer med sina beskyddare samt Mercurius (dansad av Lorenz von der Linde). (Se Grönstedt 1911, s. 11 f., samt Skeaping 1983, s. 9.)

Någon musik finns inte bevarad från detta tillfälle. Mycket kan också ha improviserats fram över givna melodier, formler, taktartsmönster och danstyper i nära samarbete med dansmästaren. Några av Hovkapellet musiker bör naturligtvis ha funnits på plats, men det finns bara enstaka belägg för att det faktiskt var så.

Från att ha varit en del i ett utbildningsprogram vid det svenska hovet, blev baletterna under Kristinas tid alltmer påkostade som en manifestation i det officiella, höviskt-statsrepresentativa programmet. Dessa ambitioner visade sig också i särskilda insatser för musiken.

1640, samma år som Andreas Düben utnämndes till hovkapellmästare, kom den franske violinisten, dansmästaren och altsångaren Cuny Aubry till Hovkapellet, som i övrigt enbart räknade tyska och svenska medlemmar. Aubry var den förste i raden av till hovet inkallade franska musikanter och sångare. Att hovkapellisterna var engagerade i baletterna framgår bland annat av en incident i samband med baletten *Le Ballet du Cours du Monde* (»Baletten om världens lopp») som ägde rum på rikssalen i Tre kronor. Det noteras nämligen att musikanten Andreas Kirchoffs fiol gick sönder när musikanternas tillfälligt uppbyggda läktare rasade samman. Han fick 30 riksdaler för att skaffa sig ett nytt instrument.

Det har ofta framhållits hur de kulturhistoriskt intressanta hovbaletterna vid Stockholmshovet blev alltmer påkostade under 1640- och 50-talen. I flera uppsättningar utarbetade Georg Stiernhielm sina översättningar av de ofta ganska torftiga franska textförlagorna. 1646 byggdes en särskild balettsal under ledning av den italienske scenmästaren Antonio Brunati. Sveriges politiska förbindelser med Frankrike hade bekräftats strax efter det att Kristina 18 år gammal hade stigit upp på tronen. Sin favorit, Magnus Gabriel De la Gardie, lät hon sända på en ytterst påkostad ambassad till Frankrike (1645–46): i hans följe skall närmare 200 personer ha ingått, bland dem fyra av Kristinas hovtrumpetare som i blågul praktmundering blåste »en marsch» när svenskarna gjorde sin defilerings genom Paris gator i augusti 1646. Efter de diplomatiska förhandlingarna återvände den i hovbaletten skolade De la Gardie med sex franska stråkinstrumentalister och en sångare – alla genast uppförda på hovstatens avlöningslistor med höga årslöner. De utgjorde de första åren en särskild gruppering, skild från andra ensembler, och tycks ha haft förbindelser med den berömda hovensemblen »24 violons du roi» – specialiserade på fransk dansmusik.

Det är knappast möjligt att exakt bestämma musiken i Kristinatidens baletter. Handlingen i en hovbalett framgår tydligt av tryckta program och texter (ofta på flera språk), men musiken bestod sannolikt av en växling mellan utskrivna, förkomponerade danser och av dansmusikanternas improvisationer. Det viktigaste dokumentet för vår

Ex. 2: Pierre Verdier, »Allamanda» är en av de över 200 danssater som bevarats i en bekant tabulaturbok i Dübensamlingen (UUB; Imhs 469, utg. i MMS 8). Musiken bör ha klingat vid Kristinahovets balletter och andra evenemang.

känedom om Kristinahovets dansmusik är en omfångsrik volym med franska danser och sviter noterade i s.k. bokstavsnotation (tysk orgeltabulatur). Denna tabulaturbok (ex. 2) är nedskrivet på 1650-talet och innehåller omkring 200 franska danssatser, vilka låter sig sammanställas till regelrätta fyr- och femstämmiga danssviter, i synnerhet allemandsviter och branlesviter. Kompositörerna är här dels franska violinister verksamma i Paris (bland dem de namnkunniga Louis Constantin och Guillaume Dumanoir), dels några av de franska violinisterna i Stockholm (Pierre Verdier och Nicolas Picart) men även – intressant nog – hovkapellmästaren Andreas Düben och hans två söner Peter och Gustav. Den sistnämnde hade under sin kontinentala studieresa också varit i Paris och kan inte, trots sitt tysk-svenska ursprung, ha varit främmande för fransk musik och kultur (se s. 333 f.).

Hösten 1650 kröntes Kristina i Stockholm. Utförliga beskrivningar visar hur fester gavs inte bara under själva kröningsdagen den 20 oktober utan även under flera veckor närmast före och efter. Sammanlagt 60 musikanter var uppförda på hovstaten under kröningsåret med många extramusikanter, bl.a. från Stralsund.

Det tysk-svenska Hovkapellet omfattade vid denna tid 20 kapellister, hovtrumpetarkåren räknade 15 trumpetare och en pukslagare samt 7 unga lärdrängar, de franska musikanterna bestod dels av den tidigare ensemblen som delvis hade fått nya medlemmar, sångare med bl.a. Joseph och hans syster Anne Chabanceau De la Barre (se s. 350). Några lutenister, som Bethune och Picquet, återvände till kontinenten när evenemangen hade klingat ut – detta trots extremt höga årslöner, vilka måste ha urholkat den hårt ansträngda hovkassan.

Kröningsakten ägde rum i Storkyrkan och det *Veni Sancte Spiritus* som framfördes där var sannolikt Gustav Dübens motett som finns i en handskrift från 1651 (se nedan s. 335 f.).

Familjen Albrici och andra hovmusikanter

År 1651 slog man samman den franska ensemblen bestående av 8 musikanter med det tysk-svenska Hovkapellet under Andreas Dübens ledning. Av fransmännen avvek de flesta några år senare i samband med sin beskyddarinnas, drottning Kristina, abdikation 1654. Men några stannade kvar i Stockholm. Den franska musiken och dansen var nu heller aldrig helt försvunnen från den svenska horisonten. Särskilt från 1680-talet återkom intresset för det franska i nya former (se s. 346).

Knappt hade dyningarna efter freds- och kröningsfiranden lagt sig förrän det var dags för nästa stora musiksatsning vid det svenska hovet. Hösten 1652 underhandlade Andrea Cecconi med italienska musiker i Rom om ett engagemang hos den svenska drottningen. I november anlände en stor trupp under ledning av Vincenzo Albrici från Rom.

Vln 1

Vln 2

Vla 1

Vla 2

S. 1

S. 2

A.

T.

B.

Basso continuo

6 6 \flat 4 6 6 \flat 5 6 6 5 6 6 6 5

5 3 5 4 3

Ex. 3 (denna och följande tre sidor): Vincenzo Albrici, *Fader vår* (1654), det första mer betydande flerstämmiga musikverket med svensk text.

Det var en betydelsefull satsning, något som ger oss anledning till överblick och summering. Under 1600-talet stod de italienska musikerna högt i kurs. Men det var egentligen endast vid de mer framstående hoven i Europa, som det fanns ett intresse och – inte minst – ekonomiska resurser som gjorde det möjligt att engagera elitmusiker från Italien. Även om Frankrike spelade en stor roll som modell för hövisk musik och höviska manér, var Italien det land som mer än andra var riktmärket för den moderna musiken under barocken. Det är här fråga om både repertoarer (madrigaler, kantater, sonater, operor o.s.v.) och om själva sättet att framföra den moderna musiken. Instrumentalister och framför allt sångare uppvuxna i den italienska traditionen var efterökta och gagera blev därefter.

The musical score consists of several staves. The top four staves are instrumental parts. The fifth staff is a vocal line with lyrics: "Fa-der vår, som äst i him-mel-om, Fa-der vår, som äst i himmelom". The sixth staff continues the vocal line with lyrics: "Fa-der vår, som äst i himmelom helgat". The seventh staff continues with lyrics: "Fa-der vår, som äst i himmelom". The eighth staff continues with lyrics: "Fa-der vår, som äst him melom". The ninth staff continues with lyrics: "Fa-der vår, som äst him-mel-om". The bottom staff is a bass line with figured bass notation: "6 6 6b 6 6 6b 6 6 6b 5b".

Solo *Tutti* *Solo*

Fa-der vår, som äst i him-mel-om, Fa-der vår, som äst i himmelom

Fa-der vår, som äst i himmelom helgat

Fa-der vår, som äst i himmelom

Fa-der vår, som äst him melom

Fa-der vår, som äst him-mel-om

6 6 6b 6 6 6b 6 6 6b 5b

En händelse av rang var det således när denna stora italienska trupp inkom 1652 – återverkningarna genljöd i den svenska hovmusiken under lång tid framöver. 18 personer ingick i truppen, däribland fem sångare – bl.a. kastrater – och högt kvalificerade instrumentalister. Flera av medlemmarna var välkända eller kom att bli det: Angelo Michele Bartolotti (gitarrist, teorbspelare, kompositör), Pietro Francesco Reggio (bassångare, lutenist, kompositör), Domenico och Nicola Melani (kastrater) m.fl. samt en klaverbyggare vid namn Giralomo Zenti.

Familjen Albrici var förutom den unge kapellmästaren Vincenzo även representerad genom den yngre brodern Bartolomeo och fadern Domenico, båda sångare. De framträdde för hovet på slottet Jakobsdahl (Ulriksdal) utanför Stockholm och i Tre kronors s.k. västra fyrkant, en stor matsal, tillika festsal belägen i nordvästra tornet. Då drott-

Solo *Tutti*

hel-gat war-de hel-gat war-de tit nam, hel-gat war-de hel-gat war-de tit nam

war-de hel-gat war-de tit nam, hel-gat war-de hel-gat war-de tit nam

hel-gat war-de hel-gat war-de tit nam

hel-gat war-de hel-gat war-de tit nam

hel-gat war-de hel-gat war-de tit nam

♯ 6 5 5 4 3 4 3

ningen med en stor del av sin hovstat i augusti 1653 begav sig till Vadstena slott medföljde italienska musiker, och de medverkade vid abdikationshögtidligheterna i Uppsala följande år. Vi blir åter påmind om den ambulerande tillvaro som personer anställda vid hoven förde.

Hovjunkern Johan Ekeblad och det engelska sändebudet Bulstrode Whitelocke har gett oss en glimt av italienarnas verksamheter. Truppen framförde dramatiska verk («comedier»), troligen inte regelrätta italienska operor men sannolikt utdrag ur dem. Även andra typer av scenisk musik (intermedier och liknande) kan ha förekommit. Rester av denna världsliga vokalmusik återfinns i Sverige och England. Några arior av Luigi Rossi, Giacomo Carissimi och Marc Antonio Pasqualini förvaras på KB, och för några år sedan påträffades i Oxford ett omfattande manuskript. Sannolikt är det just detta som den engelske am-

til - komme til - komme tit rijk, til - komme til - komme tit Rik

til - komme til - komme tit rijk, til - komme til - komme tit Rik

til - komme til - komme tit Rik

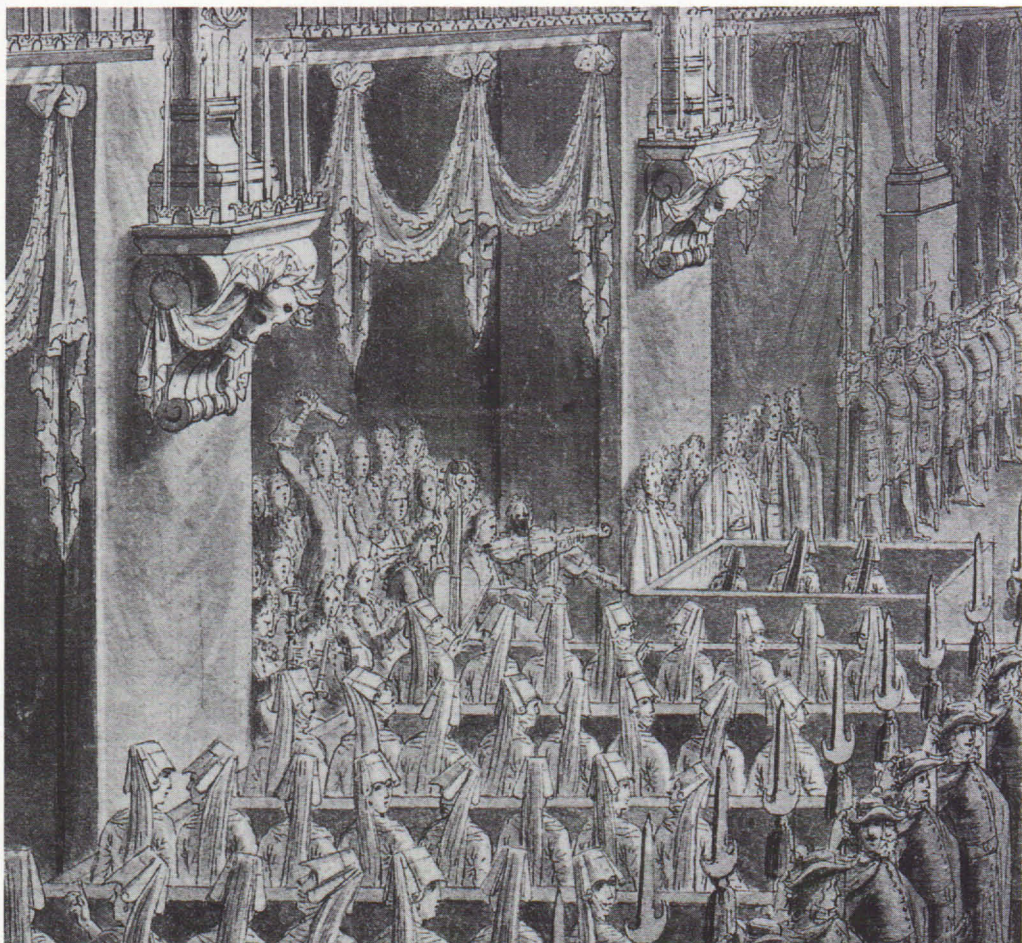
til - komme til - komme tit Rik

til - komme til - komme tit Rik

5 5 5 5
4 3 4 4 3 4 3 4 3

bassadören Whitelocke skall ha förärat drottning Kristina i Uppsala våren 1654. Det innehåller 20 italienska kammarkantater för två eller tre stämmor, uppenbarligen sammanställda av den nämnde A. M. Bartolotti. Satserna är alla anonyma men ungefär hälften har genom jämförelse med andra tryck och handskrifter kunnat tillskrivas tonsättare som Rossi (9), Carissimi (1) och Cesti (2), således representanter för den yppersta sångkonsten i Italien vid denna tid. Manuskriftet har följande titel:

»Musica del Sig.r Angelo Micheli
Uno de Musici della Capella
de Reyna di Suecia
Upsaliae Martii 21
1653
a 2 et 3 voce»
(Christ Church, Oxford; Mus.Ms. 377.)



Ill.: Hovkapellet, samtida teckning (detalj) från Karl XI:s begravning 1697. (Teckning av S. Le Clerc, Nationalmuseum.)

I sina anteckningar säger sig Whitelocke i Uppsala ha hört italienare som inte bara sjöng utmärkt utan också uppförde instrumentalmusik. Forskning visar att italienarna även framförde italiensk kyrkomusik, med den tidigare nämnde och musikhistoriskt betydande tonsättaren Carissimi som det mest kända namnet (se Webber 1988). Några av instrumentalisterna slutade sin anställning 1653, men nya tillkom varvid truppen till slut bestod av 14 man. Den sist anlände var för övrigt inte italienare utan den nordtyske violinisten Nathanael Schnittelbach.

Schnittelbach tillhör de bekanta namnen i en särskild nordtysk »hanseatisk» violinskola som uppstod under inflytande av engelska stråkmusiker i början av 1600-talet. Ett centrum var Lübeck, varifrån även den ryktbare Thomas Baltzer inkom till Sverige 1652 och hade anställning både vid Kristinas hov och hos greve Magnus Gabriel De la

Gardie (se s. 356). Det fanns således olika violinskolor i Stockholm på 1650-talet – den franska, den tyska och även spår av den italienska, var och en med sin särskilda profil. Violinen tycks ha kommit till användning vid det svenska hovet tidigare än vad som vanligen hävdas. Violini(ni)ster ingick redan i 1620-talets hovkapell – ja, kanske tidigare – vid sidan av viola da gamba-spelare. Båda instrumenttyperna (»Arm-» resp. »benfiol») användes i Sverige under resten av 1600-talet. Även den engelska stråkmusiken representerades under en kort tid av de musiker som Whitelocke introducerade vid hovet liksom den repertoar han medförde. Några av Benjamin Rogers' sviter (nu i UUB) spelades till och med av de italienska musikerna inför en förtjust drottning. Stockholm var under denna tid en utpräglad flerspråkig och internationell miljö, något som tydligt illustreras av musikförhållandena.

Att musiker från olika nationer återfanns vid det svenska hovet innebar inte att olika stilar opåverkat förekom sida vid sida. Tvärtom fanns korsningar, ibland överraskande sådana. Hur kan vi annars förklara att familjen Düben komponerade fransk dansmusik, att fransmännen enrollerades till det tysk-svenska Hovkapellet och att italienaren Vincenzo Albrici komponerade *Fader vår* på svenska! (Ex. 3, s. 328 f.) Det har blivit känt som det första mer betydande flerstämmiga vokalverket med svensk text, kanske framfört i samband med Kristinas abdikation på Uppsala slott i juni 1654 (Moberg 1942).

Gustav Düben (d.ä.) och hans tid

Den första januari 1662 skriver hovjunkern Johan Ekeblad från hovet i Stockholm till sin fader att hovet denna dag avlagt sorgen – pukor och trumpeter klingade åter, och musiken ljöd vid offentlig taffel (Ekeblads brev, utg. 1911–15). Den långt mer än årslånga officiella hovsorgen efter Karl X Gustav var således över. Nu börjar en tid då Sverige leds av en förmyndarregering med änkedrottning Hedvig Eleonora (1660–72) i spetsen. 1660-talet var ett årtionde då det skedde en viss återhämtning ute i Europa efter de politiska järnåren. Så även vid hovet i Stockholm, som i viss mån fått leva i sparsamhetens tecken efter Kristinas ekonomiska utsvävningar och under Karl X Gustavs krigsäventyr (1656–60).

Efter Andreas Dübens död tillsattes sonen Gustav som ny hovkapellmästare. Gustav Düben var väl förberedd genom sin familjehärkomst, sina läroår i utlandet och nära 15 år som ordinarie musikanter i kapellet under de händelserika Kristinaåren. Han är ett centralt namn i 1600-talets svenska musikhistoria och det kan därför vara motiverat att närmare bekanta sig med hans person så långt nu källorna tillåter det.

Han var född omkring 1628 i Stockholm, troligen som den näst äldste i en stor syskonskara. Modern hette Anna Maria Kosselin. Som barn lär han ha fått klaverundervisning i hemmet och bland annat lärt sig

Galliarum
William Byrd

Verte cito.

Ill.: Gustav Dübens handskrivna tabulaturbok från 1641 vars titelsida (ill. till höger) lyder: »Gustavus Düben, Holmensis, Anno 1641, Lust und Liebe zum Dinge macht alle Arbeit geringe» («Gustav Düben, Stockholm, år 1641, Lust och kärlek till uppgiften gör arbetet lätt»). Överst återges ett uppslag med ett klaverstycke i tabulatur av William Byrd. (UUB; Imhs. 408.)

Gustav² Düben
Holmensis.
Anno 1641

Lust und Liebe zum Dinge
macht alle Arbeit
geringe.

spela musik som fader Andreas var särskilt förtrogen med. På titelsidan till Gustavs handskrivna tabulaturbok heter det att »Lust och kärlek till uppgiften gör arbetet lätt» (se ill. nederst på vänster sida).

Boken innehåller kompositioner av bemärkta tonsättare i klavermusikens historia under 1600-talet. Således finns här danssviter, preludier etc. av Andreas Dübens lärare, J. P. Sweelinck, vidare engelsmännen John Bull, William Byrd och Peter Philips, samt tyskarna Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann och Paul Siefert och italienaren Girolamo Frescobaldi.

Den unge Gustav assisterade helt säkert sin fader som organist och generalbasspelare både i Hovkapellet och i Tyska kyrkan. Det var vanligt att lovande musikanter sändes utomlands för att förkovra sig och få utblickar. I mitten av 1640-talet företog Gustav en studieresa till Tyskland och kom sedermera till Paris, där han skrev sitt namn i Svenska församlingens besöksbok. Kanske befann han sig där samtidigt med De la Gardies svenska ambassad då de franska musikerna engagerades? Resan finansierades först av fadern med hjälp av tyska församlingen, därefter med ett treårigt kungligt stipendium. Resan varade 3–4 år och Düben besökte möjligen även Italien. Vid hovet betraktades han förmodligen som en möjlig och önskvärd kandidat till hovkapellmästarposten, vilket kan förklara att man även därifrån ville finansiera hans utlandsstudier. (Omkring 60 år senare var den unge Johan Helmich Roman i utlandet under liknande omständigheter; se vol. II, s. 26 f.).

1648 återfinns Düben i Hovkapellet i Stockholm och, som redan framgått, komponerade han vid denna tiden några franska danser samt motetten *Veni Sancte Spiritus* (ex. 4 nästa sida) sannolikt för Kristinas kröning 1650. Motetten visar en säker behandling av den traditionella, polyfona satstekniken. Handlaget avslöjar ingen mästare men väl en mångsidig och flexibel musikleverantör. Vi kan följa Gustav Dübens kompositoriska verksamhet nästan ända fram till hans död. Han arbetade gärna i det lilla formatet. Mest ambitiösa är några vokalverk i modern italiensk stil: *Cessat gaudium* (1660) för altsolo med fem stråkinstrument till Karl X Gustavs begravning; *Fader vår* (1663) för fyra röster (alt, tenor 1–2, bas) och fem stråkar, uppenbarligen med Albricis verk till samma text som förebild; vidare *Surrexit pastor bonus* (1664) för två sångstämmor och två stråkar. I kyrkomusiken vid Stockholms-hovet vid denna tid var kombinationen soloröster och stråkar – viola och violininstrument i olika kombinationer – vanlig och omtyckt.

Bland instrumentalverken märks en liten *Sinfonia* (1654) för två violiner, viola, spinett, cembalo och orgel, ett intressant stycke med särskilda avsnitt avsedda för improvisation för vart och ett av soloinstrumenten. Även detta verk var inspirerat av Vincenzo Albrici (Moberg 1942, s. 118). Ett preludium och en svit (allemand–courant–gigue) är

Vla 1
Vla 2
Vla 3
Violone

S.
A.
T.
B.
Basso continuo

Ve - ni, ve - ni, ve - ni Sanc - te Spi - ri -
Ve - ni, ve - ni Sancte Spi - ri - tus ve - ni, ve - ni, Sanc - te Spi - ri -
Ve - ni Sancte Spi - ri - tus ve - ni, ve - ni, Sanc - te Spi - ri -
Ve - ni, ve - ni Sanc te Spi - ri -

7 6

tus
tus
tus, ve - ni Sanc - te Spi - ri tus, ve - ni, ve - ni, ve - ni,
tus, ve - ni Sanc - te Spi - ri - tus ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve -

Ve - ni, ve -
Ve - ni, ve - ni, ve - ni,

den enda bevarade klavermusiken av Düben, möjligen avsedd för den undervisning han under några år meddelade ett par tyska småprinsessor vid Stockholmshovet (se s. 350).

Från mitten av 1660-talet blev strofiska arior Gustav Dübens specialitet. Dessa kompositioner, oftast till tyska texter, är skrivna för 1–3 sångstämmor, ofta med en liten interfolierande stråkensemble. Düben har tagit intryck av både tysk generalbasvisa, av fransk air och fransk dansmusik, samt – i deklamation och melodisk linjeföring – av italiensk monodisk sångstil. Här finns såväl festkompositioner för att fira avslutade krig (exempelvis slaget vid Lund), som en rad bröllops- och hyllningssånger till medlemmar av kungahuset (Karl XI och Ulrika Eleonora), adeln (Aurora Königsmarck och Erik Lindschöld) och välbeställda Stockholmsborgare.

Gustav Dübens centrala verk är tonsättningen av Samuel Columbus' diktsvit *Odae Sveticae* (1674). Samlingen innehåller delvis mycket expressiva solosånger, i vilka texternas innehåll och affekt bestämmer den musikaliska satsens utformning. Här och var finns en omisskännlig dübensk melodik och harmonik av ett närmast lyriskt slag. *Odae Sveticae* måste tveklöst räknas som det viktigaste tidiga bidraget till den småningom allt rikare svenska solosångsrepertoaren (se även s. 261 f.).

Vid sidan av sin fader Andreas var Gustav Düben en pionjär i Sverige som kompositör av flerstämmig musik. Hans insatser som ledare för Hovkapellet och som idog och kräsen samlare av musikalier väger emellertid ännu tyngre i ett vidare musikhistoriskt perspektiv.

Hovkapellet under Gustav Düben

Våren 1663, då Gustav Düben officiellt tillträdde som kapellmästare, fanns 10 hovkapellister. Äldst var organisten vid S:ta Klara kyrka, Jacob Oloffsson, som anställdes redan 1636. Den andre svensken var lutenisten Johan Bengtsson (även kammartjänare), som på 1640-talet hade kungligt utlandsstipendium för att förkovra sitt lutspele i bl.a. Holland. Adam Schütz var född i Breslau och hörde till de musikanter som regelbundet framträdde i Tyska kyrkan. Han var också poet och utgav en samling andliga sånger (Stockholm 1676). En annan tysk var Friderich Scharle som anställdes i Hovkapellet som diskantist ca 1640. Han tillhörde en musikerfamilj från Berlin – även fadern och den äldre brodern fick anställning i Andreas Dübens hovkapell. Scharle specialiserade sig som violinist och var en flitig notkopist och medhjälpare till den jämnåriga Gustav Düben. Han hörde till dem som anlätades av tyska församlingen, därtill var han lärare på sitt instrument violinen. Gambisten Hans Heinrich Tauscher fick sannolikt sina svenska kontakter då han medverkade vid den stora freds- och festbanketten i Nürnberg 1649. Till Hovkapellet kom han några månader före Kristinas kröning.

Ex. 4: G. Düben, början av *Veni Sancte Spiritus* (1651) som finns i Dübensamlingen. (UUB; Vmhs. 19:13, utg. i MMS 5.)

Vidare fanns i Hovkapellet tre franska violinister från Kristinatiden: Cuny Aubry, Pierre Guilleroy och Pierre Verdier. Den senare, som på franskt manér också var dansmästare, överlevde alla sina jämnåriga i Hovkapellet och blev 89 år. Verdier hör till de relativt få hovkapellister i 1600-talets Sverige som bevisligen även var kompositörer. De yngsta medlemmarna under detta Gustav Dübens första år som hovkapellmästare var två diskantister: musikersonen Johan Tauscher (9 år) samt den troligen jämnåriga Joachim Bonau.

Hovkapellet var uppenbarligen alltför litet. Fyra nya kapellister anställdes genast i samband med Dübens tillträde. Violisten Bogislaus Kühnell kom från en musikerfamilj i Güstrow vid tyska Östersjökusten – brodern August var en internationellt välkänd kompositör, hovmusikant och gambist. Vidare violisten Joachim Rose som kom från en tidigare anställning hos greve Magnus Gabriel De la Gardie i Stockholm. I likhet med flera av sina föregångare i det svenska hovkapellet på 1620-talet kom sångaren (altist och tenorist) Paul Prévost från det brandenburgska hovkapellet i Berlin. Han anlätades för övrigt några år senare som musiklärare vid Uppsala universitet. Kortvarigt anställd var bassångaren Adam Kock som 1664 efterträddes av rector cantus i Storkyrkan Nicolaus Hiller. I en besvärsskrivelse 1672 klagar Hiller sin nöd eftersom han sammanlagt fordrade flera årslöner av kronan:

»att iagh nu slätt inte weet hwar iag mig och mine försörja skal, hälst emedan iag hoos mine creditorer om en dalers wärde ey mera betrodd är, uthan blifwer af them dageligen om betalning, och hotad med arrest.» (Kammararkivet, Likvidationer 1680; se även Kjellberg 1979, s. 426.)

Hillers ekonomiska besvär delades av många av hans kolleger. Själv levde han ännu 1688 men var i varje fall vid sin död inte helt utfattig, något som väl kunde glädja hans arvingar: änkan och tre barn fick dela på 256 daler kopparmynt.

Tyska kyrkan och dess samling

Redan tidigare har vi fått en glimt av Tyska kyrkans samling under 1500-talet (s. 228 f.). De bevarade volymer som härrör från 1600-talet återspeglar en gradvis förändrad musiksmak, även om den mer traditionella kyrkomusiken också hade sina bestämda förespråkare. Ett 60-tal tryck från perioden 1600–80 finns i samlingen och repertoaren är klart tyskinriktad. Till de mera bekanta hör motettantologin *Promptuarium musicum*, donerad 1625 till församlingen av Hermann Kamphausen, samt *Florilegium Portense* (1–2, tr. Leipzig 1618 & 1621) skänkt av Urban Krutmeijer.

I övrigt dominerar tryck med verk av endast *en* tonsättare. Oftast rör det sig om kyrkokonserter, alltifrån flerstämmiga i äldre stil till mer solistiskt anlagda i modernare stil. Italienaren Giovanni Gabriellis rykt-

bara samling *Symphoniae sacrae* (del 2, omtr. Venedig 1615) och Heinrich Schütz' *Kleine geistliche Concerten* (1636) hör till de mest bekanta exemplen. Men i raden av framstående tonsättare från 1600-talet kan nämnas J. H. Schein (*Opella nova*, 1–2, tr. Leipzig 1618 & 1626), Andreas Hammerschmidt (*Musicalische Andachten 2. Geistliche Madrigalen*; tr. Freiberg in Meissen 1641–50), Johann Rosenmüller (*Kernsprüche*; tr. Leipzig 1648) samt, kronologiskt yngst i hela samlingen, Carl Wolfgang Briegel (*Musicalische Trostquelle* och *Musicalischer Lebensbrunn*; tr. Darmstadt 1679 resp. 1680). På pärmens insida har Gustav Düben skrivit att han för församlingens räkning köpt de sistnämnda verken med konserter för kyrkoårets alla sön- och högtidsdagar på Mikaeli marknad i Stockholm år 1681 (se följande sida). Från andra hälften av 1600-talet är få tryck bevarade. Men dels visar räkenskaperna att åtskilliga musikalier (som inte bevarats) alltjämt inköptes, dels visar gjorda förteckningar att musik kopierades i nu försvunna handskrifter.

År 1647 förband sig Andreas Düben sig att medverka vid kyrkoårets större högtider tillsammans med 2–4 andra hovmusikanter. De flesta av de namn som förekommer i detta sammanhang var invandrade tyskar och medlemmar av församlingen. En av dem var Adam Schütz som var gift med kopparslagardottern Elisabeth Barteichs med vilken han fick 14 barn. (Sonen Johan Philip medverkade vid 24 års ålder som extramusikant vid Karl XI:s kröning i Uppsala.)

Samarbetet med Hovkapellet fortsatte under Gustav Düben. Dennes period som organist och hovkapellmästare tillsammans med Hovkapellets uppsving innebar en ny höjdpunkt i församlingens musikhistoria. Även om behovet av ny musik tycks ha varit starkt, ledde introduktionen av nya tongångar senast på 1660-talet till meningsskiljaktigheter i kyrkorådet, där ett konservativt prästerskap härskade. En viss rektor Herbinus förordade bestämt att de gamla, »andaktsfulla» motetterna skulle framföras i kyrkomusiken och inte de moderna »krumbuktande» italienska kyrkokonserterna som, hur konstfulla de nu än var, drog församlingens uppmärksamhet från Gud.

Särskilt Dübensamlingen ger goda exempel på denna moderna, delvis virtuosa musik, och Norlind vill rent av se den samlingens fem stora, handskrivna antologier *Motetti e concerti* (1663–65) som »grundvalen för Tyska kyrkans musikstunder vid och utom den allmänna gudstjänsten under tiden 1663–69» (Norlind 1942, s. 16). Säkert har repertoaren också använts vid hovet, bl.a. i Slottskyrkan på Tre kronor. De innehåller avskrifter i tabulatur från såväl handskrifter som tryck av mer än 250 vokalverk (främst på latin och tyska) av omkring hundra utländska kompositörer, bl.a. Vincenzo Albrici, Georg Arnold, Christoph Bernhard, Giacomo Carissimi, Kaspar Förster, Giuseppe Peranda, Heinrich Schütz, Tobias Zeutschner (se ill. s. 342, samt pl. xvt).

Ex. 5: Konsert för första söndagen i advent ur Carl Wolfgang Briegels *Musicalischer Lebensbrunn* (tr. Darmstadt 1680; omslaget återges på s. 295). (MAB; Tyska kyrkans samling.)



I. Am I. Sonntag des Advents.

Symph. Herr unser Herrscher/ :/: wie

herrlich :/: :/: ist dein Name in allen Län-

den/ wie herrlich ist dein Name in allen Länden.

Solus.

Auf dem Munde der jungen Kinder und Senglingen/
hast du eine Wache zuge, richte umb deiner Feinden wil, len

das du vertil gest den Feind und der Nachziert gen/

Ill.: Anteckning av Gustav Düben på pärmens insida av *Musicalischer Lebensbrunn*, där han skriver att han för församlingens räkning köpt verken med konserter för kyrkoårets alla sön- och högtidsdagar på Mikaeli marknad i Stockholm år 1681.

*Ann. 1681 in Michaeli Jofuemarken
gab er die Braun Ringen für Wändor, die Job
musicalisch vorort, für Herr Rütler und der
Lammert bestant fünften Capten.
Rof mit materie und kauft 47 E 1 f. 10
Daint 9 Einfos*

Därmed berör Norlind indirekt den intrikata frågan om den offentliga musikutövningens villkor i 1600-talets Sverige. Även om källmaterialet är sparsmakat är det inte uteslutet att det förekommit »musikstunder» vid sidan av den kyrkliga verksamheten. Att exempelvis så många av Dieterich Buxtehudes kyrkokantater bevarats i Dübensamlingen gör det frestande att anta en parallell i mindre skala mellan Tyska kyrkan i Stockholm och Buxtehudes berömda konserter i Mariakyrkan i Lübeck. Det franska legationsrådet Charles Ogier var i Stockholm två gånger 1634–35. I mars sistnämnda år gästade han Andreas Düben, som tackade Ogier för att han emellanåt sett honom »bland sina åhörare vid aftonsången» i Tyska kyrkan. Kyrkoarkivet berättar tyvärr inte om det här rentav avses solistisk orgelmusik eller vokal- och instrumentalmusik i större skala. I dagboken *Från Sveriges storhetstid* (utg. på svenska 1914) framhåller Ogier i varje fall Düben som en framstående orgelspelare från Leipzig.

År 1666 inrättades ett klockspel i Tyska kyrkans torn – det första i Sverige. Både klockspelet och klockspelaren Johannes van Arensveldt hämtades från Holland, klockspelens förlovade land. Från detta torn har musik med klockspel och hela musikensembler bevisligen klingat.

I samband med Ulrika Eleonoras kröning till drottning 1680 hade kantor Stockmann engagerat först fyra sinkospelare och sex basunister som spelade från Tyska kyrkans torn, därefter lät sex skalmejblåsare sina toner ljuda över staden – kombinationen av sinkor och basuner följde snarast stadsmusikantpraxis i Tyskland. *Vad* som spelades saknar vi däremot alla uppgifter om. Under den stora ofredens dagar på Karl XII:s tid, anlätades Johann Jacob Bach åren 1714 och 1715 att blåsa trumpet från tornet – vid det tidigare tillfället även inne i kyrkan.

Denne Bach var bror till den berömde Johann Sebastian, som hade komponerat ett berömt *Capriccio* (BWV 992) vid Johan Jacobs avresa. Johan Jacob hamnade för övrigt i det svenska Hovkapellet genom ett brev som Karl XII utfärdade i Bender år 1712.

Dübensamlingen

Dübensamlingen är den sammanfattande benämningen på de musikalier som år 1732 donerades till UUB av Anders von Düben, en av Gustav Dübens musikbegåvade söner. Samlingen innehåller tusentals musikmanuskript och åtskilliga tryckta verk. De äldsta verken går tillbaka till ca 1640, de yngsta tillkom ca 1720. I allt väsentligt är detta rester av den musikaliska repertoar som man disponerade över vid hovet under tre generationer kapellmästare Düben: Andreas, Gustav och Anders. När noterna år 1732 överlämnades till UUB tedde sig repertoaren helt inaktuell. Följaktligen låg de mer eller mindre bortglömda på universitetshusets vind i ca 160 år.

Confitebor 43. *Confitebor tibi Domine Deus in altis... Confitebor tibi Domine Deus in altis... Confitebor tibi Domine Deus in altis...*

Memoria 45. *Memoria Domini... Memoria Domini... Memoria Domini...*

[Handwritten musical notation and lyrics for Confitebor and Memoria sections]

[Handwritten musical notation and lyrics for the right page of the top section]

Indice.

1. Te Deum Domini...
 2. Gloria Domini...
 3. Benedictio Domini...
 4. Kyrie Domini...
 5. Gloria Domini...
 6. Kyrie Domini...
 7. Benedictio Domini...
 8. Gloria Domini...
 9. Kyrie Domini...
 10. Benedictio Domini...
 11. Gloria Domini...
 12. Kyrie Domini...
 13. Benedictio Domini...
 14. Gloria Domini...
 15. Kyrie Domini...
 16. Benedictio Domini...
 17. Gloria Domini...
 18. Kyrie Domini...
 19. Benedictio Domini...
 20. Gloria Domini...
 21. Kyrie Domini...
 22. Benedictio Domini...
 23. Gloria Domini...
 24. Kyrie Domini...
 25. Benedictio Domini...
 26. Gloria Domini...
 27. Kyrie Domini...
 28. Benedictio Domini...
 29. Gloria Domini...
 30. Kyrie Domini...
 31. Benedictio Domini...
 32. Gloria Domini...
 33. Kyrie Domini...
 34. Benedictio Domini...
 35. Gloria Domini...
 36. Kyrie Domini...
 37. Benedictio Domini...
 38. Gloria Domini...
 39. Kyrie Domini...
 40. Benedictio Domini...
 41. Gloria Domini...
 42. Kyrie Domini...
 43. Benedictio Domini...
 44. Gloria Domini...
 45. Kyrie Domini...
 46. Benedictio Domini...
 47. Gloria Domini...
 48. Kyrie Domini...
 49. Benedictio Domini...
 50. Gloria Domini...
 51. Kyrie Domini...
 52. Benedictio Domini...
 53. Gloria Domini...
 54. Kyrie Domini...
 55. Benedictio Domini...
 56. Gloria Domini...
 57. Kyrie Domini...
 58. Benedictio Domini...
 59. Gloria Domini...
 60. Kyrie Domini...
 61. Benedictio Domini...
 62. Gloria Domini...
 63. Kyrie Domini...
 64. Benedictio Domini...
 65. Gloria Domini...
 66. Kyrie Domini...
 67. Benedictio Domini...
 68. Gloria Domini...
 69. Kyrie Domini...
 70. Benedictio Domini...
 71. Gloria Domini...
 72. Kyrie Domini...
 73. Benedictio Domini...
 74. Gloria Domini...
 75. Kyrie Domini...
 76. Benedictio Domini...
 77. Gloria Domini...
 78. Kyrie Domini...
 79. Benedictio Domini...
 80. Gloria Domini...
 81. Kyrie Domini...
 82. Benedictio Domini...
 83. Gloria Domini...
 84. Kyrie Domini...
 85. Benedictio Domini...
 86. Gloria Domini...
 87. Kyrie Domini...
 88. Benedictio Domini...
 89. Gloria Domini...
 90. Kyrie Domini...
 91. Benedictio Domini...
 92. Gloria Domini...
 93. Kyrie Domini...
 94. Benedictio Domini...
 95. Gloria Domini...
 96. Kyrie Domini...
 97. Benedictio Domini...
 98. Gloria Domini...
 99. Kyrie Domini...
 100. Benedictio Domini...
 101. Gloria Domini...
 102. Kyrie Domini...
 103. Benedictio Domini...
 104. Gloria Domini...
 105. Kyrie Domini...
 106. Benedictio Domini...
 107. Gloria Domini...
 108. Kyrie Domini...
 109. Benedictio Domini...
 110. Gloria Domini...
 111. Kyrie Domini...
 112. Benedictio Domini...
 113. Gloria Domini...
 114. Kyrie Domini...
 115. Benedictio Domini...
 116. Gloria Domini...
 117. Kyrie Domini...
 118. Benedictio Domini...
 119. Gloria Domini...
 120. Kyrie Domini...
 121. Benedictio Domini...
 122. Gloria Domini...
 123. Kyrie Domini...
 124. Benedictio Domini...
 125. Gloria Domini...
 126. Kyrie Domini...
 127. Benedictio Domini...
 128. Gloria Domini...
 129. Kyrie Domini...
 130. Benedictio Domini...
 131. Gloria Domini...
 132. Kyrie Domini...
 133. Benedictio Domini...
 134. Gloria Domini...
 135. Kyrie Domini...
 136. Benedictio Domini...
 137. Gloria Domini...
 138. Kyrie Domini...
 139. Benedictio Domini...
 140. Gloria Domini...
 141. Kyrie Domini...
 142. Benedictio Domini...
 143. Gloria Domini...
 144. Kyrie Domini...
 145. Benedictio Domini...
 146. Gloria Domini...
 147. Kyrie Domini...
 148. Benedictio Domini...
 149. Gloria Domini...
 150. Kyrie Domini...
 151. Benedictio Domini...
 152. Gloria Domini...
 153. Kyrie Domini...
 154. Benedictio Domini...
 155. Gloria Domini...
 156. Kyrie Domini...
 157. Benedictio Domini...
 158. Gloria Domini...
 159. Kyrie Domini...
 160. Benedictio Domini...
 161. Gloria Domini...
 162. Kyrie Domini...
 163. Benedictio Domini...
 164. Gloria Domini...
 165. Kyrie Domini...
 166. Benedictio Domini...
 167. Gloria Domini...
 168. Kyrie Domini...
 169. Benedictio Domini...
 170. Gloria Domini...
 171. Kyrie Domini...
 172. Benedictio Domini...
 173. Gloria Domini...
 174. Kyrie Domini...
 175. Benedictio Domini...
 176. Gloria Domini...
 177. Kyrie Domini...
 178. Benedictio Domini...
 179. Gloria Domini...
 180. Kyrie Domini...
 181. Benedictio Domini...
 182. Gloria Domini...
 183. Kyrie Domini...
 184. Benedictio Domini...
 185. Gloria Domini...
 186. Kyrie Domini...
 187. Benedictio Domini...
 188. Gloria Domini...
 189. Kyrie Domini...
 190. Benedictio Domini...
 191. Gloria Domini...
 192. Kyrie Domini...
 193. Benedictio Domini...
 194. Gloria Domini...
 195. Kyrie Domini...
 196. Benedictio Domini...
 197. Gloria Domini...
 198. Kyrie Domini...
 199. Benedictio Domini...
 200. Gloria Domini...

70. Super Flumina c. A. T. B.
 71. Audite Populi c. c. T. 2 viol. Georg Arnoldi
 72. Amisipetere et miserere c. c. 2 viol. Ditt
 73. Kyrie Domini 5 voc. 5 viol. Ditt
 74. Gloria Domini c. c. T. B. 2 viol. Georg Arnoldi
 75. Domine illuminare c. c. T. B. 2 viol. Ditt
 76. Audite justi c. c. T. B. 2 viol. Ditt
 77. Quemadmodum desiderat c. c. B. 2 viol. Ditt
 78. Desiderata nobis A. T. B. 2 viol. Ditt
 79. Audite gentes 8 voc. 8 viol. Ditt
 80. O terra bone c. c. 2 viol. Georg Arnoldi
 81. O dulcissima terra A. T. B. 2 viol. Ditt
 82. Ave Regnator c. c. solo 5 viol. Antoni Populi
 83. O columba c. c. 2 viol. Ditt
 84. Miserere et Angelus c. c. T. B. 2 viol. Ditt
 85. Deus quodquod A. T. B. 2 viol. Georg Arnoldi
 86. O Felix o Talia c. c. T. B. 2 viol. Ditt
 87. Benedi Domine 5 voc. 2 viol. Ditt
 88. Benedi Domine 5 voc. 2 viol. Ditt
 89. Misereatur Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 90. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 91. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 92. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 93. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 94. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 95. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 96. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 97. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 98. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 99. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 100. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 101. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 102. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 103. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 104. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 105. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 106. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 107. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 108. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 109. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 110. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 111. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 112. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 113. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 114. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 115. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 116. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 117. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 118. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 119. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 120. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 121. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 122. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 123. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 124. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 125. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 126. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 127. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 128. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 129. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 130. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 131. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 132. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 133. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 134. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 135. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 136. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 137. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 138. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 139. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 140. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 141. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 142. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 143. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 144. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 145. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 146. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 147. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 148. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 149. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 150. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 151. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 152. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 153. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 154. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 155. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 156. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 157. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 158. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 159. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 160. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 161. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 162. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 163. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 164. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 165. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 166. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 167. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 168. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 169. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 170. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 171. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 172. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 173. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 174. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 175. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 176. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 177. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 178. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 179. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 180. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 181. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 182. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 183. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 184. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 185. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 186. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 187. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 188. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 189. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 190. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 191. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 192. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 193. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 194. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 195. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 196. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 197. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 198. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 199. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt
 200. Gloria Domini 5 voc. 2 viol. Ditt

Sedan bibliotekarien Anders Lagerberg på 1880-talet blåst dammet av musikalierna var det Carl Stiehl från Lübeck som i en uppsats 1889 meddelade den internationella forskarvärlden den sensationella upptäckten. Samlingen utnyttjades av Tobias Norlind i hans första översikt över stormaktstidens svenska musikhistoria (Norlind 1899–1900).

Dübensamlingen omfattar mycket mer än 2 000 verk fördelade på handskrifter och tryck, såväl vokal- som instrumentalmusik. Över 200 tonsättare är representerade men många verk är anonyma. I några fall föreligger tonsättarnas egna handskrifter. Långt vanligare är dock avskrifter som gjorts i Sverige eller utomlands. Den tyske musikforskaren Bruno Grusnick (1964, 1966) lokaliserade kopister till Rom, Venedig, Dresden, Danzig, Riga m.fl. – verksamhetsorter för flera av de representerade tonsättarna. Verk finns emellertid av tonsättare från så gott som hela Europa.

Ett utbyte av handskrivna noter var vanligt under 1600-talet. En del av den här diskuterade repertoaren hade ett mer begränsat användningsområde och var ekonomiskt sett inga idealiska objekt för musikmarknaden. Dübensamlingen består till stora delar av en sådan exklusiv repertoar i handskrift, jämte många avskrifter ur tryckta samlingar, främst andlig vokalmusik. Fram till slutet av 1660-talet dominerar den italienska repertoaren, varvid Albricis italienska trupp bör ha spelat en viktig roll genom sitt förebildliga musicerande och sin medhavda repertoar några år tidigare.

Mycket tyder på att hovkapellmästaren hade ett kontaktnät med likasinnade ute i Europa. En viktig kontakt bör just ha varit Albrici, som efter sin Stockholmstid blev kapellmästare vid Dresdnhovet och därifrån sände Düben ett stort antal av sina egna och kollegan Giuseppe Perandas kyrkokonserter. En annan kontakt var Christoph Bernhard – verksam i Hamburg på 1660-talet och en bland flera tyskar som hade modern italiensk musik som förebild. Lübeckaren Buxtehude var en tredje bland Dübens kontakter på 1670- och 80-talen. Inte mindre än ca 100 kyrkokonserter och en tryckt samling triosonater av Buxtehude är bevarade endast i Dübensamlingen.

Med de i tur och ordning invandrande tyska musikerna Christian Geist (hovkapellist 1670–79) och Christian Ritter (dito 1681–82, 1688–99) får också Hovkapellet sina egna kvalificerade leverantörer av främst andliga vokalverk. Bland annat komponerade Geist kyrkokonserter för Karl XI:s trontillträde 1672, medan Ritter tillägnade den tyska församlingen ett *Vater unser* («Fader vår»). Dessa verk är fler, mer varierade och konstnärligt mer betydande än familjen Dübens alster. De pekar i själva verket fram mot 1700-talets produktion av kyrkomusik av såväl svenskfödda som invandrade tonsättare.

Ex. 6 (vänster sida):
Många verk i Dübensamlingen är noterade i s.k. tysk ogetabulatur. Här visas ett uppslag ur en av samlingens stora tabulaturböcker *Libro 4 di Motetti e Concerti* (1663–65; UUB, Vmhs. 80), med nära 50 andliga vokalverk av italienska och tyska kompositörer. Detta är ett verk för fem sängstämmor och generalbas av Stefano Fabri. Texten är hämtad från en av Bibelns psaltarpsalmer.

Ill.: Innehållsförteckningen i *Libro rubro* (Röda boken; UUB, Vmhs. 77; se plansch XVI). Boken är den första av de fem stora tabulaturböcker *Motetti e Concerti* som kopierades i Stockholm 1663, samma år som Gustav Düben blev hovkapellmästare. Vokalverken (alla med andliga texter på latin) är av tonsättare som Monteverdi, Carissimi och Albrici.

SONATA *Adagio* a)

Vln I

Vln II

Soprano I

Soprano II

Basso

Basso continuo

7 6

Ex. 7 a-b: Christian Geist, *Skapa i mig Gud ett rent hjärta* för sopran, violiner & generalbas. Här återges början av en inledande sontata (a) samt början av sångpartiet (b, med forts. på följande sida). (UUB; Vmhs. 86:69.)

b)

Ska - pa i mig Gud ett rent ett rent hjärta och

4
2

giv mig en ny, en ny viss an - da, giv mig, giv mig en ny viss an - da

Ska - pa i

mig Gud ett rent ett rent hjär-ta och giv mig en ny, en ny viss an - da,

Mot seklets slut och början av 1700-talet blir det franska inslaget i samlingen allt tydligare. Genremässigt spelar den andliga musiken – vokalmusik till religiösa texter – alltjämt en dominerande roll. Men det finns även hundratals instrumentalverk, och kring sekelskiftet blir den dramatiska, världsliga vokala och instrumentala musiken allt viktigare med lån och influenser från den franske hov- och operakompositören Jean-Baptiste Lully och hans skola i Paris. En viktig impuls kom från Claude de Rosidors teater- och musiktrupp.

Under Karl XII:s krigsår på 1700-talet långt efter Gustav Dübens död (1690) återstod inte mycket av samlarambitionerna. Några mindre arior, tillägnade de kungliga och tillskrivna Anders von Düben, bildar en avrundande epilog i denna imponerande samling.

Förbindelser mellan Tyska kyrkans samling och Dübensamlingen

Flera förbindelser finns mellan Tyska kyrkans samling och Dübensamlingen, vilket knappast är förvånande mot bakgrund av en drygt hundraårig gemensam spelplats i Tyska kyrkan och det kungliga hovet, med organisterna (hovkapellmästarna) och kantorerna som musikaliska ledare. Exempelvis är tryck bevarade i Tyska kyrkans samling förlagor för vissa avskrifter som kommit att hamna i Dübensamlingen (bl.a. C. Steingaden, *Flores hyemnales*, 1668), och likartade påskrifter på tryckta stämböcker pekar på ett gemensamt ursprung (bl.a. Gustav Dübens handstil på omslagen till *Geistliche Concerten*, 1–4, 1641–49).

Det finns flera möjliga orsaker till att repertoaren kommit att uppdelas i två samlingar. Tyska kyrkans samling domineras av tryck vilka inköpts direkt till församlingen och säkert ansetts som en kyrkans värdefulla egendom. Den stilistiskt äldre kyrkomusiken (mässor och motetter i äldre stil) har dessutom fungerat som traditionell repertoar för kantor och skolpojkar vid högmässor långt fram i modern tid.

Dübensamlingen å sin sida domineras av handskrifter vilka tillkommit under andra hälften av 1600-talet då en del av kyrkomusiken uppvisar nyare barocka stildrag som ställde allt större krav på instrumentaler och sångare. Den mest exklusiva repertoaren – av vilken en hel del återfinns i samlingen – spreds framför allt i handskrifter bland professionella musikanter. Varken Tyska kyrkan eller hovet tycks heller ha haft ett direkt inflytande över handskrifternas anskaffning. Ansvaret vilade i första hand på hovkapellmästarna. Det är därför förstäligt att musikalierna gått skilda vägar till nutiden – från familjen Düben till UUB (1732) och från Tyska församlingen till MAB (1874).

SVENSKA SÅNGPSALTARE UNDER 1600-TALET

När de nya protestantiska och reformerta kyrkvisorna skapades under 1500-talet hämtades ofta inspirationen från Gamla testamentets Psaltare med dess 150 psalmer. Redan Luther omvandlade några av dem till rimmade strofer, lämpade för sång. En fullständig tysk sångpsaltare utkom 1537 i Strassburg, varvid man hänvisade till en lämplig »ton» (melodi) för varje psalm. 1553 kom Burchard Waldis' sångpsaltare, som försetts med nya melodier, av vilka många spreds också till andra sångsamlingar.

Calvin med sin strikta bibeltrohet ville utslutande använda Psaltaren som förebild för psalmsången, och i hans anda skapades den franska s.k. hugenottpsaltaren av Clément Marot och Théodore de Bèze (1562), som i sin tur blev en förebild för många senare sångpsaltare. Den komponerades av tonsättaren Claude Goudimel (1565) i en homofon fyrstämmig s.k. kantionalsats, som satt spår ända in i 1800- och 1900-talens korallböcker.

Hugenottpsaltaren översattes och bearbetades till tyska 1565, holländska 1566 och senare en rad andra språk. Den mest inflytelserika tyska bearbetningen gjordes av Ambrosius Lobwasser (1573), och trots dess kalvinistiska bakgrund blev den mycket populär i det luthersk-protestantiska Tyskland och utkom i flera upplagor. Lobwasser använde också Goudimels fyrstämmiga koralsatser, som därigenom blev normgivande för flera sekler framåt. Med Cornelius Beckers sångpsaltare (1602) gjordes ett försök i mera äktluthersk anda, men den blev aldrig lika spridd som Lobwassers.

Den första fullständiga sångpsaltaren i Norden skrevs av den luthertrogne Anders Christensen Arrebo (1623) på danska. En andra upplaga med melodier kom 1627. I Sverige dröjde det ännu längre. Dock trycktes år 1602 en samling *Någre K[ung] Davids Psalmer* med melodier anpassade av Torstenius Rhyacander, varav dock inget exemplar bevarats. 1632 trycktes 12 psaltarpsalmer med melodier, versifierade av Carl Carlsson Gyllenhielm under hans tid som fånge i Polen (1601–13). Men den första full-

ständig samlingen kom 1650 med kansliltjänstemannen Abraham Kempes översättning av hugenottpsaltaren via Lobwasser (se ill. nästa sida). Även melodierna trycktes, dock enbart enstämmigt.

Ännu en svensk fullständig sångpsaltare fick tryckningstillstånd 1655, men kom aldrig ut. Den finns kvar bara som handskrift (KB; A 409). Här har versifieringen gjorts av den kunglige livläkaren Andreas Palmcron. Musiken är här av speciellt intresse, eftersom psalmernas melodier är »af then konstrijke och förfarne Mestaren, H.K.M:tz och kongl. Revidens Stadz berömlige Capellmestaren Herr Anders Düben begåfvade och beprydde». Så yttrar sig Johannes Terserus i sitt censorsutlåtande om samlingen, och det är tack vare detta utlåtande vi vet att den anonyma handskriften författats av Palmcron och tonsatts av Düben. Enligt den senaste undersökningen (Hansson 1992) återfinns nämligen de 108 enstämmiga melodierna inte i andra sångsamlingar, utan är nykomponerade av Düben. Troligtvis är de tänkta att ingå i fyrstämmiga satser (ej bevarade). Düben kan ha fått intresse för tonsättning av sångpsaltaren under sin studietid hos Sweelinck. Denne har nämligen komponerat hela den franska rimpsaltaren (4 band 1604–21) och flera av hans elever gav senare ut egna arrangemang.

En annan svensk sångpsaltare i handskrift finns i Linköpings stifts- och landsbibliotek. Den är skriven av kyrkoherden Gabriel Klingh (ca 1690), men visar sig vid närmare undersökning vara en variant av Palmcron–Dübens tidigare opus. I samma bibliotek förvaras också Haqvin Spegels versifierade psaltare, dock utan melodier men med hänvisningar till kända melodier.

Dessa svenska sångpsaltare vittnar om tidens stora intresse för Psaltaren, även hos privatpersoner. Utvecklingen i den officiella svenska psalmboken har dock gått andra vägar, och på de 90 psaltarparafaserna i psalmboken 1695/97 har de, frånsett Spegels, haft föga eller inget inflytande (se vidare kap. 6).



Titelbladet till Abraham Kempes sångpsaltare (1650). Samlingen innehåller versifieringar av alla 150 psaltarpсалmerna och även deras melodier enligt Lobwassers tyska version, som i sin tur hämtat sina melodier från Goudimels tonsättning av hugenottpsaltaren. Bakom den harpspelande kung David syns en vy över Stockholm med slottet Tre kronor till höger. Högst upp en sångare omgiven av spelande änglar med luta, flöjt, cymbaler, violin(?), gamba och harpa. Kopparstick av Wolfgang Hartmann.



Skiss till målning på Drottningholm av Johan Sylvius (Nationalmuseum).



Lutspelande dam. Porträtt av Michael Dahl (Nationalmuseum).

Kvinnan i hovmusiken

Kvinnorna var allestädes närvarande i hovets liv, även om de inte med samma självklarhet som männen fick en omsorgsfull uppfostran i vilken musiken, som vi tidigare konstaterat, ingick. Sjungande och spelande kvinnor i officiella sammanhang – särskilt i kyrkomusiken – var ovanliga i den tidens Europa. Ett lika unikt som kortvarigt undantag i Sverige är kammarsångerskan Anne Chabanceau De La Barre, som var verksam vid Kristinas hov och därefter firad sångerska vid hoven i Köpenhamn och Versailles. Under sin tid i Sverige ca 1653–54 var hon uppenbarligen inte medlem av någon musikalisk ensemble – sannolikt avlönades hon ur drottningens egen handkassa. Liksom drottningar både före och efter henne idkade även Kristina själv musik. Avskildheten från ämbetsplikter, krig, hushållsgöromål m.m. innebar inte att »den höviska damen» helt kunde disponera sin tid efter eget gottfinnande. Till förpliktelserna hörde umgänge och representation. Men de hade större förutsättningar för ett fördjupat förhållande till musik. Drottningarna hade också personliga kontakter med flera av hovmusikanternas familjer.

Gustav II Adolfs drottning Maria Eleonora från Brandenburg kunde spela luta och hade enligt sändebudet Ogier haft hovkapellmästaren Andreas Düben som expert i konstfrågor. Dübens hustru Anna Maria Kosselin skall ha varit hennes kammarjungfru och hovmusikantänkan Anna von der Linde var dotterns, den unga prinsessan Kristinas, amma. Som änkedrottning vistades Maria Eleonora omväxlande i Tyskland och i Sverige och hon betalade åtskilliga spelmän, sjungande skolpojkar, komedianter och andra för deras musikaliska »uppvaktningar».

Samma mönster återfinns hos Hedvig Eleonora, drottning och änkedrottning under den långa perioden 1654–1715. Hon kom från det kulturellt rika hovet i Gottorp i Schleswig-Holstein, varifrån både hovmusiker och musikalier (i Dübensamlingen) anlände till Stockholm. En rad instrumentalister fick ersättning ur hennes egen hovkassa under åren, däribland en lutenist och en fransk gitarrspelare samt Gustav Düben, för att de gav lektioner till de två tyska prinsessorerna Magdalena Sibylla och Juliana från Darmstadt. Det var också änkedrottningen som (1701) kom att ersätta Anders Düben (d.y.) för hans »Ballet représenté par ordre de sa Majesté la Reine Douairiere sur le theatre du Palais Royal à Stockholm» – i äldre musikhistorieskrivning utnämnd till »den första svenska operan». Det är här snarast fråga om ett slags sceniskt-musikaliskt collage med musik arrangerad av hovkapellmästaren i samarbete med författaren de Sevigny och framförd av den franska skådespelartrupp som vistades i Stockholm 1699–1706 under ledning av Claude de Rosidor. Denna för Sveriges vidkommande betydelsefulla

trupp framförde både fransk-klassiska dramer och utdrag ur franska operor (Jeanson 1919; Moberg 1925). Detta dramatisk-musikaliska besök fick inte sin fortsättning förrän längre in på 1700-talet (se vol II, s. 89 f.).

Ulrika Eleonoras hov

En berömd hövisk kvinnomiljö i Sverige under stormaktstiden är kretsen kring Karl XI:s gemål, drottning Ulrika Eleonora från Danmark. Poesi, litteratur, dramatik, musik och pietistiskt svärmeri stod på programmet för de unga hovdamerna från släkterna De la Gardie (Ebba Maria och Johanna) och von Königsmarck (Amalia och Maria Aurora). Den småningom internationellt ryktbara Maria Aurora von Königsmarck komponerade musik till en egen aria (»O grosser Gott du aller Welt») och skrev rapporter på franska från brunnsorten Medevi där det vittra sällskapet tidvis uppehöll sig. Man propagerade – inte utan motstånd från kungen – för »det franska», som alltså åter kom på modet, fast med andra förtecken än på Kristinas tid. Man kände väl till det samtida Versailleshovet där den samtida franska dramatiken gavs med musik, prologer, dans o.s.v. Mycket talar för att Lullys musik introducerades i Sverige genom denna krets. 1684 satte damerna på wrangelska huset på Ridderholmen upp Racines *Iphigénie* – naturligtvis bearbetad bl.a. med inslag av italiensk *commedia dell'arte* och fransk *comédie-ballet* i Molières och Lullys efterföljd. För uppsättningen hade också valts avsnitt ur Lullys balett *Le triomphe de l'amour* (1681) och operan *Phaéton* (1683) – således den modernaste franska musiken. Till detta var fogat en prolog (författad av Aurora) som förhållig kungahuset.

Hyllningar i form av dikter och musik framfördes vanligen på födelsedagar – i Dübensamlingen finns sådan musik bevarad. Under 1680-talet var den åldrade hovkapellmästaren Gustav Düben i hög grad inblandad i denna verksamhet som kompositör och arrangör vid soaréer och divertissementer.

När Anders Düben (d.y.) efter faderns död 1690 skulle förberedas för sin karriär (hovkapellmästare 1698–1713, därefter administrativ chef till 1726) sändes han (liksom tidigare fadern) till Paris på kungligt stipendium. En ny tid stod för dörren musikaliskt och socialt. Anders' syster Emerentia var Ulrika Eleonoras hovdam och nära vän, och båda syskonen adlades 1707 som tack för sina insatser vid hovet. De och andra medlemmar av familjen Düben, bl.a. Gustav d.y. (hovkapellmästare 1690–98) var på väg uppåt i en karriär som ledde till andra viktiga uppdrag och ämbeten i den politiska världen.



Commedia dell'arte-figurer, från vänster Arlecchino, tjänaren Zanni och Pantalone (Italienskt träsnitt, Nationalmuseum).

liv. fact par Mademoiselle Contesse Marie-Aurore Königsmarck Cantus 1.

1. O grosser Gott du aller Welt erbarm dich, die armen Seelen,
 2. die nicht den Herrn kennen, die nicht den Herrn kennen,
 3. die nicht den Herrn kennen, die nicht den Herrn kennen,
 4. die nicht den Herrn kennen, die nicht den Herrn kennen,
 5. die nicht den Herrn kennen, die nicht den Herrn kennen,
 6. die nicht den Herrn kennen, die nicht den Herrn kennen,
 7. die nicht den Herrn kennen, die nicht den Herrn kennen,
 8. die nicht den Herrn kennen, die nicht den Herrn kennen,
 9. die nicht den Herrn kennen, die nicht den Herrn kennen,
 10. die nicht den Herrn kennen, die nicht den Herrn kennen.

Ex. 8: Maria Aurora Königsmarck, arian »O grosser Gott du aller Welt« (1680-talet) nedtecknad av Gustav Düben (UUB; Vmhs. 19:10).

MUSIKEN HOS DEN SVENSKA HÖGADELN

Under 1500- och 1600-talen utgjorde adeln ett av de fyra stånden i riksdagen med dess rötter i senmedeltidens ständersamhälle. I 1626 års riddarhusordning indelades adeln i olika klasser fördelade på huvudkategorierna högadel och lågadel med vidsträckta privilegier, bl.a. ensamrätt till högre civila och militära ämbeten. Den gamla högadeln kan sägas ha förvaltat historiska traditioner även om de ideologiska, politiska och ekonomiska villkoren förändrades i takt med tiden. Arvsrätten var dock en gammal sedvänja. Man ärvde både sin börd, sina privilegier och ättens egendomar.

Under 1600-talet kunde enskilda personer tilldelas adelskap för sina insatser för staten. Sålunda mångdubblades antalet adliga ätter. Något förenklat: drottning Kristina belönade de från krigen hemvändande officerarna och soldaterna, medan Karl XI gav adelskap som tack för mer fredliga insatser inom statsförvaltningen. Adelskap innebar med andra ord privilegier men också skyldigheter.

Den svenska högadelns livsföring under stormaktstiden har i äldre historisk forskning starkt kritiserats för en slösaktig »lyxkonsumtion». Beträktat med samtidens ögon var det mindre fråga om ett överdrivet slösande än om att bekräfta ståndssamhällets struktur och förväntningar. Adelsmannen var på en gång privatman och officiell person. Att sprida den nya stormaktens ära och rykte över Europa var knappast en privatsak, men det hindrar inte att den personliga prestige och konkurrensen gentemot in- och utländska ståndsbröder också blev en viktig och allmänt accepterad drivkraft. Vid hovet fylkades de adliga, som var och en efter sin förmåga förväntades bidra till att kasta glans över kungahovet. Men de måste också både bildligt och bokstavligt se om sina egna hus, såväl i huvudstaden som på landet. Efter det 30-åriga kriget blev det allt mer påkallat med en rik konsumtion, trots att många därmed tvingades leva över sina tillgångar. Sparsamhet betraktades som snålhet och tolkades, liksom eventuell brist på höviska manér, som en brist på medvetenhet. Risken var då stor för betydande prestigeförluster

och social deklassering. Att utmärka sig genom lyx eller ståt – i boskick, klädedräkt, gästabad och begravningar – spred sig till andra klasser. Genom s.k. överflödsförordningar maximerades emellertid denna konsumtion inom de olika stånden (se s. 359 f.).

Fanns det någon anledning för adelns medlemmar att satsa på musiken utöver vad som fordrades sedan väl övningarna vid klaveret eller lutan fått sitt och danstureorna inövats på ett nöjaktigt sätt under ungdomsåren? Något entydigt svar kan inte ges. De få familjerna i högadeln hade i varje fall de största ekonomiska och praktiska möjligheterna. Utan de många kontakterna med kontinenten vore en svensk adelskultur under 1600-talet knappast tänkbar. De svenska adelsmännen kom genom sin börd och sina yrkesförpliktelser i nära förbindelser med utlandets vanor och värderingar genom de obligatoriska bildningsresorna, uppdragen på krigsarenorna och i den internationella diplomatin och förvaltningens tjänst i de svenska provinserna.

Ett drastiskt nedslag av adlig musikideologi återfinns i den tidigare nämnda skriften av Per Brahe d.ä.: det anstår en hovman att vara förtrogen med musik, annars riskerar han att få åsneöron precis som en gång kung Midas när han ansåg att åsnan sjöng bättre än näktergalen (*Oeconomia* eller *Hushållsbok* för ungt adelsfolk, 1583).

Sonen Per Brahe d.y. tycks ha infriat förväntningarna. Sin ungdoms studier krönte han på sedvanligt sätt med en utlandsvistelse, som student vid universitetet i Giessen (1618–20), där han bedrev lärda språkstudier men även fick undervisning i fäktning, musik, dans. Brahe skrev egenhändigt in åtskilliga korta stycken för luta i en bok, *Per Brahes lutbok*, som bevarats i Skoklosters omfattande 1600-talsbibliotek. Det rör sig om en internationell repertoar: dansmusik av bergamasco-, pavan-, gaillard- och couranttyp, »teutscher dantz» med »nachdans» (efterdans), »polensk Dantz», några bearbetningar (intavoleringar) av koraler, friare instrumentalstycken o.s.v. Bland upphovsmännen till de anonyma styckena märks den välkände John Dowland. Per Brahes lutbok liknar till uppläggning och innehåll samtida tryckta och andra handskrivna lutböcker. På sitt grevskap Visingsö (som var en del i det braheska imperiet) inrättade Brahe 1636 en skola med särskilda instrumentlärare och säkert undervisades även i sång: 1653 fick 10 »dieknar» tillhopa 15 daler för att de sjöng flerstämmig musik för greven på Visingsborg. Från Nürnberg lät Brahe beställa ett fint orgelpositiv till slottskyrkan (»Bjurumsorgeln», i dag på läns museet i Skara; se Kjersgaard & Beerståhl 1973–74).

Med samma självklarhet som vid de kungliga hoven återfanns trumpetare vid såväl de adliga som de furstliga hoven. Både manliga och kvinnliga medlemmar av kungahuset skulle ha en eller ett par trumpetare på hovstaten. De var lika viktiga som livvakter, ekonomibetjänter

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Balletto Francovis". The score is written in tablature notation, which is a form of musical notation for stringed instruments like lutes or guitars. It consists of five staves. The first staff is the highest and contains the melody, with notes written as letters (a, b, c, d, e, f, g) on a six-line staff. The other four staves are lower and contain rhythmic and harmonic information, also using letters and numbers. The notation is dense and characteristic of early modern manuscript notation. The title "Balletto Francovis" is written in a cursive hand at the top left of the first staff.

Ex. 8: »Balletto francovis» noterad i notta-bulatur. Ur *Per Brahes lutbok* (Skokloster).

Ill.: »Bjurumsorgeln», ett orgelpositiv som Per Brahe lät beställa från Nürnberg till slottskyrkan på Visingsborg (Länsmuseet i Skara).



och kökspersonal, men skall inte förväxlas med de »spelmän», »musikanter» m.fl. som spelade andra instrument eller sjöng, och som kan ha bildat kammarensembler och eventuellt varit lärare för herrskapets familj (t.ex. på luta och klaver).

Änkedrottning Kristina den äldre hade 4–5 trumpetare, 1 pukslagare och 2 spelmän (1615–16). År 1659 fanns hos greve Magnus Gabriel De la Gardie 4–5 trumpetare, 1 pukslagare och 6 musikanter. Hos Per Brahe (d.y.) tjänstgjorde bl.a. trumpetarna Helge och Jon, och flera hovmusikanter verkade vid Brahes hov i Östergötland: från 1669–70 finns redovisade utgifter till »strängar till Musicanterna på Wisingsborg» och till rör för en dulcian (1600-talets fagott) »till Claes i Ödeshög» – från 1678 finns en namnlista på fem »Musicanter» och tre »Trumpetare», de flesta med svenska namn.

Carl Gustav Wrangel och Magnus Gabriel De la Gardie var huvudaktörer inom den svenska adeln under flera decennier fr.o.m. 1640-talet. De båda grevarnas liv präglades av förflyttningar mellan slott och egendomar inom Sverige, i de baltiska och tyska provinserna och mellan krigsskådeplatser i Europa. Denna rörlighet berodde inte minst på de många uppdrag som ålades dem i såväl krig som fred.

Under sina år som guvernör i det svenska Tyskland betjänades Wrangel av musiker från bl.a. Nürnberg, Stade, Greifswald och Hamburg. Dessa erhöll tillfälliga engagemang vid sidan av sina egna fast anställda trumpetare (Kjellberg 1993). Mer sporadiskt tycks Wrangel ha haft musikanter anställda vid sitt hov, omväxlande förlagt i Tyskland och på olika håll i Sverige, främst Skokloster och palatset i Stockholm. Det ståtliga Makalös mitt emot Tre kronor, som hade uppförts under Jacob De la Gardies tid, var centrum för sonen Magnus Gabriels kulturella och musikaliska propaganda. Ibland kallades musikpersonalen till »uppvaktningar» och tillfälliga vistelser på andra håll inom grevens domäner. De la Gardie såg till att orglar och organister fanns på plats i kapell och kyrkor på egendomarna utanför huvudstaden: Jakobsdahl, Venngarn, Veckholm (i Stockholmstrakten) samt Läckö, Lidköping och Höjentorp (i Västergötland). I de baltiska domänerna avlönades organister i Arensburg och Riga. 1659 tillägnade kompositören och organisten i Danzig, Paul Siefert, De la Gardie den andra upplagan av sitt stora verk *Psalmi Davidici*.

Själv bedrev De la Gardie en mycket aktiv rekrytering av musiker. Från Hamburg inkallades på 1650-talet organisten Daniel Weixler, sångaren Georg Hucce, gambisterna Wolff Wohlfarth och Hartwich Ziesich och, de för eftervärlden mer namnkunniga, violisterna Thomas Baltzer och Dietrich Becker. Som svensk resident i Nordtyskland ca 1660 hade De la Gardie fyra trumpetare, en pukslagare, sex »musikanter» och en sångare på hovstaten. Ett par år senare, då han i sin egen-

skap av rikskansler i förmyndarregeringen slagit sig ner i Stockholm, inkallade De la Gardie åtta kapellister under ledning av Georg Schmezer (sedermera verksam i Augsburg). De bildade tillsammans ett litet hovkapell – vid den tiden det enda betydande i Sverige förutom det kungliga.

På Läckö slott, De la Gardies huvudresidens i väster, byggdes en trumpetargång i mindre skala liknande den på Tre kronor i Stockholm (se ill. s. 215), och i »bordartiklarna» 1669 heter det att trumpetsignalering skall ske dagligen klockan 11 och 6 »på det alla må veta tiden, då måltiden hålles» – en parallell till rutinerna i Stockholm. I kungssalen fanns musikantläktare vid salens ena kortvägg, liknande arrangemanget i den representativa Västra fyrkanten i kungslängan på Tre kronor. Förebilderna för allt detta fanns på kontinenten, och därmed var de symboliska, prestigeladdade innebörderna uppfattbara för alla gäster.

Trots all konkurrens fanns täta förbindelser mellan aktörerna i den höviska världen, bl.a. musikaliska kommunikationer mellan kungahov och adelshov. En litterär och musikalisk hövisk salongsmiljö dominerad av adelsdamer tog som nämnts form med drottning Ulrika Eleonora som medelpunkt. Både kungahovets och de grevliga musikanterna från t.ex. Wrangel och De la Gardie spelade upp vid festligheter (från baletter till riddarspel och torneringar) på residens som Tre kronor, Nyköpings slott, Ekebyhov (Wrangel) och Jakobsdahl (De La Gardie). Gustav Düben anlätades som klaverlärare hos familjen De la Gardie (1659) och i Dübensamlingen finns verk med anknytning till grevens musikanter. Mot slutet av 1600-talet hade kyrkorna – särskilt i Stockholm – fått ökat anseende och kunde locka till sig tidigare hovmusikanter. Till detta bidrog reduktionen som på 1680-talet berövade högadeln dess suveräna position och därmed banade väg för mer borgerliga, stadskulturella musikideal.

Den flerstämmiga vokala och instrumentala repertoar som spelades i svenska miljöer var delvis gemensam för hov, kyrka och stad. Det visar bevarade förteckningar över musikalier liksom de verk som råkat bevaras. Tysk och italiensk musik dominerar. I adelns privata musikutövning spelade även fransk musik (sånger, klaver- och lutmusik) en viktig roll. Spännvidden i det adliga musikintresset kan även avläsas i de imponerande omfattande bibliotek i vilka den tidens kunskap och lärdom samlades: på Wrangels Skokloster återfinns partituret till österrikaren Johann Heinrich Schmelzers stora hästbalett, *Arie per il balletto a cavallo* (Wien 1667) och i De la Gardies ägo (nu i MAB) fanns jesuitpatern Athanasius Kirchers stora teoretiska arbete *Musurgia universalis* (Rom 1650). Om sådana verk verkligen studerades inom svenska adeln är ovisst. Likväl utgör de en del av den musikmiljö som omfattade såväl tidens musikaliska ideologi och teori som dess levande praktik.



*Dansande par. Målning av Axel Sparre ca 1700.
(Foto Nationalmuseum.)*