MUSIKEN i SVERIGE

MUSIKEN i SVERIGE

I

FRÅN FORNTID TILL STORMAKTS-TIDENS SLUT 1720

FRÅN FORNTID TILL STORMAKTSTIDENS SLUT

UNDER REDAKTION
AV LEIF JONSSON
ANN-MARIE NILSSON
OCH
GREGER ANDERSSON

FISCHER & Co

LEIF JONSSON, huvudredaktör för Musiken i Sverige tillika volymredaktör.

ANN-MARIE NILSSON, volymredaktör

GREGER ANDERSSON, volymredaktör

Övriga medverkande i denna volym:

FABIAN DAHLSTRÖM
HARALD GÖRANSSON
EVA HELENIUS-ÖBERG
MARGARETA JERSILD
ERIK KJELLBERG
GUNNAR LARSSON
CAJSA S. LUND
JAN OLOF RUDÉN
MARTIN TEGEN

MUSIKEN *i* SVERIGE är en övergripande svensk musikhistoria, initierad av Kungl. Musikaliska akademien. Den skildrar både det svenska musiklivet i dess olika aspekter och den tonkonst som tillkommit inom rikets historiska gränser. Den är författad och redigerad av landets främsta musikhistoriska expertis.

Det är inte någon »traditionell« musikhistoria fokuserad endast på konstmusiken. Här ges en bred och fyllig bild av musiken i Sverige under olika epoker och i skilda delar av landet – hos såväl hög som låg, i såväl stad som landsbygd, bland såväl adel och medelklass som allmoge och arbetare.

Verket omfattar fyra volymer:

I. FORNTIDEN – 1720
II. FRIHETSTID OCH GUSTAVIANSK TID 1720–1810
III. DEN NATIONELLA IDENTITETEN 1810–1920
IV. KONSTMUSIK, FOLKMUSIK, POPULÄR MUSIK 1920–1990

MUSIKEN *i* SVERIGE

FRÅN FORNTID TILL STORMAKTSTIDENS SLUT

inleder skildringen av musiken i Sverige med upptakt i vår fjärran forntid. Med hjälp av främst arkeologiska fynd frammanas bilder av musikens roll från stenålder till vikingatid, där benflöjter och djurhorn, bronslurar, rassel och lyror fyllde olika funktioner i miljö, arbete och kultiska ceremonier.

Under medeltiden (ca 1050–) skedde förändringar inom kultur och politik samtidigt som traditioner fortlevde. Musiken skildras med utgångspunkt i kyrkornas och klostrens gregorianska sång – melodier som i musikhandskrifter kunnat bevaras till vår tid. På svensk botten tillkom nya sånger för helgondagar, bl a i den heliga Birgittas kloster i Vadstena. Den profana musiken skildras utifrån både kalkmålningar i våra medeltida kyrkor och notiser i krönikor m m.

En andra del i volymen skildrar hur landets musikaliska liv formades av nya skeenden under 1500- och 1600-talen. Kring kungahovet och inom adeln eftertraktades en musikalisk prakt som stod i direkt samklang med politiska strävanden ända fram till Karl XII:s död 1718. Vägen för kontinentens nya musikstilar öppnades. Inom kyrkan kom främst den lutherska kyrkovisan att komplettera och småningom ersätta den äldre gregorianska koralsången. Vid skolor och universitet började man vid sidan av det myckna sjungandet i allt större utsträckning ägna sig åt instrumentalmusik. Städerna anställde stadsmusikanter. En överväldigande majoritet av befolkningen bodde dock på landsbygden. Att musiklivet där kunde vara lika intensivt och sammansatt som i städer och vid hov får här slutligen sin beskrivning.

Rikt illustrerad i svart/vitt och färg och med en mängd musikexempel.

ISBN 91-7054-700-9
9 789170 547003

MUSIKEN I SVERIGE
I

MUSIKEN I SVERIGE

FRÅN FORNTID TILL STORMAKTSTIDENS SLUT

REDIGERAD AV LEIF JONSSON
ANN-MARIE NILSSON OCH GREGER ANDERSSON

FISCHER & Co.

Musiken i Sverige.
Huvudredaktör: Leif Jonsson.
© Bokförlaget T. Fischer & Co.
och Kungl. Musikaliska
akademien 1994.
ISBN 91 7054 700 9
Kungl. Musikaliska akademiens
skriftserie nr 74:II , ISSN 0347-
5158 (ISBN 91 85428 82 5).
Texten satt i Adobe Garamond.
Grafisk formgivning av
Lars E. Pettersson.
Ombrytning i PageMaker
Leif Jonsson.
Rippning, repro och tryckning:
Fälths Tryckeri, Värnamo 1994.

Omslagsbild: Sjungande narrar,
panelmålning i Hertig Karls
kammare på Gripsholms slott.
Målningen, som är gjord efter
utländska förlagor, är tillskriven
Strängnäskonstnären Hans
Eriksson (död 1572).

Bokförlaget T. Fischer & Co.
Norrlandsgatan 15
111 43 Stockholm

INNEHÅLL

FÖRFATTARE 7
FÖRORD TILL MUSIKEN I SVERIGE 9
FÖRORD TILL DENNA VOLYM 11
INLEDNING 13

DEL 1. FORNTID OCH MEDELTID 19

1. UPPTAKTER 21
Forntiden *(Cajsa S. Lund)* 21
Bakgrund till medeltidens musik *(Ann-Marie Nilsson)* 39
Musik traderad och bevarad *(Ann-Marie Nilsson)* 53

2. MEDELTIDENS KYRKOSÅNG *(Ann-Marie Nilsson)* 65
Gregoriansk koral – cantus planus 65
Ny helgonkult – nya sånger 89
I Vadstena kloster 125

3. SÅNG OCH SPEL UTANFÖR KYRKAN 139
Bland lekare och spelmän *(Ann-Marie Nilsson)* 139
Kyrkans bild av den profana musiken *(Eva Helenius-Öberg)* 153
Musik utanför kyrkomurarna *(Ann-Marie Nilsson)* 169

DEL 2. VASATID OCH STORMAKTSTID 187

4. ALLMÄN ÖVERSIKT *(Greger Andersson)* 189

5. VASAHOVENS MUSIK 199
Vasadynastins renässanskultur *(Erik Kjellberg)* 199
Musiken i hertigdömet Finland *(Fabian Dahlström)* 221
Musiken i tyska församlingen i Stockholm *(Erik Kjellberg)* 225

6. KYRKANS MUSIK *(Harald Göransson)* 231
Reformationstiden 231
Stormaktstiden 247
Koralpsalmboken 1697 253
7. SKOLA OCH UNIVERSITET
(Jan Olof Rudén) 273
Skolorna 273
Universiteten 301
8. STORMAKTSTIDENS HOVMUSIK
(Erik Kjellberg) 309
Gustav II Adolfs hovkapell 311
Hovmusiken under Andreas och Gustav Düben 321
Musiken hos den svenska högadeln 353
9. STAD OCH LANDSBYGD *(Greger Andersson)* 359
Stadskulturens musik 359
En musikalisk smältdegel 381

KÄLLOR & LITTERATUR 397
PERSONREGISTER 413

FÖRFATTARE

Leif Jonsson (f. 1949), filosofie doktor i musikvetenskap. Huvudredaktör för *Musiken i Sverige* vid Kungl. Musikaliska akademien. Även verksam vid Svenskt musikhistoriskt arkiv i Stockholm.

Ann-Marie Nilsson (f. 1942), docent i musikvetenskap vid Uppsala universitet, volymredaktör. Bedriver forskning i svensk musikhistoria, särskilt medeltiden. Disputerade 1991 på en avhandling om medeltida hymnmelodier i Sverige.

Greger Andersson (f. 1952), docent i musikvetenskap, volymredaktör. Har efter sin disputation huvudsakligen ägnat sig åt 1600- och 1700-talens svenska musikhistoria. Sedan 1989 verksam vid Lunds universitet.

Fabian Dahlström (f. 1930), 1978–1993 professor i musikvetenskap vid Åbo akademi. Bedriver sedan länge forskning i finländsk musikhistoria. Har publicerat ett flertal böcker och artiklar i ämnet.

Harald Göransson (f. 1917), professor emeritus vid Musikhögskolan i Stockholm. Bedriver studier i svensk koralhistoria och disputerade 1992 på en avhandling om koralpsalmboken 1697.

Eva Helenius-Öberg (f. 1942), filosofie doktor i musikvetenskap med avhandling om svenskt klavikordbygge. Verksam vid Statens musiksamlingar, sekreterare i svenska RIdIM-kommittén.

Margareta Jersild (f. 1937), docent i musikvetenskap. Skrev 1975 en avhandling om de svenska skillingtrycken före 1800. Verksam vid Svenskt visarkiv med bl.a. ansvar för melodiredigeringen av Sveriges medeltida ballader.

Erik Kjellberg (f. 1939), professor i musikvetenskap vid Uppsala universitet. Disputerade 1979 på en avhandling om kungliga musiker under stormaktstiden och har publicerat en rad artiklar om 1500- och 1600-talens svenska musikhistoria.

Gunnar Larsson (f. 1926), verksam vid Kungl. Musikaliska akademien under perioden 1964–91 som bl.a. ständig sekreterare och forskningssekreterare. Har speciellt forskat i 1500- och 1600-talens svenska musikhistoria (med Balticum).

Cajsa S. Lund (f. 1940), musikarkeolog vid Lunds universitet. Har kraftfullt bidragit till att bygga upp musikarkeologin som etablerat forskningsområde både nationellt och internationellt.

Jan Olof Rudén (f. 1937), musikbibliotekarie vid Svensk Musik (STIM). Bedriver bl.a. forskning i musik på 1600-talet noterad i tabulaturnotskrift och har redigerat några av utgåvorna i Monumenta Musicae Sveciae.

Martin Tegen (f. 1919), docent i musikvetenskap, 1958–84 föreståndare för Musikvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet.

FÖRORD TILL MUSIKEN I SVERIGE

Kungliga Musikaliska akademien presenterar nu *Musiken i Sverige*, en ny och länge efterlängtad handbok i fyra volymer om den svenska musikhistorien. Efter flera tidigare ansatser kunde detta stor arbete startas sedan ett avtal med sedermera Bokförlaget T. Fischer & Co. slutits 1988. Detta skedde på initiativ av fr.a. akademiens dåvarande forskningssekreterare Gunnar Larsson och docent Axel Helmer. En förutsättning var dock att ett betydande startkapital kunde uppbringas.

Tack vare bl.a. nuvarande landshövdingen Jan-Erik Wikströms engagemang i detta initiativ kunde Musikaliska akademien tacksamt mottaga en miljon kronor från *Kjell och Märta Beijers Stiftelse*, varvid projektet kunde sjösättas. Sedermera har Akademien täckt återstående behov med medel i motsvarande storleksordning.

Projektet har kunnat föras i hamn genom ett intensivt vetenskapligt och redaktionellt arbete under närmare sex års tid på både Musikaliska akademien och universitetens musikvetenskapliga institutitioner, samt vid Musikaliska akademiens bibliotek och dess speciella avdelning Svenskt musikhistoriskt arkiv.

Texternas tillkomst är resultatet av ett samarbete mellan närmare ett 40-tal forskare under ledning av huvudredaktören och respektive medredaktörer för de skilda volymerna. Sammantaget återspeglar verkets fyra volymer det aktuella musikvetenskapliga vetandet på området. Samtidigt som verket beaktar och sammanfattar den äldre forskning som utförts av legendariska svenska musikforskare som Tobias Norlind och Carl-Allan Moberg redovisas viktigare nyare rön. I många fall har nya, grundläggande forskningsinsatser gjorts i direkt anslutning till framställningen av dessa volymer.

Titeln »Musiken i Sverige» antyder en grundläggande idé, ett uttalat syfte att skildra både det svenska musiklivet i dess olika aspekter och den tonkonst som tillkommit inom rikets historiska gränser. Sålunda betraktas Skånelandskapen som »svenska» först efter 1600-talets mitt och Finland som en svensk riksdel före 1809. Musiker och tonsättare

blir behandlade i relation till sin betydelse för musiken i Sverige och inte mot bakgrund av sin nationalitet.

Grundavsikten har varit att försöka presentera vederhäftig akademisk kunskap på ett för allmänheten begripligt och engagerande sätt. Akademien finner att redaktionens arbete i detta svåra värv varit framgångsrikt och är därför förvissad om att *Musiken i Sverige* skall kunna bli ett standardverk för såväl envar kulturintresserad som för alla berörda institutioner.

Anders R. Öhman
Preses vid Kungl. Musikaliska akademien

FÖRORD TILL DENNA VOLYM

Till skillnad från övriga tre volymer, som behandlar de senaste tre århundradena, spänner denna första volym över många sekler med periodvis sparsamt källunderlag att arbeta med. I synnerhet volymens första del om forntid och medeltid måste kortfattat hantera stora tidsförlopp med nedslag där befintlig forskning så medger. Det finns också en vattendelare i vår musikuppfattning mellan medeltiden och den den därpå följande »nya» tiden, vilket präglar volymens uppläggning. För nutida lyssnare är 1500- och 1600-talens musik inte speciellt främmande, vare sig det gäller kyrkovisa eller den gryende barockens instrumentalmusik. Konfrontationen med medeltidens kyrkosång, däremot, är ofta ett möte med en för oss främmande, svunnen musikvärld. Därför behöver medeltidsmusiken också en grundligare allmän beskrivning.

Den stora spännvidden i framställningen har krävt fackgranskning av fler specialister. Axel Helmer, Henrik Karlsson, Anders Lönn och Martin Tegen utför fackgranskning och språkgranskning i varje volym. Därutöver har här särskilda kapitel granskats av Folke Bohlin, Fabian Dahlström och Gunnar Larsson.

Ett tack riktas till dessa och alla andra som på skilda sätt bidragit till volymens genomförande, inte minst alla medverkande författare och då särskilt huvudförfattarna Greger Andersson och Ann-Marie Nilsson. Huvudförfattarnas uppgift har varit att framställa större delar av volymens text och i samråd med huvudredaktören anlita medförfattare samt bidraga till redigeringen. Till denna volym har knutits ett tiotal skribenter – specialister inom sina områden, vare sig det gäller forntiden, medeltiden, Vasatiden eller stormaktstiden. För varje avsnitt har givits speciella direktiv och önskemål och varje medarbetare har stått i en dialog med redaktionen och dels medförfattare inom samma genreområde. Varje bidrag har sedan i den slutliga redigeringen undergått redaktionella ändringar – många gånger tämligen omfattande – för att boken skulle få en enhetlig stilistisk karaktär och motsvara de vetenskapliga redaktionella kraven.

Genom redigering har texter ibland flyttats till angränsande kapitel. Sålunda har Harald Göransson utöver de avsnitt som redovisas i innehållsförteckningen kommit att svara för partier om skolans musik (kapitel 7, s. 273–274, samt 291), och – liksom Erik Kjellberg – bidragit till översikten i kapitel 4. För övrigt skall nämnas att Gunnar Larsson har medverkat i kapitel 5, påtagligast när det gäller förslag till illustrationer, samt att Martin Tegen svarar för s. 347–48. Likaså har Eva Helenius-Öberg bidragit med faktaruta om orglar s. 70 f. och Margareta Jersild med ett avsnitt om den »Medeltida balladen» i kapitel 3 (s. 174–177).

En resonerande käll- och litteraturavdelning redovisar både de centrala arbetena på området och det aktuella forskningsläget för de olika kapitlen. Därtill kommer ett omfattande personregister utarbetat av Martin Tegen med bl.a. uppgifter om födelse- och dödsår, en i sig unik sammanställning över personligheter i den svenska musikhistorien. Ett sakregister följer i vol. IV.

I regel kursiveras endast musikaliska verk (i vid bemärkelse). Alla citat använder originalets eller den citerade källans stavning. Texternas normala stilsort är uppblandad med mindre storlekar för fristående partier eller mera kursiva avsnitt.

Ett flertal musikexempel är skrivna i dator av Tomas Block, Nils Mannerfeldt och Mats Åberg vid Institutionen för musikvetenskap i Uppsala. Ett tack riktas också till denna institution, som välvilligt ställt sin utrustning till förfogande.

Det huvudsakliga arbetet har utförts på Svenskt Musikhistoriskt Arkiv som erbjudit både bibliotek, lokaler och datorer för att underlätta såväl det praktiska som det tekniska arbetet. Bland andra har Veslemöy Heintz och Peter Söderbäck här varit till stor hjälp.

Flera bibliotek, arkiv och museer i både Sverige och Finland har levererat bildmaterialet. Vid Musikaliska akademiens bibliotek har främst Anna Lena Holm fungerar som sakkunnig när det gäller notmaterialet. Vid Musikmuseet bidrar Birgitta Dahl m.fl. med specialutställningar i samband med utgivningen av de skilda volymerna.

Leif Jonsson
Huvudredaktör

INLEDNING

I runda tal 900 år har förflutit från vår forntids slut och fram till idag. Jämfört med denna period utgör forntiden med dess 12 000 år en svindlande lång tidsrymd, men sedd i ett vidare, globalt perspektiv är den däremot hisnande kort. Denna volym kommer att sträcka sig ända bort i denna långa och svåröverskådliga period. Ju längre tillbaka vi går, desto svårare har vi att kartlägga den musik som fanns – hur lät det över huvud taget kring människorna under skiftande skeden av vår äldre historia? Ett är säkert: även under dessa skeden utövade människorna sång och spel till vardag och fest, om än spåren är tunnsådda. De tidiga epokerna skiljer sig dock på flera sätt från senare seklers svenska musikliv. I några fall figurerar under medeltiden namn bakom musikaliska verk, men det kan vara diskutabelt vad detta egentligen innebär. Dåtidens begrepp om komponerande var annorlunda.

Termer som »konstmusik» och »folkmusik», som grundlades så sent som under 1800-talet, är långt ifrån relevanta för äldre tider. Musiken stod inte för sig utan utgjorde ett av flera oumbärliga inslag i ritualer, arbete, sällskapliga sammankomster, dans och måltider i form av signaler och ceremonimusik, i berättande framställningar och besvärjelser. Musik var en så självklar del av tillvaron att den i allmänhet inte skildrades i skrift, utom när man fann den exotisk eller speciell. De tidigaste beskrivningarna av musik finner vi också just i reseskildringar och liknande, alltifrån Tacitus' »Germania» ca år 100 e.Kr. över Adams av Bremen skildring av hednaritualer i Uppsala på 1000-talet till Olaus Magnus på 1500-talet, som i Rom – långt från sitt hemland – skildrade Nordens exotiska seder och bruk.

Merparten av medeltidens musik utgjordes, över hela Europa, av enstämmigt (monofont) sjungande och spelande. Hit hör gudstjänsts- och processionssånger i – för den sentida lyssnaren – främmande tongångar, men även melodier som måhända präglats av folkligare sång och spel och av profana, utomkyrkliga tonfall. I vårt land föreligger endast sparsamma belägg för det flerstämmiga musicerande (polyfoni)

som växt fram i Europa och i tilltagande grad möter i centraleuropeiska traktater och handskrifter från omkring år 1100. Där finner vi organum och motett för gudstjänst och furstehyllningar, utsmyckning av den enstämmiga sången i olika avsnitt av mässan vid de stora kristna högtiderna. Även om det vore tänkbart att impulser från 1400-talets tongivande furstehov – det i Burgund – nått Sverige, kan inga direkta belägg för detta anföras.

Bilden förändrades även i Sverige med 1500-talets nya musikspråk och förändrade musikuppfattning. Först då tycks den polyfont anlagda musiken, eller »figuralmusik» som den då kallades, på allvar ha börjat odlas i Sverige, inte minst i skolorna. Under detta århundrade nådde vokalpolyfonin en höjdpunkt, även i världsliga sammanhang. Här spelade det humanistiska bildningsidealet en viktig roll. Och genom det under 1500-talet i hela Europa lanserade »hovmannaidealet» kom de europeiska kungahoven, även det svenska, att bli centra för en allt konstfullare polyfon musik, präglad av en ny tonalitet och av en mer »konstmässig» musikuppfattning. Några svenska tonsättare under 1500-talet finner man inte. Musiken var främst komponerad av italienare och flamländare, de flesta med anknytning till den tradition som framsprungit ur de s.k. nederländska skolorna med Josquin Desprez och Orlando di Lasso som främsta namn. Denna musik kallas ofta renässansmusik.

En omkring 1600 lanserad benämning på den »gamla» stränga kontrapunktiken är *prima prattica* eller *stile antico*, vilken skapades för att kunna särskilja den från den nya musikstil som nu uppstod i Italien, *seconda prattica* eller *stile nuovo*. I denna betonades mer det ackordiskmelodiska skeendet än de kontrapunktiskt självständiga stämmorna. Själva det ackordiska ackompanjemanget benämns i regel generalbas eller basso continuo. Det klaraste uttrycket för denna nya musikstil är den s.k. monodin med en närmast dramatiskt deklamerande sångstämma till instrumentalackompanjemang. Monodin rymde fröet till bl.a. operan och den särskilt under 1600-talet så populära generalbasvisan. Till perioden omkring 1600 hör också den flerköriga musiken, odlad inte minst i Italien (Venedig). Sångare och instrumentalister delades upp i olika grupper som placerades ut på särskilda musikläktare i kyrkorummet, där de – enkelt uttryckt – framförde ett slags »stereofonisk» musik. De olika grupperna spelade ömsom »mot» varandra, ömsom »med» i en konserterande stil (stile concertato). Detta var något nytt som så småningom bl.a. ledde vidare till orkester- och solokonserter. Den musik som skapades utifrån nya förutsättningar under 1600-talet brukar kallas barockmusik. Barocken som beteckning på en musikhistorisk epok brukar räknas fram till ca 1750 (d.v.s. till tiden för J. S.

Bachs död). Benämningen barockmusik är dock långt ifrån entydig. Bland annat uppstod en rad nationella stilar, t.ex. den franska med Lully som ledande gestalt.

Barockens instrumentalmusik fick en ny och självständig roll med danssviter och solokonserter som markanta inslag. Vid de flesta europeiska kungahov grundades instrumentala hovkapell och städerna började i allt större utsträckning hålla sig med stadsmusikanter.

1500- och 1600-talens musikanter var – med visst undantag för trumpetarna – i regel inte som musiker i våra dagar specialiserade på ett eller möjligen ett par instrument. Tvärtom var den instrumentala mångkunnigheten typisk. Som musikerbenämningar användes under särskilt 1500-talet och början av 1600-talet ofta »spelmän», t.ex. kungens spelmän och stadens spelmän. I takt med att musikeryrket under 1600-talets lopp steg i anseende blev titlarna musikant eller instrumentist de allra vanligaste (t.ex. hovmusikant, stadsinstrumentist); »spelman» reserverades nu främst för de musikanter som inte hade någon ordnad tjänst. Inom militärmusiken användes benämningen »hautboist» småningom oavsett vilka instrument vederbörande spelade. I föreliggande volym används även sådana dåtida musikerbenämningar.

En viktig nyhet för musicerandet var nottrycket, en uppfinning som i fråga om betydelse för musikens spridning och tillgänglighet knappast kan överskattas. De äldsta nottrycken härrör från 1400-talets andra hälft och framställdes med hjälp av en rad olika trycktekniker. En vanlig sådan teknik, som också praktiserades i Sverige, innebar att man tryckte själva notsystemet och därefter för hand skrev in noterna.

De första nottrycken med lösa metalltyper gjordes av italienaren Ottaviano Petrucci (ca 1500), vars tryckteknik introducerades i Sverige genom tysken Andreas Gutterwitz 1583. Före detta år utfördes alla svenska nottryck i utlandet, och även sedan nottrycket etablerats här trycktes mycket svensk musik utomlands (se vol. II & III).

Till den musik som trycktes hörde i första hand officiellt påbjuden musik med anknytning till kyrkan, t.ex. koralpsalmboken 1697, samt tillfällestryck till bröllop och begravningar, d.v.s. hyllningsmusik till särskilt bemärkta personer.

Något om periodindelningen

Inom *Musiken i Sverige* har vi valt att i huvudsak göra tidsindelningar i enlighet med svenska historiska framställningar. Men vår historia kan inte ses isolerad från sin kontinentala bakgrund och förhistoria eller från ett ständigt fortgående kulturellt utbyte över gränserna. Redan de människor som under forntiden vandrade in bar med sig flertusenåriga erfarenheter och traditioner.

Under årtusendens och seklers lopp har bilden skiftat. Sedan landet steg ur havet och de första invandrarna kom har landskapet förändrats, och folkgrupper med sinsemellan olika levnadsvanor tycks ha avlöst varandra på olika platser i vårt land. Spåren efter dem har avlästs av arkeologerna ur det material som grävts fram. Den äldre stenålderns människor levde nära havet av bl.a. fisk, skaldjur och säl. Den yngre stenåldern med sina s.k. megalitgravar (dösar, hällkistor och gånggrifter) tyder på en mer strukturerad samhällsorganisation, kanske släktgrupper som kan ha utnyttjat slavarbete. Åkerbruk infördes jämsides med de urgamla näringarna jakt och fiske, och boskapsskötsel var nu vanligt.

Någon plötslig förändring kan man inte tala om när det gäller övergången till den s.k. bronsåldern. Tidsskedets namn kommer enbart därav att bronsföremål börjat uppträda i större mängder, till en början väl importerade sjöledes över Östersjön, lyxvaror som vittnar om en hög kultur. Från samma tid börjar hällristningarna ge antydningar, om än svårtolkade, om tidens seder och föreställningar.

Järnålderns inträde däremot sammanfaller med en försämring av klimatet. Det har antagits att denna varit så svår att den föranlett en stor utvandring. Detta skulle förklara bristen på daterbara fynd från denna tid. I varje fall har levnadsvillkoren förändrats. Under vikingatiden – tiden närmast före 1000-talet – visar sig i alla fall de människor, som bebodde det nuvarande Sverige, ha gjort omfattande och organiserade sjöfärder. Hur långt tillbaka i tiden man sjöledes upprätthållit kontakter med kontinenten kan vi endast ana oss till.

I nordisk historieskrivning används traditionellt »medeltid» som beteckning på perioden från kristendomens införande och fram till reformationen i Sverige, motsvarande högmedeltid och senmedeltid i övriga Europa, d.v.s. tiden ca 1050–1520. »Senmedeltid» brukar här täcka 1400-talet och 1500-talets två första decennier, fram till begynnande reformationstid på 1520-talet. Beteckningen »katolsk tid» vore relevant för den svenska medeltiden. Detta gäller än mer med hänsyn till det musikhistoriska källäget, då ju merparten av källorna till medeltidens musik härstammar från kyrkans område. Men detta medför en viss risk att man överbetonar det kyrkliga perspektivet. En blick ut genom kyrkporten är ändå nödvändig för att söka en helhetsbild.

Medeltid har stundom jämställts med feodaltid, men en genuint feodal samhällsstruktur av europeisk typ har inte satt sin prägel på mer än en del av den svenska medeltiden.

Renässansens humanister framställde »medeltiden» som en dyster passage mellan den lysande antiken och den egna upplysta perioden. Länge har historiker framhållit att en »ny tid» bröt in med de geografiska upptäckterna, handelsvägarnas omläggning, nationalstaternas allt fastare etablering och kyrklig reformation. Under senare årtionden har forskare dock allt mer belyst det nyansrika – det dynamiska (Nordberg 1984) – som de facto fanns i medeltiden med både nya uppfinningar och samhälleliga och kulturella förändringar. Vidare har de franska »Annales»-historikerna fäst uppmärksamheten på de långa perspektiven och medeltida mentaliteter som seglivat hållit sig kvar in i vår egen tid. Kulturen utanför kyrkan, som vi känner mindre väl till, bör delvis ha levt vidare på gamla grunder från heden tid, med viss anpassning till den nya läran.

Reformationstiden omfattade perioden 1523–93, d.v.s. från Gustav Vasas trontillträde fram till och med Uppsala möte. Följer man den traditionella kungalängden kan man tala om äldre Vasatid (1523–1611), senare Vasatid 1611–54) och karolinsk tid (1654–1718). Den musikhistoriska epokindelningen av motsvarande period kan göras på flera olika sätt. Vanligtvis talar man om 1500-talet som renässansmusikens århundrande och om barockmusikens begynnelse ca 1600. Det är emellertid inte alltid helt lätt att i detta avseende korrelera den svenska musikhistorien med den gängse centraleuropeiska. Så t.ex. sjöng man i de svenska skolorna en typisk »renässansmusik» långt in på 1600-talet.

Med Gustav II Adolfs trontillträde 1611 inleddes den s.k. stormaktstiden som brukar räknas fram till 1720 och de för Sverige ödesdigra frederna efter Karl XII:s död. I musikhistorien motsvaras denna epok av barocken.

»Sverige» – en fråga om avgränsningar

De geografiska gränserna till det »Sverige» som skall skildras här utkristalliserades under medeltidens lopp. Det blev så småningom ett »Sverige» utan de s.k. danska landskapen (Skåne, Blekinge, Halland, Bohuslän, Jämtland, Härjedalen) men med den rikets östliga del, Finlands kustområden, som länge sjöledes stått i kontakt med Sverige och som på ett tidigt stadium lades under svenskt välde. De danska landskapen, som införlivades med Sverige vid 1600-talets mitt, behandlas fram till denna tidpunkt flyktigt, dock med en sidoblick på de täta kontakterna mellan olika folkgrupper i de svenska och de danska landskapen.

Sveriges enande var en långvarig process, ingående diskuterad bland historiker. En svensk statsorganisation förelåg på 1200-talet, formellt ett valkungarike. Enligt flera forskare hade riket tidigare varit centrerat

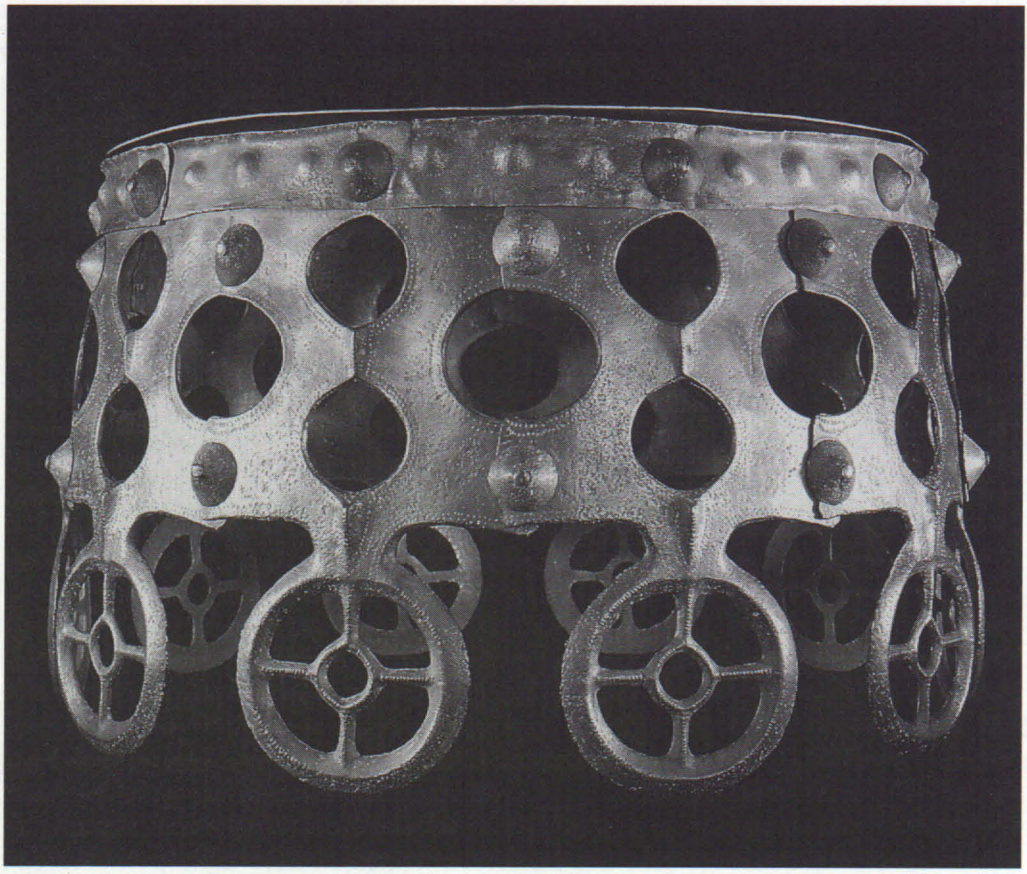
kring götalandskapen. Ovedersägligt låg dess politiska centrum under senmedeltiden i landskapen kring Mälaren, troligen beroende både på bergshanteringens ökade betydelse och på Österjöhandelns styrning genom Hansan (Heckscher 1960). Ännu vid 1300-talets slut var landet närmast att betrakta som ett förbund av landskap.

Trots kommunikationssvårigheter fanns väl utvecklade kontakter och intressegemenskap över landgränserna inom andligt såväl som världsligt frälse – det gällde både jordegendomar och släktskap genom gifte. Den kulturella gemenskapen inom samhällets »övre» skikt var internationell. Sveriges kristnande betydde inte bara religionsskifte utan också ett inordnande i en europeisk kultursfär. Klosterfolk reste mellan sina »provinser», och ordnarna utgjorde transnationella organisationer, så t.ex. dominikanerna, som var ledande inom utbildningen.

Under medeltidens slutskede och 1400-talets union med Danmark-Norge märks en tilltagande nationalism i vissa adelskretsar. Nu lades under en tid av fraktionsbildningar och inre motsättningar grunden för en svensk centralt styrd nationalstat. Någon patriotism i modernare mening existerade emellertid knappast hos den del av befolkningen, mer än 90 %, som levde på landsbygden, väl knappast heller bland städernas borgare.

Med Kalmarunionens upplösning 1523 framträdde Sverige som ett eget självständigt kungarike med en stark centralstyrd statsmakt, präglad av kraftig militär och ekonomisk upprustning. Under Erik XIV:s tid utvecklades en expansionistisk utrikespolitik som skulle nå sin kulmen under 1600-talet. Till det svenska stormaktsväldet hade då införlivats områden i Baltikum och Tyskland förutom de ovannämnda från Danmark erövrade landskapen. Nära förbundet med Sverige var även Polen, särskilt under den s.k. svensk-polska unionstiden (1592–99) genom att Johan III:s son, Sigismund, var kung både i Sverige och Polen. Musikförbindelserna mellan Polen och Sverige betraktas givetvis också som en del av den svenska musikhistorien och i stort sett alla dessa områden betraktas i föreliggande volym som aktörer i den svenska musikhistorien under de perioder de lytt under svensk politisk överhöghet och i den mån de, liksom andra områden i Sveriges närhet, påverkat musiklivet i vårt land.

FORNTID OCH MEDELTID



En bronsskiva med tillhörande ställning av brons hittades 1847 i en mosse vid Balkåkra nära Ystad. Ca 3 500 år gammalt är detta för vårt land enastående fynd. Ett nästan identiskt föremål har hittats i nuvarande Ungern. Båda föremålen är gjutna i samma verkstad, förmodligen i Centraleuropa. Balkåkraföremålet tros ha använts i bronsålderns kultiska och rituella ceremonier. Men det finns olika idéer om vilken uppgift det hade: var det ett bärbart fältaltare, en symbol för den livgivande solen, ett bränglas som fångade upp solens strålar, en offerskål eller ett ljudredskap? Om man nu slagit på föremålet för ljudets skull har det varit en s.k. slagskiva eller »gong» (Lund 1993 s. 229).
Bilden visar en replik av originalföremålet som utförts med elektrotypi av Dag Hartman 1992.
(Foto Lucas Gölén.)

1. UPPTAKTER

FORNTIDEN

Människans historia är präglad av kampen för tillvaron, en kamp förd med ständigt nya medel. Ljuden är ett av dem – och kanske ett av de första som medvetet utnyttjades. Med hjälp av hörseln har människorna orienterat sig i sin omgivning. Olika ljud har gett livsnödvändig information om vad som skett eller skall ske, och med örat har man identifierat röstklanger och andra läten. Ljud som kunde tolkas som betydelsefulla användes som orientering i tillvaron. Denna aspekt på ljudets användning är aktuell musikhistorien igenom, fastän den inte beaktas så mycket i musikhistorieskrivningen.

Studier av sättet att använda ljud hos folkgrupper världen över, såväl i historiskt som etnografiskt och etnologiskt perspektiv, kan ge oss olika idéer om varför och i vilka sammanhang ljud användes i våra forntida samhällen. Arbete som kräver tid och kraft underlättas om arbetet ordnas i rytmiska mönster; jägare lockar till sig byte genom att härma läten; folk meddelar sig med varandra över långa avstånd genom olika akustiska signalspråk, och även med sina tamdjur har människorna lärt sig att kommunicera på liknande sätt.

Musik, sång och dans utgör ofta de viktigaste elementen i kult och andra riter. Därtill har ljuden ansetts ha magisk kraft att påverka såväl naturen och makterna som människorna själva. Vi bör kunna utgå ifrån att sådana föreställningar även gällde i vår egen forntid, där ljudinslag torde ha spelat en avsevärd roll i såväl ceremoniella och magiska handlingar som i praktiskt arbete. Att använda »musik» som enbart nöje eller estetisk stimulans var däremot mindre vanligt och även kringskuret av taburegler, men vi vet inte så mycket om sådana förbud. Tilläts man roa sig med signaltrummor och lockpipor? Kunde bronslurar blåsas när som helst, av vem som helst och hur som helst? En del ljudredskap var kanske viktigare som statussymboler eller materiell egendom. Somliga ljudredskap kan i vissa fall ha uppfattats som föremål med magisk eller läkande kraft.

Musik har funnits lika länge som det funnits människor. Den musikantropologiska forskningen om människor i s.k. naturfolkliga samhällen har inte stött på någon folkgrupp på jorden som inte uppvisat någon form av musik. Musikantropologer betraktar musik i sitt sociala och kulturella sammanhang. Intressanta blir då även sådana ljudförlopp som utformats främst för praktiska eller kultiska ändamål och som ofta i bara ringa grad eller inte alls har som uppgift att förnöja. För att över huvud taget kunna bedriva en fruktbar forskning om våra tidiga förfäders musik måste vi lösgöra oss från musikbegrepp, bundna till vår egen tid och kultur, och i stället försöka föreställa oss forntidens ljudmiljöer utifrån hur dessa eventuellt speglas i de ljudredskap som finns bevarade.

Uppdelningen i religiöst-magiska, praktiska och underhållande användningsområden bör ses mera som ett analytiskt hjälpmedel än som beskrivning av faktiska förhållanden. Ofta samverkar olika funktioner i en och samma handling. Dessutom kan samma typ av ljudproduktion ha olika betydelser beroende på sammanhanget. Detta kan vi i dag iaktta hos såväl utomeuropeiska folkgrupper som i folklig tradition. Rimligtvis gällde samma förhållanden i vår forntid, och även senare.

Närmare om periodindelningen

Sveriges forntid omfattar omkring 12 000 år. Med »forntid» – eller förhistorisk tid – avses ett tidsskede utan skriftkultur som kan ge upplysningar om dåtidens händelser. I Norden förekom visserligen under vår forntids yngre skede den s.k. runskriften, en alfabetisk skrift som man använde på trä, ben, metall och sten. En av de äldsta kända daterbara runinskrifterna i Sverige finns på ett gotländskt spjutblad och är från 200-talet e.Kr. Dessa tidiga skriftkällor ger dock bara fragmentariska upplysningar om personer och händelser.

Omkring 13 000 år f.Kr. började den senaste inlandsisen smälta bort från Sydskandinavien och successivt ersättas av växtlighet och djurliv, och två tusen år senare var isen på väg att definitivt försvinna från Skåne. Så snart det var möjligt för människor att livnära sig där vandrade undan för undan större eller mindre grupper in i landskapet. Dessa människor var i första hand storviltjägare med renen som främsta byte, och de hade sedan länge haft sina jaktstationer rätt nära den dessförinnan relativt stabilt belägna isranden. Nu utökade de sina jaktterritorier genom att följa efter viltet när detta började följa den vikande iskanten mot norr. Emellertid är det först från tiden efter 10 000 f.Kr. som en någorlunda oavbruten samhällsutveckling kan påvisas i denna sydliga del av det forntida Sverige. Först omkring 6800 f.Kr. var hela det område som motsvarar det nutida Sverige fritt från inlandsisen.

Vi uppdelar vanligtvis vår forntid i stenålder (ca 10 000–1800 f.Kr.), bronsålder (ca 1800–500 f.Kr.) och järnålder (ca 500 f.Kr.–1050 e.Kr.). Denna gamla indelning har dock på senare tid börjat ifrågasättas av arkeologer. Trots att råvarorna sten, brons och järn inte utgör något rimligt indelningskriterium har denna indelning, som under förra delen av 1800-talet innebar ett genombrott för fornforskningen, blivit bestående. Den har visat sig vara en praktiskt mycket användbar grund för ett isärhållande av forntidens olika skeden, som rymmer skilda levnadssätt och livsvillkor: äldre stenåldern med jägar-, fiskar- och fångstkulturer övergår i yngre stenålder, en period då åkerbruk och boskapsskötsel tillkommer, vidare bronsåldern som kan betraktas som en direkt fortsättning av föregående skede, men där enstaka föremål av brons tillkommer. Järnålderns inträde sammanföll med en klimatförsämring som kom att få betydelse för levnadsvillkoren i Norden.

Yngre järnålder är folkvandringarnas tid i Europa, då förbindelser mellan Skandinavien och kontinenten, vilka hade fått vila under tidig järnålder, återupptogs. Järnålderns två sista århundraden (ca 750/800–1050 e.Kr.) utgörs av den s.k. vikingatiden, som innebar utfärder, främst i österled längs de ryska floderna. Kontakterna gick också i motsatt riktning: de första missionärerna kom till Norden. Kristendomen ersatte under tidig medeltid alltmer och så småningom den gamla asatron. Enligt gängse arkeologisk praxis infaller gränsen mellan vår forntid och medeltid åtskilligt senare i rikets större, nordligare delar än i Sydsverige upp t.o.m. Svealand, där gränsen brukar sättas år 1050.

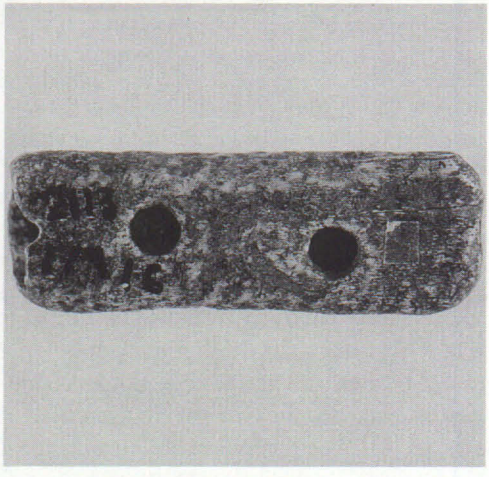
Arkeologi och forntidsmusikforskning

Arkeologin har kunnat besvara allt fler frågor om människorna, deras ekonomiska villkor och sociala liv i olika forntida miljöer och samhällen. Detta har varit möjligt genom att man utnyttjat metoder och resultat från en rad andra vetenskaper, både naturvetenskapliga och humanistiska. Somliga frågor är det emellertid omöjligt att få fullgoda svar på. Dit hör givetvis problem som rör den forntida musiken. Forntidens instrumentljud och röster har ju tystnat för länge sedan, och varken noter eller bokskrift finns som kan berätta om klingande verklighet under dessa fjärran tider. De källor som står till buds i sammanhanget är arkeologiska fynd, alltså indirekta materiella spår efter en förmodad musik. Några skriftliga källor finns dock som komplement.

I den tidiga fornmusikforskningen intog Sydskandinaviens bronslurar naturligt nog en särställning. De första sex fynden gjordes redan 1797 (Danmark). Plötsligt ställdes man inför en hel grupp av forntida instrument som tycktes tala om en oväntad, högutvecklad musikkultur hos våra tidiga förfäder för ungefär 3 000 år sedan, samtidigt som de vittnade om en långt driven skicklighet på bronsgjutningens område. Självfallet kom dessa lurar att omedelbart intressera både musikforskare och arkeologer (Lund 1987, samt där anförd litteratur). Ansatser till forskning även kring andra forntida ljudredskap än bronslurarna bedrevs sporadiskt tiden därefter.

(forts. s. 28)

FLÖJTER



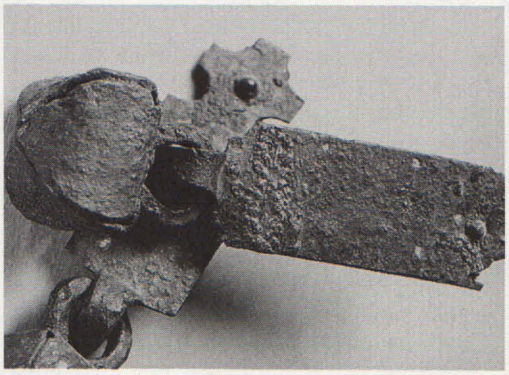
Tre arkeologiska fynd av forntida flöjter i Sverige: Birka-flöjten (överst, foto S. Hallgren), Falköpings-flöjten och en lockpipa (Skaraborgs länsmuseum).

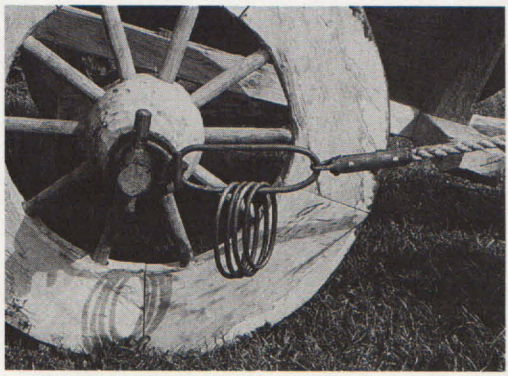
Flöjter av ben som kunnat dateras så tidigt som till stenåldern har påträffats bl.a. i Falköping. Den s.k. Falköpings-flöjten (ca 2300–1800 f.Kr.) är ca 3 cm lång och saknar fingerhål. Den är en spaltflöjt, d.v.s. av blockflöjtstyp, där luften strömmar genom en luftspalt mot en kant på uppskärningen. På en kantflöjt däremot blåser man direkt mot kanten på anblåsningsöppningen, som på en modern tvärflöjt.

Ett bronsåldersföremål som av arkeologer tolkats som prydnad (eller som nålhus) har visat sig fungera bra som flöjt. Kanske har den använts som lockpipa vid jakt – utterns läte kan framkallas på föremålet, och i den del av södra Sverige där föremålet legat, skall uttern ha varit vanlig under bronsåldern.

Ytterligare en flöjt, som grävts fram i Birka på Björkö i Mälaren, har daterats till vikingatiden – ca 800–900 e.Kr. Det är en benflöjt, 14,4 cm lång, med två fingerhål. Även denna är en spaltflöjt.

BJÄLLERKLANG OCH RASSEL





Rasselinstrument i olika former och utföranden har sannolikt ljudit under hela vår forntid. Redan under stenåldern behängde man sig med djurtänder, hasselnötter, benrör, snäckskal o.s.v.

Sådana prydnader hade säkerligen magiska och statusmässiga funktioner förutom rent dekorativa. Vid kroppsrörelser har föremålen dessutom klirrat och rasslat mot varandra. I samband med dans kan de dels ha fungerat som akustiskt stöd, dels ha ökat dansens förmodade magiska effekt.

I mansgravar på Gotland från 3000–2500 f.Kr. har man funnit rasselprydnader av hjärtmusslor att bäras runt vrister och armbågar. Rassel är medicinmannens typiska attribut. Kanske har liknande kultledare vilat i dessa gravar? Från samma tid och område härrör en underkäkshälft av vildsvin och ett 30-tal genomborrade hjärtmusselskal. Fyndet gjordes intill tre gravar. Här får vi våga föreställa oss att ljudredskap tillsammans med sång och dans beledsagat begravningsriterna.

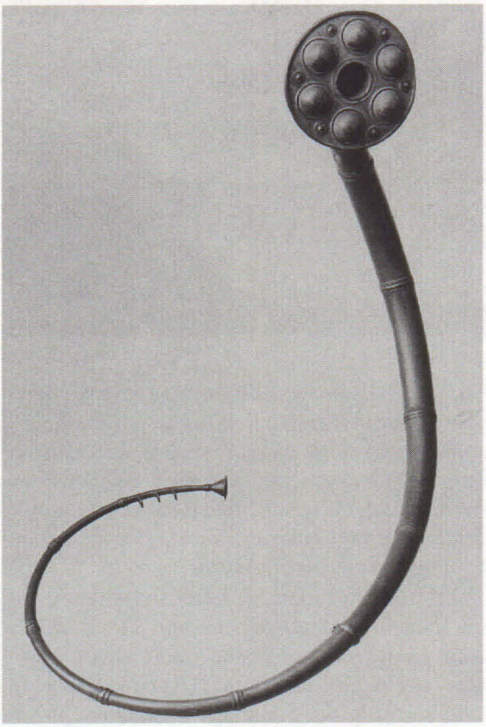
Under bronsåldern tycks rasselprydnader av brons ha förekommit i exklusiva och kultiska sammanhang. Smärre, vanligen trekantsformade plattor, anbragtes på större bronsföremål, exempelvis knivar, smycken och bronslurar. Ett praktföremål, som antas ha varit monterat på en vagn, är »Eskelhemsskivan» (kallad så efter fyndorten på Gotland), en genombruten bronsskiva (23 cm i diameter) på vars sidor det hänger trekantsformade bronsstycken. Halvmåneformade bronsskivor (ca 5 cm i diameter) applicerades också på hästbetsel (se ill.). Liksom hos andra folkgrupper kan såväl metallrasslen själva som deras ljud ha tjänat som både signal, dekoration och statusmarkering och dessutom ha tillmätts magisk funktion.

En märklig variant av rassel är vikingatidens s.k. rangel, ett ljudredskap som består av ett antal järnringar uppträdda på en större bygel eller ring av järn (ca 20 cm i diameter), försedd med en rörlig skaftholk eller krok. Flera hundra rangel har påträffats, främst i Norge men några också i Sverige. Mycket tyder på att de varit fästade som ändbeslag på draglinor till hästfordon. Under körturen slår de lösa ringarna mot varandra.

Det framgår av omständigheterna kring fynden att »rangelspel» under körturerna var förbehållet de förnämsta i samhället. Därtill bör ljudet effektivt ha skrämt bort både varg och björn och sannolikt även förnöjt såväl dragdjur som människor med sin bjällerklang.

Sådana kombinerade funktioner hade rimligtvis också klangen från de bjällror av järn, som vikingarna ibland använde i rader på hästutrustningen (ill.). I vikingatidens Birka har döda barn begravts med små klotrunda bronsbjällror. Dessa kan ha varit både ljudleksaker och magiskt skydd mot onda makter, det senare ett bruk som var känt i vår folkliga tradition långt in i modern tid.

BRONSLURAR

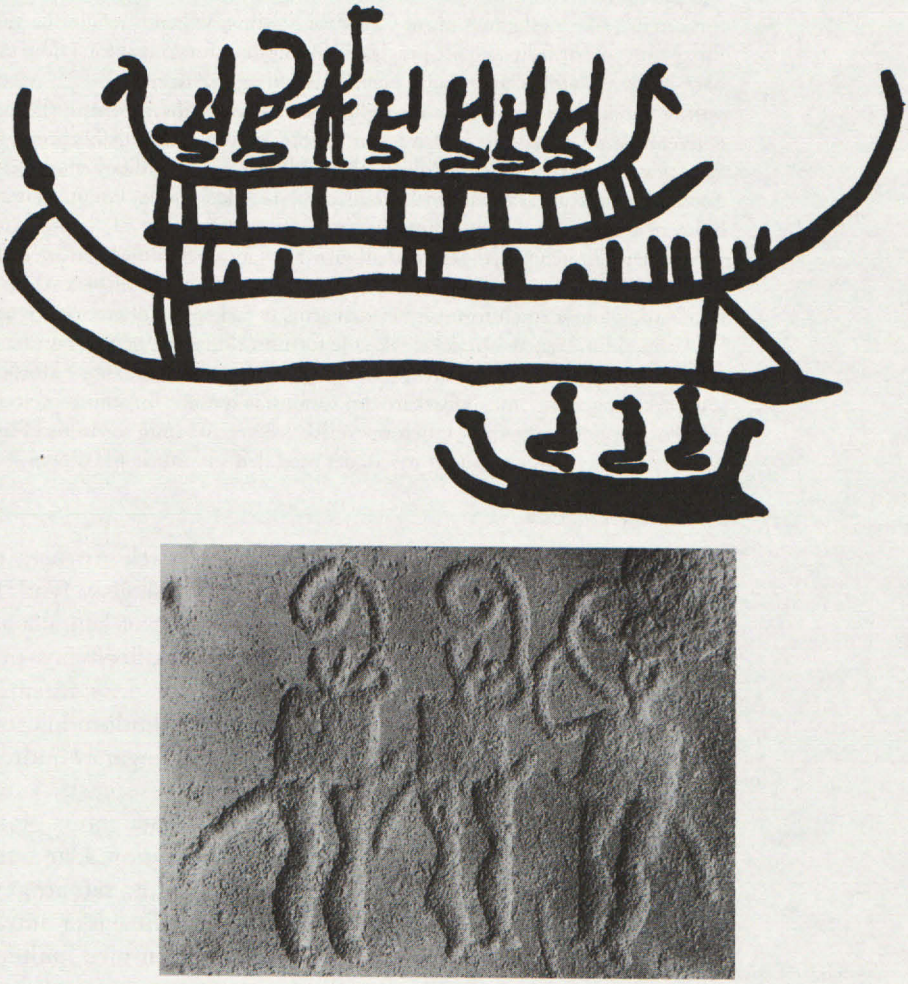


Bronslurar trakterades för ungefär 2 500–3 000 år sedan i nuvarande Långlöt på Öland. Nära mossen där lurarna hittades nerlagda finns flera klangstenar (se s. 36). Här kan offerceremonier, vårriter eller andra kultiska handlingar ha beledsagats av brölande läten från bronslurar, stenars malmklang och klirrandet från lurarnas bronsrassel. Här återges en dansk lur av samma typ som användes på Öland.

Bronslurarna – den sydskandinaviska bronsålderns bronshorn från tiden ca 1 300–500 f.Kr. – utgör de mest uppmärksammade ljudredskapen från nordisk forntid. Drygt 50 lurar, hela eller fragmentariska, har hittills hittats, huvudsakligen i Danmark men även i Sverige och Norge. Dessutom har fem lurar påträffats i Nordtyskland och en i Lettland.

I sin mest utvecklade form består en lur av ett ca 1,5–2,4 meter långt koniskt tonrör med tunna väggar – krumböjt i två plan – med rund, ornerad ändplatta (sannolikt solsymbol) och grytformigt munstycke. Det är vanligt med rasselprydnader fästa på tonröret invid munstycket och på ändplattans baksida, vilka kan klirra i vinden och när lurblåsaren rör sig. Det finns även en äldre och som fynd betraktad mindre vanlig halvkretsformig typ av bronslur. De stora krumböjda lurarna har hittats parvis, oftast i mossar. Varje par har ungefär samma stämning och tonrören är vanligen symmetriskt svängda i förhållande till varandra. Lurparens överensstämmelse i storlek och stämning behöver inte bero på att lurarna skulle ha byggts för tvåstämmigt spel, en synpunkt som ofta framfördes av den äldre forskningen. Förklaringen kan helt enkelt vara att de tillverkades parvis. Det är diskutabelt om förfinade musikaliska behov i nutida mening ligger bakom den fullt utvecklade bronsåldersluren (den krumböjda luren). Förebilder till lurarna är förmodligen oxhorn. Som hantverk betraktat är lurarna imponerande skickligt gjorda, gjutna enligt metoden à cire perdue (»med förlorat vax»).

På oskadade lurar kan moderna basunister lätt blåsa ca 8–12 naturtoner, men det betyder inte nödvändigtvis att bronsålderns lurblåsare utnyttjade eller eftersträvade detta tonförråd. En naturtonsserie kan blåsas på i stort sett vilket rör som helst, något som redan människor under stenåldern bör ha kunnat erfara om de blåst i ihåliga trärör. Antalet naturtoner beror på rörets längd och diameter och på spelarens skicklighet, men munstyckets utformning spelar också en roll: vissa lurmunstycken är förbluffande lika munstyckena på en modernare basun. I detta sammanhang kan poängteras, att det är med »musiken» som med språket: vi förmår med röst eller redskap frambringa ett oändligt antal ljud, men utnyttjar bara en begränsad del av möjligheterna. Urvalet bestäms bl.a. av syftet.



Lurblåsare (överst på ett skepp), hällristningar från Tanum (Bohuslän).

Den arkeologiska forskningen är enig om att lurarna använts i kultiska handlingar; hällristningar visar hur lurar spelas parvis, eller undantagsvis i större »ensembler». Veterligen har inga lurar hittats i de områden där lurblåsare uppträder på hällristningar och vice versa. Har kanske bildframställningar av lurar fått ersätta verkliga sådana när resurser saknades för anskaffning av dessa kostbara ljudredskap?

Likt andra folkgruppers parvis använda kultiska metallhorn (bl.a. i Tibet) kan bronsålderns lurar ha »växelblåsts», d.v.s. spelarna blåser samma ton (exempelvis grundtonen), men de andas inte samtidigt. Tonen klingar därmed oavbrutet. Hur lurarna egentligen trakterats tekniskt och musikaliskt kommer nog att förbli en gåta, liksom faktorerna bakom och detaljerna i deras utvecklingshistoria.

Till pionjärerna inom forntidsmusikforskningen under 1800-talet hör folkmusikforskaren, teckningsläraren m.m. Carl Erik Södling, vilken förefaller ha varit den förste som på nordiskt område präglat de för modern fornmusikforskning så fruktbara termerna »musikarkeologi» och »tonverktyg» (se även vol. III). Med dessa termer indikerade han dels nödvändigheten av att bedriva fornmusikforskning tvärvetenskapligt, dels att bedriva den utifrån ett utvidgat musikbegrepp – radikala synsätt på 1870-talet. Södling pläderade för sina musikarkeologiska idéer, dock utan gensvar. När han önskade föreläsa på Arkeologiska kongressen i Stockholm 1876 avböjdes detta med motiveringen att musik ej hör till fornforskningen. Senare har det, och säkerligen med all rätt, hävdats att Södlings alltför »rudbeckianskt» storvulna framställningar måste »ha gjort ett komiskt intryck på de närvarande arkeologerna och fornminnesforskarna av facket» (Moberg 1951, s. 41).

Ännu vid mitten av vårt sekel saknade fornmusikforskningen en sammanhängande forskningstradition. Härtill bidrog förmodligen en begränsad kunskap hos såväl arkeologer som musikforskare om varandras synsätt, forskningsmetoder och resultat. En mera systematisk och metodisk tvärvetenskaplig fornmusikforskning började inledas i Sverige under 1970-talet med den s.k. musikarkeologin.

Musikarkeologiska fynd

Musikarkeologer försöker beskriva, förklara och rekonstruera musik och andra utomspråkliga ljudbruk på basis av arkeologiska fynd. Krukskärvan och avfallsgropen, plogfåran och fotavtrycket kan alla ge ledtrådar till de forntida ljudmiljöerna, men musikarkeologins primära huvudkälla utgörs av fynd av bevarade ljudredskap, d.v.s. föremål som man på goda grunder tror har varit använda till ljudproduktion. En annan typ av arkeologisk huvudkälla utgör avbildningar av ljudredskap eller av eventuella hela musiksituationer (t.ex. dansscener).

Ett intressant jämförelsematerial finns att hämta inom Norden i form av bevarade rester av gammal, särpräglad tradition. Här avses inte bara jojk och fäbodmusik (se nedan) utan också andra sätt att använda ljud vilka påträffas inom större delen av det skandinaviska området: i ena fallet olika jaktlock och i andra fallet barns lekar med ljudredskap, exempelvis snurror, vinare och skallror.

Etnologiska undersökningar visar att såväl sådana ljudleksaker som olika slags lockpipor på nordiskt område kan spåras bakåt genom många generationer och slutligen härledas till tidiga typer inom andra, utomnordiska kulturer, vilka är snarlika – eller rentav identiska med – arkeologiska föremål från stundom mycket avlägsna tider.

Riksinventeringen påbörjades 1975 på initiativ av Musikmuseets dåvarande chef Gunnar Larsson. Syftet var att dokumentera äldre musikinstrument och andra ljudredskap i landet, forntidsfynd inbegripna, fram till år 1900. Därmed uppföljdes en instrumentvetenskaplig forskningstradition inom Musikmuseet, vilken grundlagts av Tobias Norlind och gjorts till en internationell angelägenhet av Norlinds efterträdare som museichef, Ernst Emsheimer.

Föremålssamlingar i landets museer och magasin letades systematiskt igenom. Ljudredskap, såväl säkra som möjliga, dokumenterades och registrerades. För att underlätta beskrivning, tolkning och katalogisering indelades fynden enligt två system: dels såsom instrumenttyper, dels utifrån sannolikheten av föremålens användning som ljudredskap. Typindelningen bygger på akustiska principer enligt den gängse vetenskapliga instrumentsystematik som utarbetats av Hornbostel och Sachs (1914). Den innehåller fyra huvudgrupper vilka samtliga är representerade i det forntida fyndmaterialet:

I *Självklingande instrument* (s.k. idiofoner)
Rassel
Skrapare
Slaginstrument
Klockor

II *Trummor* (s.k. membranofoner)

III *Stränginstrument* (s.k. chordofoner)
Lyror

IV *Luft- eller blåsinstrument* (s.k. aerofoner)
Vinare och snurror (s.k. fria aerofoner)
Flöjtinstrument (kant- och spaltflöjter)
Djurhorn, trälurar, bronslurar (trumpetblåsta instrument)
Ropare (megafoner, d.v.s. röstförstärkare)
Rörbladsinstrument (t.ex. säckpipor)

Bland arkeologiska föremål utgör påträffade ljudredskap en mycket liten andel. Detta kan ju betyda att musik eller musikangränsande aktiviteter med instrument och andra ljudredskap spelade liten roll i vår forntid. Sannolikt förhåller det sig så att merparten av forntidens ljudredskap för alltid har gått förlorade, nämligen de som bör ha tillverkats av växtdelar och annat snabbt förgängligt material, t.ex. sälgflöjter och pipor av vass, halm, nötter och näver o.s.v., vad man kunde kalla »den gröna musiken».

Ljudredskapen behöver emellertid inte alltid ha varit specialkonstruerade för klangliga ändamål. Kokkärlet blir slaginstrument i det ögonblick man börjar slå på det för ljudets skull. Halskedjan och hängprydnaden blir rasselinstrument när man lyssnar till deras klirrande och en pilbåge kan mycket väl användas som stränginstrument, om man så önskar.

Bild- och skriftkällor

De historiska källorna till forntidens musik utgörs av spridda uppgifter om sång och spel som vi finner i den äldsta nordiska diktningen och i ett antal tidiga utomnordiska texter, bl.a. arabiska och romerska. Sådana källor och de musikarkeologiska kan komplettera varandra på ett värdefullt sätt.

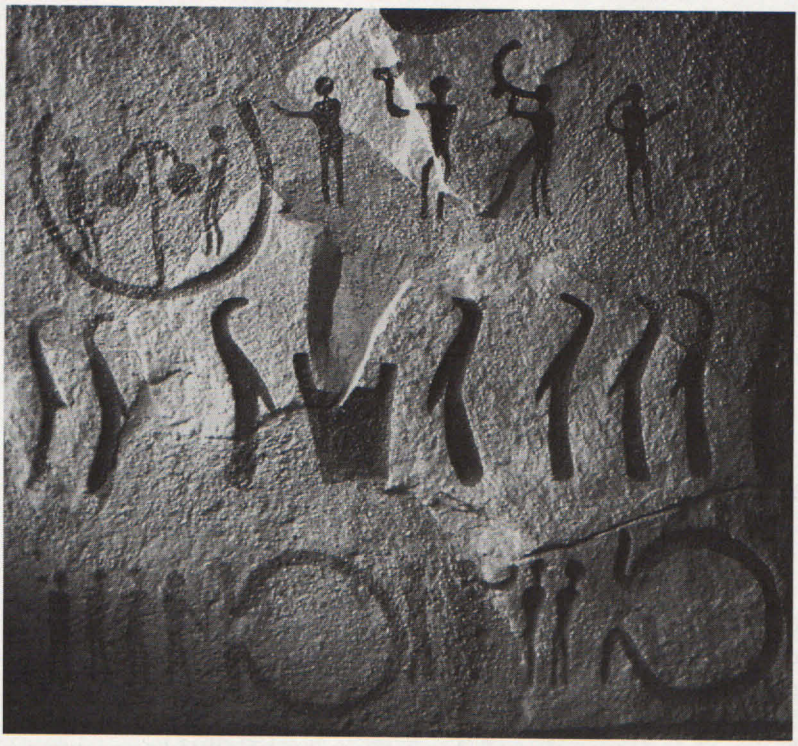
Finns det då ingen som helst fornnordisk musik bevarad? Rimligtvis kan drag från vikingatidens musik ha överlevt den kulturella omvälvning som kristendomens etablering i Norden förde med sig. Men hur länge sådant eventuellt bevarades, och i så fall hur opåverkat det var av den gregorianska sången, eller hur mycket det förändrades genom omsjungningar (se s. 41 & 54 f.) går inte att fastställa. Luckan mellan vår forntids slut och de första uppteckningarna av folkliga melodier är alltför stor.

Detsamma gäller även andra åldriga och för Skandinavien särpräglade musikvarianter, t.ex. nordskandinavisk jojkning och mellanskandinavisk fäbodmusik. Dessa utgör möjligen slutfasen på sammanhängande traditioner med rötter ända ner i forntiden. Men vilka drag dessa genrer i så fall bevarat från sina tusenåriga anor går inte att fastställa. Som all muntligt traderad musik måste också dessa ha genomgått förvandlingar och påverkan, möjligtvis från importerade musiktraditioner.

Det ikonografiska källmaterialet (d.v.s. bilder) domineras i Sverige, liksom i övriga Norden, av bronsålderns hällristningar. Välbekanta är bl.a. motiven med bronslurar i Tanum socken i Bohuslän (se s. 27). En annan välkänd avbildning utgör figurer ristade på sten nr 8 i Kiviksgraven, Skåne (se ill.) vilka tycks traktera olika ljudredskap: förutom två horn (kanske av brons eller oxhorn) även vissa slaginstrument upphängda i en ställning, möjligen föreställande gongar eller trummor. Möjligtvis trakterar figuren i mitten också ett ljudredskap, som kan tolkas som rassel eller ramtrumma. Dansande figurer med föremål som liknar trummor (schamaner?) är rätt vanliga motiv på våra hällristningar, liksom ristade skepp med figurer som möjligen är lurblåsare (se s. 27).

Beträffande bevarade »musikbilder» från vår järnålder inskränker sig materialet till ett blåshorn (det kan också tänkas vara ett dryckeshorn) på en liten romersk kamé av glasmassa från Uppsala högar (ill.) samt – möjligen – en gotländsk s.k. bildsten, där man tyckt sig kunna uttolka bilden av en lyra.

Järnålderns runinskrifter (de äldsta i Sverige härrör, som nämnts, från 200-talet e.Kr.) ger inga upplysningar om dåtida förekomst av musik i Norden. I utomnordisk litteratur förekommer däremot tidiga uppgifter. Bland sådana källor skall främst nämnas det engelska Beowulfkvädet, troligen tillkommet på 700-talet vid ett furstehov i Västeuropa och nedtecknat under 900-talet. Det innehåller en forngermansk hjältedikt med inslag av irländsk saga, anglosachsisk folktro och skandinavisk historia. Detta sagoepos berättar bl.a. att hjältar lovsjungs till harpa och att kämparna lyssnar till sköna toner:



Ill.: Hällristningar i Kiviksgraven, Skåne.

Ill.: Figur med horn på ett litet föremål av glasmassa, hittat i en av Uppsala högar (yngre järnålder).

»Där var sång och glam
den gamle skyldkung
som mångt hade sport,
han mälte om fornrön.
Stundom grep han
den ljuvliga harpan
stor fägnedonet.
Stundom kvad han
sorgliga sanna sånger,
sällsamma sägner
kunde den högsinte
kungen förtälja»
(Beowulfkvädet, rad 2105 f.; övers. Collinder 1959).

I Beowulfkvädet finner vi även andra slags ljudbilder, ty där »haglade spjuten så tätt att dagens ljus förmörkades, och där svingades huggsvärden så att vinandet hördes långväga.» (Erikson & Löfman 1985, s. 195.)

Fram till vikingatidens slut tycks den sexsträngade lyran ha varit den mest utbredda stränginstrumenttypen i Nordvästeuropa. Rester av ett tjugotal lyror (den äldsta från ca 450 e.Kr.) har hittills påträffats vid utgrävningar, bl.a. i Sverige och områden med stark nordisk anknytning. Fynden från Sverige utgörs av några stall: ett är av bärnsten, hittat i en grav i Broa på Gotland (sent 700-tal), ett annat är av horn och är påträffat i Birka på Björkö, Uppland (800-talet, alltså från vikingatiden). Dessa två stall (se ill.) utgör de äldsta kända säkra fyndbeläggen för strängaspel i Norden. På basis av olika fragment har man gjort försök att rekonstruera trovärdiga modeller av den forntida lyran.

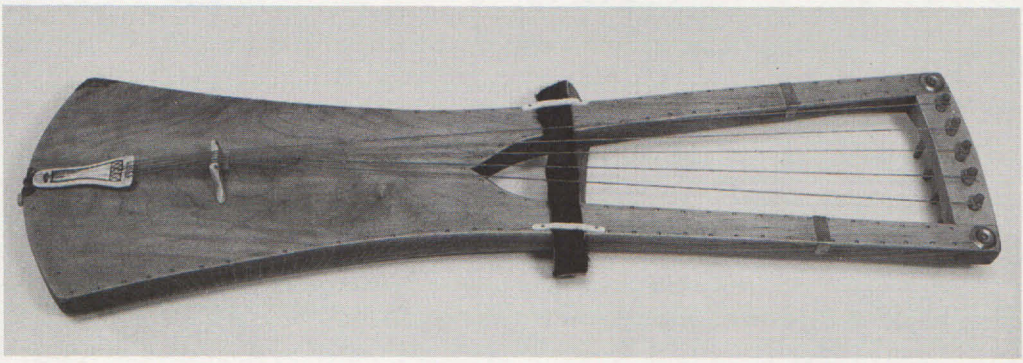
Mindre fördomsfri än den anonyme författaren till Beowulfkvädet förefaller den tyske prästen och historieskrivaren Adam av Bremen vara. Adam skildrar 1000-talets Norden på basis av för honom tillgängliga skriftliga källor och intervjuer med beresta samtida: missionärer, sjömän, köpmän o.s.v. I hans beskrivning av hednatemplet i Uppsala, den enda skildring av detta som existerar, sägs bl.a. att hednakultens sånger är »många och skamliga samt därför bäst att förtiga».

Uppgifter om vikingatidens musikbruk påträffas också hos samtida arabiska resenärer och skribenter. Särskilt intressant är meddelandet från det arabiska sändebudet Ibn Fadlan, som år 922 vid Volga i Ryssland råkade bevittna en vikingahövdings båtbegravning och som noterar att denne hövding fick ett stränginstrument med sig i graven. En annan arab, Ibrahim Ibn Ahmad at-Tartuski, besökte nordiskt område på 900-talet och fann då sången »mer djurisk än hundars tjut».

Mycket tidigare tangeras dock »musiken» i Nordeuropa, inklusive Skandinavien, i den romerska litteraturen från omkring 100–600 e.Kr.

Ill.: Två stall till lyror från Broa-Halla (700-talet) och Birka (vikingatiden). (Foto S. Hallgren.)

Ill. (nedan): Rekonstruktion i ek och lönn av en lyra från vikingatiden. Stallet är en replik av fyndet från Birka och liksom originalet gjort av horn från älg. (Rekonstruktion av Åke Egevad, 1991.)



Äldst av dessa källor är Tacitus' »Germania» från ca 100 e.Kr. I detta verk hävdar han att de germanska folkens historia traderas enbart i form av berättande dikter, som de sjunger eller kväder. De germaner som Tacitus uttryckligen syftar på är stammarna kring romarrikets gränsområden norr om Rhen och Donau. Men flera forskare menar att vad Tacitus säger om germanernas historia sannolikt gäller även för folken i Norden, därför att samtliga nordeuropeiska stammar vid den tiden kulturellt var mycket homogena (Kristjánsson 1993, s. 172). Intressant hos Tacitus är bl.a. hans omnämnande av germanernas sång, som han inte har någon hög tanke om, liksom hans vittnesbörd om manipulering av röstklangen vid krigshandlingar:

»De har också en annan sång [vid sidan av att de besjunger Hercules] som de kallar barditus, vid vars utförande de ingjuter mod i varandra. De betraktar varsel inför den förestående stridens utgång endast med hänsyn till sångens klang. Ty de skrämmer eller kommer själva att förskräckas beroende på hur hären låter sången ljuda. De anser den snarare uttrycka harmoni i kampandan än egentlig sång. De eftersträvar särskilt en hård klang och taktfast brölande. Därför håller de sköldarna framför ansiktet för att ljudet – när det kastas tillbaka – skall bli fylligare och kraftigare.» (Tacitus' Germania 3:1, övers. Cavallin 1968.)

Germaner och deras harpspel omnämns från 400-talet e.Kr. och ett par sekel framåt av flera skriftställare i det romerska riket. En romare, Venantius Fortunatus, skriver på 500-talet att barbarerna (d.v.s. germanerna) spelade på harpa i motsats till romarna, vilka spelade lyra. Andra som nämnt germanernas sång eller harpspel är Priscus och Sidonius på 400-talet, Cassiodorus, Procopios och Jordanes samt Gregorius den store, samtliga verksamma under 500-talet.

Den negativa inställning som flera utomnordiska vittnen att döma av ovannämnda skriftkällor har till germanernas sång tyder på att folken i norr bevarade och odlade en egen sångstil som naturligt nog tycktes främmande och svårtillgänglig för utomstående.

De äldsta nordiska litterära källorna (den poetiska eller äldre Eddan, skaldedikterna, sagorna samt danska, norska och isländska historieberättelser) handlar om vikingatiden, men nedskrevs först under tidig medeltid och således av författare som själva inte upplevt händelserna ifråga utan helt fått lita till vad muntliga traditionsbärare kunnat berätta. I sådana skriftkällor omtalas bl.a. »horn» och »lurar» (exempelvis guden Heimdals »Gjallarhorn») samt sång och harpspel (det senare ofta i förbindelse med socialt högtstående personer). Där redovisas emellertid inga konkreta detaljer vare sig beträffande hur de aktuella instrumenten var konstruerade eller hur de trakterades och klingade. Följande citat från Voluspá – skapelseberättelsen i Eddan – är i dessa avseenden karakteristiskt:

(forts. s. 38)

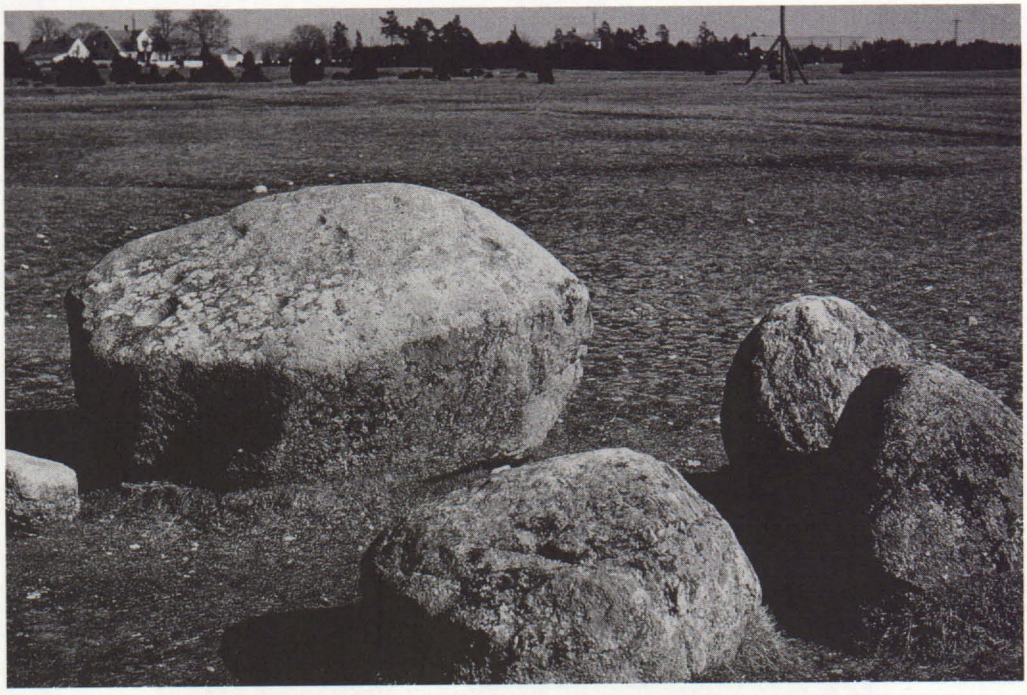
BRONSSKÖLDAR

År 1985 hittades i samband med plöjning vid Fröslunda vid Vänern i Västergötland sexton bronssköldar från yngre bronsålder (ca 600–700 f.Kr.), det hittills största fyndet av sådana bronssköldar. Fröslundasköldarna är tillverkade av 0,5–0,3 mm tunn bronsplåt och har en diameter av ca 60 cm. De är prydda med bl.a. bårder av större eller mindre bucklor och tycks vara tillverkade i par. Den tunna plåten i sköldarna tyder på att de inte är vapen i vanlig mening utan snarare har använts symboliskt. Som nya har de glittrat som guld och givetvis gjort ett storslaget intryck i ceremonierna.

Dessa sköldar kan också ha använts som ljudredskap. Arkeologen Ulf Erik Hagberg, som svarat för utgrävningen och undersökningarna av detta praktfynd, refererar till det samtida Rom, där tolv heliga sköldar (»ancilia») användes av särskilt prästerskap, salierna, för bl.a. ljudets skull, d.v.s. man slog på dem. »Slag och klapper på de stora bronsskivorna kanske skall kombineras med de bölande hornstötarna från de samtida lurarna? Vi anar kultiska riter vid Vänernviken för ca 2 500 år sedan.» (Hagberg 1988, s. 114.)

Fröslundasköldarna kan ju också ha använts som röstförstärkare (se ovan Tacitus, s. 34). Anmärkningsvärt i sammanhanget är att sköldarnas handtag är så pass små att en ordinär manshand måste ha varit för stor för dem.

KLANGSTENAR



»Sangelsteinen» (övre stenen) i Lärbro, Lajkarhajd på Gotland (foto A. Philip).

Nutida flintsmeder brukar bedöma råämnets kvalitet genom att lyssna på dess klang, och samma tillvägagångssätt torde ha tillämpats under forntiden. Vi kan jämföra med järnsmeder, som i mannaminne skilt på t.ex. härdat och icke-härdat järn utifrån materialens klang. Under forntiden, liksom idag, slog man säkerligen på allehanda föremål av trä, ben, lera och metaller enbart för ljudets skull. Flinta har, subjektivt uttryckt, utsökt klang.

I folktraditionen finns flera uppgifter om hällar och stenblock av granit med sådan säregen och god metallisk klang att de använts som slaginstrument. Nils Lovén (Nicolovius) skriver i sina barndomsminnen om folklivet i Skytts härad från början av 1800-talet:

»På marken mellan Gislöf och Dalköpinge finnes en stenhop av tretton understenar och tre öfverstenar, af hvilka de tvenne, som ligga utmed sidorne, ljuda som en klingande malm, när man med en sten slår på dem; men den medlersta har nästan ett sådant ljud, som när man slår på en tom kista, och har ett hål av en brickas storlek och ett fingers djup. Denna stenhop kallas 'Gjelles dös'.» (Lovén 1847.)

Sådana s.k. klangstenar känner man från olika delar av landet, bland annat Gotland (t.ex. »Sangelsteinen», se ill.), Västergötland (»Ballerstenen»), Östergötland (»Klingastenen»), Medelpad (»Sångstenen») och Öland (där de allmänt kallas »klongestenar»). Klangstenarna är försedda med s.k. skålgropar, en typ av hällristning som vi normalt tillskriver bronsåldern. Skålgropen är en rund fördjupning och föreställer alltså inte någonting som vi omedelbart kan känna igen. Är dessa gropar rentav resultatet av att man slagit på hällar och block för ljudets skull? (Carl-Axel Moberg 1956 s. 13).

KLOCKOR OCH SKÄLLOR

Klockor från Havor fornborg på Gotland (till vänster) samt klocka (koskälla?) från Hejnum, Gotland

Klockor av brons eller järn bör ha ljudit i en rad olika sammanhang under vår yngre järnålder. Äldst bland fynden är två bronsklockor av s.k. romersk typ, hittade tillsammans med andra föremål – bl.a. importerade sådana – i Havor fornborg på Gotland (se vänster ill.). Dateringen är ca 100 e.Kr. Remmar av läder har suttit i klockorna, som i sin tur suttit på en bronsring. Fyndet har tolkats som del av en tempelskatt.

Från Gotland (Rings i Hejnum) kommer också vår äldsta järnklocka (500-talet), troligen en koskälla (se höger ill.) samt tre pyramidformade järnklockor som är atypiska för Norden genom sin storlek (höjd ca 25 cm) och genom att de har två kläppar. De hittades på 1930-talet i Mästermyr i anslutning till den vikingatida s.k. Mästermyrkistan, som är en innehållsrik verktygslåda av trä, vars ägare måste ha varit en mångkunnig man och välkommen i både bondstuga och hövdingagård. Mästermyrklockorna är för stora för att ha använts som ordinära koskällor. De har bl.a. tolkats som processionsklockor i liturgiska syften vilket förutsätter att kristendomen skulle ha nått Gotland redan vid denna tid – sent 1000-tal (Arwidsson & Berg 1983 s. 28 f.).

Intressant i sammanhanget är uppgiften hos den danske prästen och historieskrivaren Saxo Grammaticus (död i början av 1200-talet) att hednatidens fruktbarhetsriter i Uppsala beledsagades av »crepitacula», d.v.s. klirrande, klingande föremål. Det är omdiskuterat huruvida Saxo avser klockor eller rasselinstrument (Emsheimer 1977 s. 10).

»Satt där på högen
och slog harpan (hörpu)
gygens värnare
glade Egyder
Över honom gol
i granskog med pors
en fagerröd hane
som Fjalar hette.»
(Voluspá, vers 42; övers. efter Brate 1913.)

I de delar av Eddan som behandlar trolldom och magi omtalas ett slags sånger som kallas »galdrar» (sing. galder, av isländska gala, sjunga gällt). Hur dessa galdrar föredragits och lät är omdiskuterat. Enligt en hypotes kan man ana galdrarnas klangegenheter genom att jämföra med vissa av våra fäboddistrikts nutida sångrop (kulning) och vallsånger, vilka således skulle äga kvardröjande drag från fornnordisk galdersång.

BAKGRUND TILL MEDELTIDENS MUSIK

Quid est musica? – vad är musica? – brukade inleda dialogen i medeltida musikteoretiska läroböcker. Även här är det lämpligt att börja med denna fråga. Ursprungligen är det från latinets »musica» som ordet »musik» har lånats in i svenskan, men också franskans »musique» har spelat en roll. Detta har bidragit till att vårt ord »musik» vid olika tillfällen, under olika epoker och i olika kulturmiljöer i praktiken har använts med skiftande innebörd och varierande spännvidd.

Ordet »musik» har inte påträffats i skriven medeltidssvenska (Söderwall 1884–1918; se även Helenius-Öberg 1989). Inte förrän under 1500-talet är det belagt i svenskt skriftspråk. Senare möter vi ordet i bemärkelsen instrumentalmusik, och så användes ordet med innebörd av »musicerande ensemble» långt in på 1800-talet. Under medeltiden däremot innebar »musica» vetenskapen om »musik» (»ars») i motsats till det praktiska utövandet (»usus»).

Medeltidssvenskan saknade ett enda sammanfattande begrepp eller en avgränsande, heltäckande term för »musik». Däremot förekommer i skriftliga källor ord som »kväda», »sjunga», »dansa», »leka» och »spela» (»at kwädha ena elskoghxs [=älskogs] wiso»; »forre siungare ok forequädare»; »sprangh ällir danzsan»; »jomffru, hwilka som lekto j psaltarom; harpom ffedelom, oc androm sangara anbwdhom [=redskap]»). Vi möter »pypare oc bombeslagare», »lekare» och »spilaman». De musikaliska yttringarna har benämningar som anknyter till deras användningsområden: »fähirdavisa» och »brudhlöpsvisa», »kök» och »galder». Det är ofta ord som inte uteslutande betecknar musikaliska företeelser: även en fågel kan pipa, vid »kväde» står en text i centrum. »Leka» angav spel på instrument – ordens täckningsområden har snävats in och förskjutits markant i nutidssvenskan. Orden antydde alltså olika aspekter på musicerandet eller var mer eller mindre detaljerade. Språkbruket – så långt vi nu kan följa det – tycks visa på musik som inslag i det dagliga livets skeden.

Hur skall musikhistoria skildras för en tidsepok där själva ordet saknas? Framför allt vinner man på att närma sig medeltidens musik som ett slags konsthantverk, ett inslag i de dagliga ritualerna där konstfärdighet utnyttjas. Ändamålsenliga redskap användes för att framställa musikaliska ljud, bra för sina speciella ändamål, men i förekommande fall också estetiskt tilltalande. Det sentida begreppet »konstverk» passar inte bra i sådana fall. Svunna tiders kulturyttringar svarar heller inte alltid mot vår tids mer renodlat »estetiska» förväntningar. Ett första viktigt steg är att söka förstå förutsättningarna för att dåtidens musik uppstod och levde vidare hos olika grupper av människor.

En funktion hos det »musikaliska elementet» (t.ex. sång till skillnad från tal, rytm till skillnad från arytmiska ljud) i samhällsformer utan skriftliga traditioner tycks just vara att ställa det sjungna i relief mot vardagen (härtill Finnegan 1977). Det på en gång hantverksmässigt jordnära och mystiskt fängslande i ett sjunget helgonofficium kan stå som typexempel.

Musik och samhälle

Musik och musikliv har på flera sätt präglats av näringslivet, som erbjudit själva scenariot, och av arbetslivets teknik. Den senare faktorn har varit avgörande för tillverkning av instrument och för framställning och bevarande av musikalier: material och teknik som allmänt varit i bruk under olika epoker har också använts till ljudredskap – det må vara djurhorn, orgelverk eller datorer. Kyrkans melodier och texter bevarades i skrift på pergament eller, fr.o.m. 1300-talet, papper. Boktryckarkonsten började tillämpas i Europa under 1400-talets senare hälft. Efter sekelskiftet 1500 kunde man också trycka noter, men till höga kostnader. Den avgjorda merparten musik lärdes alltjämt vidare på gehör. Den koncipierades naturligt nog också på gehör och gestaltades för att existera på gehörstraditionens premisser. Ramsor, ordspråk och besvärjelser från förkristen tid levde antagligen vidare medeltiden igenom och ännu längre. Kyrkornas importerade förråd av sånger utsattes på svensk mark, på samma sätt som i andra länder, för förändring (omsjungning) eller gallring. I musicerandet bearbetade människor sin verklighet och bekräftade de verklighetens ramar. Med ljuden som medel behärskades arbetets moment, och i melodier och rytmer möttes och kommunicerade människor.

De festliga ritualerna under årets och livets gång, kanske med musik och dans, ofta knutna till magiska eller religiösa riter, fungerade ofta som markering av övergångar mellan årets och livscykelns faser. Katolska kyrkans festdagar fick efter hand ersätta förkristna fester. Så kom religion och näring att höra samman, under nya namn, men med urgamla seder bibehållna: vinterns grisslakt, vårens eldar och frossande på

ägg och andra primörer. Kalenderns helgondagar blev till hjälp vid tidsangivelserna. »När Erik ger ax, ger Olof kaka» kunde det heta under en tid när sommaren inföll tidigare än nu.

Visst kan musikaliska inslag i ett arbete vara lika ålderdomliga som arbetet självt: signaler, härmningar, lockande och skrämmande ljud vid såväl boskapsskötsel som jakt, småvisor och ramsor för att samordna lagarbetets moment eller lugna oroliga småbarn. Det är »låtar» utsatta för alla sådana förändringar (s.k. omsjungningar) som kan förekomma inom musik som lärts vidare på gehör och som inte fixerats i notskrift. Trots detta kan vi i vissa fall med rätt stor sannolikhet säga att detta bör ha förekommit även på medeltiden: kulning, jaktläten, arbetssånger, vaggvisor, m.m. De kan sekundärt ha belagts i senare berättelser om ålderdomliga vanor (hos t.ex. Olaus Magnus).

Ill.: Ur Olaus Magnus 1555, träsnitt »Om Majfester» (Bok 15, kap. 10).

Jordmånen – basnäringarna

Jordbruket i kombination med boskapsskötsel samt jakt och fiske har gällt som ekonomisk grundval i stor del av landet alltsedan yngre stenålder och in i vår tid. Arbetsmetoder och näringsgrenars betydelse sinsemellan har varierat från tid och plats till annan, från tegskiftenas bygemenskap till svedjebruken i framför allt landets finska delar. Allmogen, bönderna, var inget homogent befolkningsskikt: där ingick fria, trälar och landbor. Träldomen avskaffades formellt på 1300-talet. Jordbrukstekniska förändringar, bl.a. av plogen, under seklernas gång underlättade nyröjning av mark och nya bosättningar.

Före de tidiga skiftenas genomförande från slutet av 1700-talet och framåt var bygemenskapen under århundraden den sociala och ekonomiska grundvalen för jordbruket. Bysamhällena, som ursprungligen torde ha haft ätten som grundval, hade växt upp invid vägar eller vattendrag. Tyngdpunkten i jordbruket övergick gradvis från boskaps-

Ill.: Hornblåsande herde, målning av Amund i Södra Råda gamla kyrka, Värmland (1494). (Foto SMA.)

Ill.: Sveriges äldsta kohorn med fingerhål daterat till äldre järnålder (mellan 500 f.Kr. och 400 e.Kr.). Värmlands museum.

skötsel till åkerbruk, dock inte mer än att smör under hela medeltiden utgjorde en av landets viktigaste exportvaror. Den odlade arealen expanderade i södra skogsbygderna samt i norr, från kustområden och älvdalar som varit bebyggda sedan länge, och likaså i Finland. Finska invandrare röjde och svedjade i Värmlands och Dalarnas skogar. Vissa delar av agrarlandskapet ödelades dock under senmedeltiden.

Över stora delar av nuvarande norra Sverige fanns en samisk kultur med jakt och fiske. Renskötsel i egentlig bemärkelse med tamrenar och hjordar kan ha bedrivits på medeltiden, men belägg före 1500-talet saknas. Samiska språk och samisk kultur skiljer sig markant gentemot övriga skandinaviska kulturer, men ett utbyte kan konstateras både när det gäller språk och konsthantverk. Den specifikt samiska musiken, jojken, torde även den ha gamla anor, men upplysningar om medeltida jojk saknas. Det finns knappast skäl att tro att jojken generellt skulle vara en särdeles ny ingrediens i den samiska kulturen, även om inte Olaus Magnus nämner den. Däremot går det inte att bestämma någon enskild jojks ålder. Stildrag som durtreklanger kan ha orsakats av intryck från nyare svenska eller norska melodier (se vidare s. 391 f; se även vol. II, s. 450).

Att skaffa sitt uppehälle ur flera olika näringsgrenar var en naturlig sak och skulle så vara långt in i nyare tid. I delar av landet fyllde jakt och fiske stora behov inom lanthushållet eller kunde t.o.m. vara viktigare än jordbruk och boskapsskötsel. Nära samverkan i åkerbruket var nödvändig. Närmast byns hus, sammanträngda i en rad längs bygata eller vattendrag, låg den brukningsbara marken i tegar. Boskapsskötseln var i delar av landet minst lika viktig som åkerbruket. Djuren betade utanför byn, »gick på skogen», och särskilt i delar av mellersta och norra Sverige drevs de från byn till sommarbete vid fäbodar (se volym III, s. 82 f.). Fäbodområdets sydgräns gick genom norra Bohuslän, Dalsland, Värmland, Västmanland och norra Uppland.

»Fäbodmusiken» anses tillhöra det ålderdomligaste skiktet i svensk folklig musik: lockrop, som kulning eller kaukning (olika namn i skilda landsdelar), signallåtar på lurar eller djurhorn. Fäbodkulturen har gammal hävd, men det finns även mer konkreta belägg (fynd och bilder) för fäbodmusikens höga ålder. Ordet »kök» har förekommit under medeltiden (Söderwall) och har levt vidare i olika dialekter. Det som förut var benämning på rop och hojtande har nu isolerats till att gälla en speciell sorts »musik»!

Djurhorn kunde användas bl.a. till förvaring men också, i synnerhet ute i skogar och vid fäbodar, till att antingen blåsa eller bröla rätt ut i för att t.ex. skrämma vilddjur (»tjuthorn»), eller med fingerhål för att kunna spela melodier. Arkeologiska fynd har gjorts av kohorn med hål borrade på samma vis som senare tiders, men från medeltiden har vi flera belägg för att sådana instrument användes i fäbodlivet. Det äldsta fyndet har tidsbestämts till järnåldern (se bl.a. Oldeberg 1951).

Ill.: Några viktigare res- och transportvägar till lands inom det medeltida Sverige; svenska stiftsstäder, främst de svenska, markerade o, samt ett urval betydande handelsplatser i och kring senmedeltidens Sverige, markerade ■ (härtill Nordisk kultur XVI och Dahlbäck 1987).

Flera vägar har än idag samma sträckning längs åsar eller vattendrag, t.ex. Nissastigen. – Varor för den internationella marknaden fördes till hamnorter som Stockholm, Söderköping, Kalmar, Lödöse och Åbo. Man importerade salt, kryddor, vin, kläde och stengods från nordvästra Europa, öl från Tyskland, spannmål från nuvarande Balticum och Polen.
(Renritning av Mats Åberg.)

Utvinning av metaller är en annan basnäring som har bedrivits kontinuerligt åtminstone sedan 1000-talet. Enligt nyare arkeologiska fynd (Grimsö) kan utvinning av järnmalm i stor skala t.o.m. ha pågått sedan 2 000 år. Tidigast utvanns myrmalm i Uppland. De första bergsmännen var bönder med bergsbruk som binäring eller säsongsarbete. Ändrade metoder gav möjlighet att starta gruvdrift, vilket i sin tur medförde behov av träkol från skogrika områden. Metaller blev ännu en betydande post i exporten från svenska hamnar.

Malmdriftens betydelse kanske tycks marginell för svenskt musikliv; instrument och ljudredskap som mungiga, bjällror, skällor och kyrkklockor satte dock sin prägel på ljudlandskapet. Men framför allt bidrog malmutvinningen till att förstärka hamnstädernas utveckling. Till städerna drogs utländska intressenter och investerare. Det har hävdats att bergsbruket orsakade att rikets centrum försköts österut, mot Mälarlandskapen. Den traditionella östersjöhandelns betydelse och strävan att hävda politisk-militär överhöghet över handelsvägarna bör också ha spelat en viktig roll härvidlag.

Musikens färdvägar

Så snart isarna gått upp kunde handelsmän från ostkusten, Åland och Gotland starta sina seglatser längs de gamla handelsrutterna över Östersjön via Finland och de baltiska områdena. Tidigast sålde man pälsverk och trälar, senare även hudar, smör, salt fisk och honung samt metaller, järn och koppar från Dalarnas, Västmanlands och Östergötlands bergslager. Importen av salt var viktig, därtill kom humle och kläde samt kryddor och lyxvaror.

Resorna längs de ryska floderna ersattes alltmer av kortare handelsresor och fortsatta försök till militär kontroll över hamnstäderna längs Östersjöns kuster. Både Sverige och Danmark hade, så snart man börjar kunna tala om politiskt enade länder, sin utsträckning snarare i östvästlig än i nord-sydlig riktning. De viktiga handelsvägarna mellan Österuropa och Europas västra kuster blev föremål för en konkurrens mellan ryssar, danskar och tyskar som skulle bli utrikespolitiskt avgörande lång tid framåt. Men vägarna gagnade även kulturellt utbyte.

Medeltidens människor reste mer än vi kanske föreställer oss. Det gäller främst handelsmännen, kyrkans folk och den jordägande adeln. För de stora befolkningsgrupper som levde sina liv i den by där de var födda kunde marknadsresor och kyrkobesök medföra nya intryck och avbrott i det vanliga. Bebott land korsades av vägar mellan byar och socknar, stad och landsbygd.

Sommartid färdades man på stigar och ridvägar, helst över åsryggar och torra marker, eller längs farbara vattendrag. Det kunde också bära av genom rena obygderna, i de otillgängliga skogsområden som utgjor-

Torneå
SVERIGE
Trondheim
NORGE
Bergen
Oslo
Viborg
Åbo
Narva
NOV-
GOROD
Västerås
Uppsala
Strängnäs
Stockholm
Reval
Linköping
Lödöse
Skara
Söderköping
Visby
STATEN
Växjö
Riga
DANMARK
Kalmar
Köpenhamn
Lund
ORDENS-
Danzig
Lübeck
0 100 200 300 km

de naturliga gränser: Tiveden och Kolmården mellan götars och svears landområden, eller gränsmarkerna mot de danska och norska landskapen. Sådana vägar var också härvägar i krigstid. Den kalla årstiden tog man sig lättare fram över snön och på vintervägar över isarna, t.ex. till vintermarknader.

Att underlätta för samfärdseln genom att »bygga bro» över åar och sanka marker var tidigt ett hedervärt företag, och underhåll av bygatan ålades byborna gemensamt i landskapslagarnas stadgar. Till tinget skulle alla fria bondemän fara varje år för överläggningar och kanske kultiska ceremonier. I kristen tid kallade sockenkyrkans klockor på folk som nalkades på prästvägar eller kyrkovägar. Här drog också djäknarna (scholares) sjungande fram på sockengång.

Resenärernas mål skiftade över tiden. På 1000-talet möter vi en ny kategori resande: missionärerna, som fört hit kyrkans sånger. Om en resa på kungligt friaruppdrag från Norge över Värmland och Västergötland handlar skalden Sigvatrs berättelse i Austrfararvisur.

Från 1100-talet och framåt vandrade munkar in med uppdrag att grunda kloster och »hus» i Sverige, och samma personer kunde flera gånger omplaceras mellan klostren. De spred konsten att teckna melodier i notskrift. Söderut begav sig unga svenskar som hade råd att studera i Paris. Från 1300-talets mitt, då hundraårskriget gjorde resandet besvärligt och digerdöden härjat, blev universitetet i Prag ett gott alternativ. Även studieresorna satte spår i kyrkliga bruk och sångrepertoarer.

Adliga och kungliga bröllop och andra festligheter lockade släktingar i grannländerna. »Bergshammarsboken» från Burgund (ca 1436–50) innehåller avbildningar av svenska adelsmäns vapenbilder, vilket tyder på att de kan ha deltagit i torneringar vid hov i Flandern. Pilgrimer nyttjade gamla vägar mot Trondheim och Uppsala, men även till kontinenten, ända till Spanien, Italien och Palestina, företogs årslånga resor mellan kristna vallfartsorter. Alla dessa färder måste ha givit nyfikna svenska resenärer viktiga intryck, inte minst av ceremonimusik vid resornas mål.

Längs gator och vägar bör fest- och processionsmusik ha klingat, här nynnades säkert visor och sjöngs pilgrimssånger under vandring och vid rastställen, som i andra delar av Europa. Säkert kom också vandrande musikanter med klingande nyheter, och möjligen dansades det redan då »bort i vägen» ljusa sommarnätter.

Näringar och vägar är kropp och ådror i en föränderlig organism, basen varpå historiska händelser utspelar sig. Det kan vara befogat att här erinra om ytterligare några förhållanden som direkt eller indirekt haft betydelse för det vi kallar musikhistoria.

Den »katolska» medeltiden

Vid kristendomens införande på 1000-talet, långt efter Ansgars isolerade framstöt på 800-talet, var kungarna nyckelfigurer. Dessa var av gammal hävd överhuvuden såväl politiskt som religiöst, och de övergick, som det hette, med hela sitt husfolk till den nya religionen. Kanske såg en svensk kung politiskt-opportunistiskt på religionsskiftet? I Sigfridslegenden berättas om högreståndsrelationer mellan två rikens kungar, Olof (Skötkonung kallad) och Ethelred i England, som ledde till missionsverksamhet i Sverige. Möjligen lockades Olof av idén att kunna hålla sig med en representativ prästskara och kyrka precis som sin engelske kollega? Missionärer anlände inte bara från England, över Norge och Danmark, utan också från Tyskland via Danmark.

Ill. (även föregående sida): Kapitälfigurer i Uppsala domkyrka från 1300-talet med fiddla och säckpipa.

Inlånade anglosaxiska ord på kyrkobyggnadens och liturgins områden antyder engelska missionärers aktiviteter i missionsskedet, medan de tyska mer ägnade sig åt att bygga upp en kyrklig organisation. I de olika stiftsliturgierna kan urskiljas influenser från olika delar av det missionerande Europa (Lindberg 1923, s. 391 f.; samt Helander 1957 och 1989). Att undersöka varifrån de melodier kommit, som stannat inom svensk medeltida ritual, är ett stort och hitintills mycket ofullständigt bearbetat forskningsfält (Moberg 1927, 1947; Kroon 1953).

Vid utgrävningar har ibland påträffats rester av tidiga träkyrkor under stenkyrkornas grunder. En del kyrkor har också kvar rester av gamla s.k. tunnvalvstak under murade takvalv. Valvslagningar blev mycket vanliga först på 1400-talet, den period från vilken de flesta av de bevarade kalkmålningarna härstammar.

Kungar, stormän och småningom bybor var kyrkobyggare med rätt att utse sina präster, innan domkapitlen övertog den rättigheten. I några tidiga kyrkor, som Husaby kyrka vid Kinnekulle, finns rester av s.k. västverk (empor, fursteläktare), troligen hedersplats för beskyddarenkungen. Från tidig medeltid var det kungarna som – i enlighet med sin urgamla religiöst-magiska funktion – insatte präster och byggde kyrkor, det var kungar och stormän som donerade och testamenterade jord till kyrka och kloster. Cistercienserna från norra Frankrike blev först med klosteranläggningar för munkar respektive nunnor på landsbygden vid 1100-talets mitt (bl.a. Alvastra 1143). I början av 1200-talet kom dominikan- och franciskanordnarna, gemensamt kallade mendikanter (tiggarordnar), som slog sig ner i städerna.

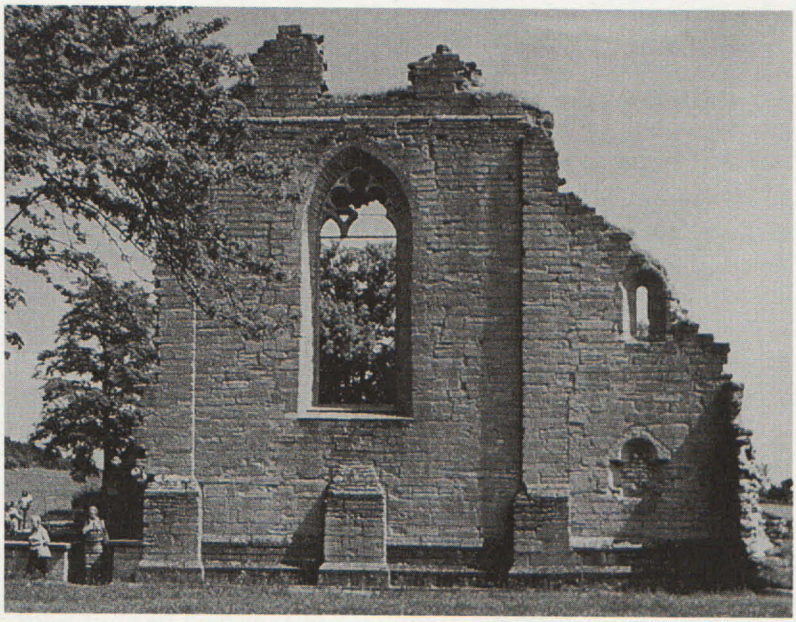
Franciskanerna, »ordo fratrum minorum» (småbröderna), fick heta gråbröder och dominikanerna, »ordo predicatorum» (predikarorden), svartbröder efter färgen på sina respektive kåpor. För de senare liksom för bröderna i birgittinorden var predikan på svenska en av de viktigaste uppgifterna.

SVENSK MISSIONS- OCH KYRKOHISTORIA

Den s.k. Sika-ristningen från Frötuna i Uppland (ca 1080–90) erbjuder skildringar av fungerande kristet gudstjänstliv i vilket vi bör ha rätt att tänka in också gregoriansk koral. (Foto ATA.)
En liknande bild är Skog-bonaden från ca 1200 (se plansch V).

800- och 900-talen	Sporadiska kristningsförsök från ärkebiskopssätet Hamburg-Bremen. Ansgar död 865.
1000-talet	Engelska missionärer och martyrer: S:t Sigfrid, S:t Eskil. Från denna tid fornengelska termer för vissa grundläggande företeelser inom liturgin.
1100-talet	Kristendomens genombrott. Cisterciensmunkar grundar kloster på landsbygden: Alvastra, Nydala, Varnhem. Erik den helige död 1160. Den saliga Elin från Skövde kan ha levt under 1100-talet.
1200-talet	Tiggarordnarnas tid (dominikaner och franciskaner, både systrar och bröder). Ordenshus framför allt i större städer i Sverige och Finland: dominikaner i t.ex. Visby, Skara, Sigtuna, Skänninge, Kalmar, Lödöse, Västerås. Åbo, Halmstad, Strängnäs, Stockholm; franciskaner i bl.a. Visby, Uppsala, Stockholm, Halmstad, Arboga, Växjö, Skara, Linköping, Söderköping, Viborg. Uppsala domkyrkas korstadga 1298 (där »organum» nämns).
1300-talet	Den heliga Birgittas tid. Birgittinorden stadfästs 1370 och Vadstena kloster tas i bruk 1384. Domkyrkobyggen i Uppsala, Linköping, Skara, Strängnäs. Birgitta död 1373, helgonförklarad 1391 (förnyad kanonisation 1416 och 1419).
1400-talet	Klosterkyrkan i Vadstena färdigbyggd. Uppsala domkyrka invigs 1435. Det birgittinska dotterklostret Nådendal i Finland grundas 1438. För Uppsala, Strängnäs, Skara och Linköping beställs tryckta breviarier. Västerås erhåller ett tryckt graduale (med kvadratnotskrift; tvåtempitryck) och Uppsala den äldre (vetus) av sina två missale-inkunabler.
Ca 1530–	Den konfessionsförändring som brukar kallas reformationen.

(Efter Milveden 1983.)



Ill.: Västra gaveln återstår av kyrkan i Alvastra kloster, som grundades 1143 och drogs in på 1500-talet i samband med reformationen.

Som katolskt centrum i Norden fungerade under lång tid det danska Lund med domkyrka sedan ca 1060 och ärkebiskop 1103 tills Uppsala (Östra Aros) blev ärkesäte år 1164. Biskopskyrkor upprättades i Skara ca 1020, Uppsala (ca 1060, flyttad från Sigtuna), Linköping, Strängnäs och Västerås ca 1100, Växjö ca 1170 samt Åbo ca 1220. Stiften hade sin musikhistoriska betydelse genom att de sökte uppehålla enhetlig liturgi, men också genom katedralskolornas undervisning av blivande präster, där musik var ett viktigt ämne på schemat.

Solmisation, »Guidos hand» (se s. 63) och annat som magistrar på kontinenten lärde ut under hot av färla och ris var säkerligen påbjudet även i svenska katedral- och klosterskolor. Djäknarna (»scholares», eleverna) tjänstgjorde som korgossar vid större helger i kyrkorna i och kring stiftsstaden och de sjöng vid s.k. sockengång (se s. 64). Det är nu omöjligt att veta hur många elever som fanns i varje skola. Från 1200-talet och fram till reformationen gavs vid landets skolor och vid universitet utomlands samt (från 1477) i Uppsala även undervisning i dåtidens aktuella filosofi, skolastiken.

Prästerna vid en domkyrka utgjorde tillsammans med biskop och domprost ett domkapitel. De tidigaste domkapitlen var regulära, d.v.s. dess medlemmar levde i klostergemenskap och lydde under någon monastisk ordensregel. På 1200-talet ändrades detta, och domkapitlen blev sekulära, d.v.s. de skildes från klosterorden, och prästerna som tjänstgjorde i koret levde av avkastningen från ett prebende (någon gård som tillhör domkyrkan). Celibat ålades dem först på 1200-talet.

Kungariket Sverige – kungar och adel

Det är oklart vilket område som behärskades av de kungar, som övergick till katolsk kristendom på 1000-talet. Likaså har historiker debatterat hur Sveriges s.k. enande under en kung med början under seklerna kring 1000-talet gick till. Resultatet blev att flera landskap förenades politiskt i ett landskapsförbund – ett Sverige med vida skogsområden som diffusa gränser. I detta land fanns släkter och enskilda med egendomar i flera landskap och på båda sidor riksgränsen.

Rikets politik utåt, med återkommande sjötåg (ledung) under medeltidens första sekler, syftade till att behärska handelsvägar och handelsplatser längs den öst-västliga traden. Legenden om Erik den helige berättar om ett första »korståg» till Finland strax efter 1150, och finländarna kom under sveakungens jurisdiktion med än fastare knytning till sveaväldet på 1200-talet. Nybyggare söderifrån trängde upp längs de norrländska älvdalarna, nya områden beskattades. De s.k. birkarlarna tog upp skatt från samerna. I Nöteborgsfreden 1323 fastslogs en gräns österut, mellan Finland och det ryska Novgorod.

1200-talet innebar stora förändringar, bl.a. med en ökad urbanisering. Seklet medförde också en anpassning av svenskt samhällsliv i riktning mot en kontinental modell med världsligt och andligt frälse: en rytteri- eller kavalleriadel organiserades under Magnus Ladulås (Alsnö stadga). Adeln var krigare och kom att så vara åtminstone fram till 1600-talets slut. Riddarideal och seder infördes som skulle jämställa svenska stormän med deras gelikar utomlands. Detta var en förändring som skulle prägla samhället under lång tid och som satte spår, märkbara ända in på 1700-talet.

Även ett andligt frälse hade uppstått, vars ledande medlemmar ofta kom ur samhällets övre skikt. Skattesystemet ändrades och en ny jordbrukande grupp, landborna, växte till. Träldomen, som var på tillbakagång, avskaffades formellt på 1300-talet. Landskapens lagar skrevs ned – möjligt är också att de ändrades för att motsvara den nya tidens krav.

Inom bergsbruket anlitades tyska experter. Inflytandet från de tyska städerna i Hansa-förbundet stärktes genom att de tyska skepparna med sina ändamålsenliga fraktfartyg, koggarna, utmanövrerade de svenska (fr.a. gotländska) bondeköpmännen. Det tyska inflytandet kom i allt högre grad att sätta spår i både språket och andra kulturyttringar.

Rimkrönikorna – en segerherrarnas tendentiösa historieskrivning, som dock ger små musikaliska glimtar (se s. 148 f.) – berättar om förändringar på den politiska arenan. Där skildras brödrastriderna mellan Magnus Ladulås söner, Magnus Erikssons regering, Kalmarunionen, Engelbrektsupproret och unionsstriderna under Karl Knutsson Bondes regentperioder och Sten Stures riksföreståndarskap.

I 1300-talets Sverige hade tyngdpunkten förskjutits till Svealandskapen. Landet framstår först nu som ett enat rike, med gemensam landslag och ny stadslag, om än med inbördes motsättningar mellan stormannafraktioner (där vi finner t.ex. lagmansdottern Birgitta) i bl.a. frågan om valrike eller arvrike. Kontinentala mönster börjar prägla samhället: kyrkans kanoniska rätt medförde nya idéer om enskilt ägande och enskild arvsrätt till jorden gentemot ättens företräde. Vid seklets mitt kom den s.k. digerdöden, pesten som vid sekelmitten i samband med en agrarkris så hårt drabbade större delen av Europa.

Kungliga giftermål var politiska handlingar redan på denna tid. Före 1200-talet giftes svenska kungadöttrar bort till Novgorod och Polen, men senare ingicks allianser oftare med de nordiska grannländerna och tyska furstendömen. Detta beredde marken för en kortare tids personalunion med Norge och för den nordiska unionen (1397) som motvikt till Hansan, det tyska handelsförbund som nu dominerade Östersjöhandeln. Motsättningar mellan unionens anhängare och motståndare bland svenska stormän ledde till återkommande strider mellan dessa fraktioner från 1430-talets Engelbrektsuppror och framåt. Unionen vacklade. I detta medeltidens slutskede, under Karl Knutsson (Bonde) och »Sturetiden» (1471–1520), utvecklades en patriotisk eller »tidig götisk» (Helander 1989) nationalism, en ideologi omhuldad av motståndarna till unionen. Den satte spår också i kyrkosången (se s. 91, 115). För andra inom frälset övervägde unionens fördelar, och någon nationell identitetskänsla i nutida bemärkelse rådde knappast.

Latinets »natio» betecknade härkomst – vi har det ännu i de äldre universitetens studentnationer. Svenska studiosi i 1200-talets Paris skrevs emellertid in i nationen Dacia, som omfattade hela Norden. Språklig gemenskap har ansetts styra senare tiders nationalitetskänsla, men saknade troligen sådan betydelse då. Det fanns gott om fornsvenska dialekter. Svenska språket, som började påverkas av tyskan från 1300-talet och framåt, skilde sig påtagligt från vår tids »rikssvenska». Gränsdragningen mellan rikena var länge oklar. I vidsträckta gränsmarker utanför bebyggda trakter levde kringströvande samer med annan kultur än bofasta svear.

Även landskapen, lagsagorna, med sina möten till ting, var ett slags gemenskaper. Ätten var länge samhällets grundläggande enhet. Därom vittnar ättmedlemmars förköpsrätt till jord långt efter det att den med kyrkan inträngande uppfattningen om jorden som privategendom börjat tillämpas juridiskt. Ätten, byn, senare socknen får ses som bebyggelsens hjärta. Länge tog människor sina tillnamn efter gården och hembyn. Där hade folk i gemen sin hemvist, där korsades vägarna som ledde ut i världen. Det var i sådana gemenskaper och senare i städernas mer frivilliga sammanslutningar som medeltidens musikliv utspelades.

Städernas framväxt

Redan under vikingatiden fanns föregångare till städer, bl.a. Birka i Mälaren och Eketorp på Öland. Sigtuna, som anses vara den äldsta staden (1000-talet), följdes snart av Skara och Lödöse, Visby och Kalmar. I det nya Uppsala (Östra Aros) vistades kungen ofta i början av 1200-talet, innan Mälaren grundats genom landhöjningen och Stockholm därför blivit en av de viktigaste handelsplatserna. Mest intensiv var urbaniseringen under tiden ca 1250–1350. Städerna – till att börja med ett slags sammanträngda bondbyar vars invånare kombinerade hantverk och boskapsskötsel – fick självstyre och egen domsrätt. Dess borgare bedrev handel eller hantverk och ägde mark inom staden. Av skråväsendet som yrkesorganisation finns dock inga spår inom Sverige förrän vid 1400-talets mitt, då hantverkarämbeten är kända från Stockholm.

Till marknader och på torgdagar kom bönder med sina varor från landsbygden, eftersom det rådde förbud mot handel utanför tullarna (landsköp) från 1200-talets slut och framåt. Medeltidens slott, där hoven periodvis uppehöll sig, låg ofta intill handelsstäder som Uppsala, Söderköping eller Sigtuna. När kung eller slottsherre höll sig med lekare bör deras musik ha kunnat nå folket i städerna. Stadsmiljön borgade säkerligen för nya intryck även på musikens område, särskilt i större hamnar där varor från när och fjärran lastades och lossades. På kyrkliga festdagar bör de olika gillenas medverkan ha borgat för större ögon- och öronfägnad i processioner. Den täta träbebyggelsen medförde behov av ett vakthållningssystem: stadsvakter eller brandvakter patrullerade gatorna och deras rop indelade nattens faser. I övrigt tilläts inget »buller» och gatuliv nattetid.

Uppgifter om befolkningen i städerna under senmedeltiden finns i den typ av skatteredovisning eller kommunalskattelängder som kallas skotteböcker och som finns för Stockholm vissa år under senare delen av 1400-talet, eller i tänkeböcker (domstolsprotokoll). Sådana finns tidigast från Kalmar med sporadiska notiser under 1300-talets slut och framåt, vidare från Stockholm, Arboga och Jönköping särskilt gällande sent 1400-tal.

Vid medeltidens slut var ett ståndssamhälle etablerat med adel, präster, borgare och bönder, och ättesamhället hade i flera avseenden luckrats upp. Tyngdpunkten i näringslivet hade förskjutits från boskapsskötsel till åkerbruk och malmbrytningen expanderat. Unionstiden var just över. Grunden till den nya tidens nationalstat var lagd. Denna förändring var förbunden med ett skifte i religionsutövningen, vilket kom att medföra nya föreställningar beträffande såväl jordiska som hinsides ting och så småningom nya musikyttringar.

MUSIK TRADERAD OCH BEVARAD

Inom alla medeltidens samhällsskikt – liksom under senare århundraden – levde sånger och spelstycken i en gehörstradition, på samma sätt som på kontinenten. Delar av den höviska diktningen i Frankrike under trubadur- och trovärtiden (ca 1100–1300) bevarades i handskrifter, ofta med noter. Det är sånger med ett antal upprepade eller lätt varierade fraser (litaniatyp) som kallas lais, vidare refrängformer som virelai, ballade och rondeau. Under medeltidens slutskede har dessa sångdiktare sina efterföljare i s.k. minnesångare på tyskspråkigt område. Enstaka sånger och dansmelodier finns också bevarade i engelska uppteckningar. Traditionen från trubadurerna fortsatte i 1300- och 1400-talens Frankrike, då flerstämmigt tonsatta dikter i samma formtyper drog uppmärksamheten till sig. Italien hade på 1300-talet sina flerstämmiga ballate, caccie och madrigaler. Där fanns även andliga sånger, s.k. laude.

Belägg för sådan musik saknas på nordiskt område. Vi känner dock till ett slags musikutövning till vilken det är frestande att söka paralleller: de vandrande skalderna eller barderna, som under forntid och tidig medeltid vid nordiska småkungars hov framförde sina hjälteepos, uppskattade av dem som besjöngs i sångerna eller vars förfäder förhärligades. Såväl sagor och berättelser som bilder utgör belägg för deras verksamhet (se s. 144 f.).

Även fransk chanson de geste är episk (berättande) sång, en genre där notskrift nästan lyser helt med sin frånvaro: ett enstaka nedslag är citerat i en berättelse (Ling 1983). Episka sånger har ofta utgjorts av långa dikter med många likformade versrader som sjungits till likartade melodiformler. Sådana sångberättelser har levt kvar in i vår tid i f.d. Jugoslavien, sjungna till ett stråkinstrument (gusle), med litet tonomfång och till en melodisk formel som varieras i sång och spel. Motsvarigheter finns på utomeuropeiskt område. I samtliga fall handlar det om sång och spel som memorerats gehörsmässigt, eller vad forskare kallar oral tradition eller tradering.

Ill.: Gunnar slår harpa, träsnideri på dopfunt i Näs kyrka, Jämtland. (Foto ATA.)

Ex. 1 a–b (höger sida): Två versioner av melodin till »Clarum decus». Melodins slut har omformats i analogi med början, som man bäst kom ihåg, eller så har man bara varit van vid att slutet och början i strofiska sånger skall vara lika.

Ex. 2: Skillnader mellan versioner kan vara skenbara: texten kan ha anpassats olika till ett likartat melodiskt förlopp. Ett sätt att, liksom i senare folklig sång, glida över till nästa ton så att gränsen mellan tonerna blir s.a.s. »flytande», kan tänkas ha föranlett att en källa har t.ex. noterat G a, en annan G Ga eller Ga a. Kanske en källa bara meddelade melodins huvuddrag till stöd för minnet, medan en annan noggrant återgav stilistiska detaljer?

Ex. 3: När två melodier har varit mycket lika sinsemellan kan det ha lett till att den ena melodin mottagit drag från den andra, särskilt om de använts med samma texter. Här har skrivaren blandat ihop ett par melodier som använts till samma text – de har korsats i en likartad passage och en individuell version har uppstått. »Likhetens lag» har spelat utövarna ett litet spratt.

Musik i gehörstradition

Det var en ansenlig mängd texter och melodier som medeltidens präster och andra sångare hade att lära sig utantill. Möjligen präglas själva melodityperna av detta: det var lättare att minnas en fast struktur med återkommande formler och stående uttryck. Det går att påvisa underliggande melodiska mönster gemensamma för flera melodier eller melodityper, och likaväl som texterna rymmer stående vändningar kan det i en melodi dyka upp en formel som används i flera sammanhang, ungefär som ordspråk tillgrips för att bära fram hela tankestrukturer.

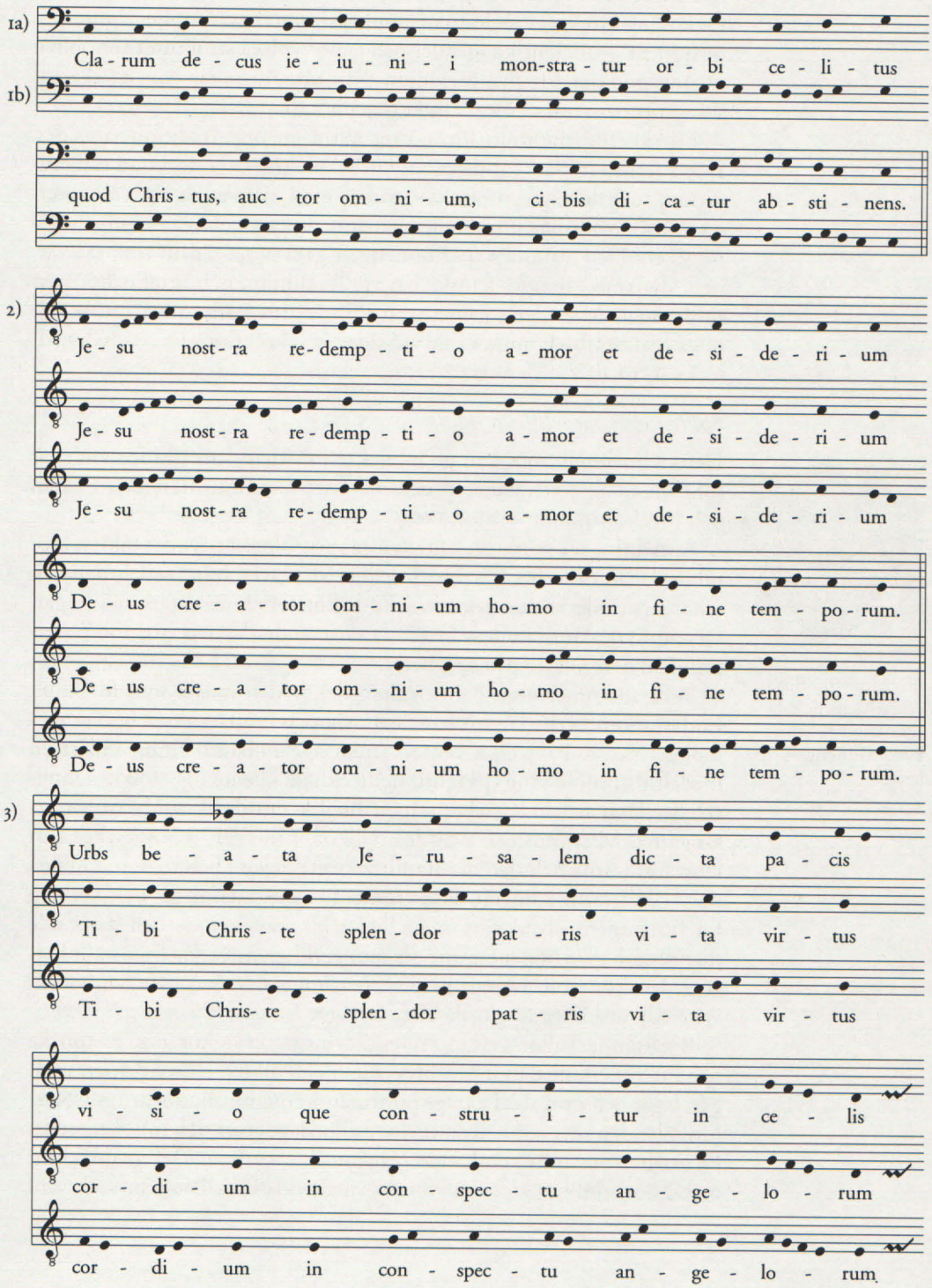
Vi kan föreställa oss hur en medeltida novis lärde sig ett sångstycke ur kyrkans digra repertoar. Först uppfattar han (eller hon) sången som en helhet och sätter den i relation till sångtyper som han redan känner till. Den kulturellt bestämda referensramen, minnen efter personliga erfarenheter, spelar in och hjälper till att strukturera sången, dess igenkännbara form, bekanta formler. Så blir sammanhanget meningsfullt.

Är det en komplicerad solosång ändras melodins detaljer lättare än i en unisont sjungen sång. Den kan råka få drag av melodier som hör hemma i likartade sammanhang, eller solisten broderar improvisatoriskt vidare över en bekant melodityp eller modell. Denna version av sången kan, om den skrivs ner i notskrift direkt ur minnet, skilja sig från en version med samma text, sjungen och nedtecknad någon annanstans: en lokal tradition eller individuell variant har uppstått.

De kyrkliga sångerna lärdes, liksom andra sånger, vidare och sjöngs utantill (noter fanns dock att tillgå vid behov). I våra äldre handskrifter är sällan två versioner av ett och samma sångstycke exakt lika, vilket kan bero på att de sjöngs och skrevs ner ur minnet och inte kopierades ur andra böcker. En annan förklaring till mångfalden av melodivarianter kan vara att de har förts hit från olika delar av Europa med sina specifika traditioner. Men även i sådan musik som har präntats i vårt land – t.ex. sånger i rimofficier till svenska helgon – finns varianter.

I tidig medeltida kyrkosång kan de noterade styckena betraktas som toppen på ett isberg, enstaka nedslag ur en mängd gehörstraderad musik. Sången memorerades säkerligen inte i detalj, ton för ton, utan som ett formelsystem. När man hör en melodi är det som vid all annan varseblivning: en helhetsuppfattning föregår uppfattningen av delarna. Likt pelarna i ett brospann tjänstgör karakteristiska vändningar i melodin som hållpunkter i den övergripande strukturen. Början och slutet, melodins omfång, utgör dess »kontur».

Hymnerna är strofiska sånger som sjöngs unisont. De skillnader som föreligger i källorna rör mestadels detaljer inom ett fixerat melodiskt förlopp (se ex. 1–3, härtill Moberg & Nilsson 1991). Avvikelserna uppträder gärna i mitten av sången eller perioden.


1a)
Cla - rum de - cus ie - iu - ni - i mon-stra - tur or - bi ce - li - tus
1b)
quod Chris - tus, auc - tor om - ni - um, ci - bis di - ca - tur ab - sti - nens.
2)
Je - su nost - ra re - demp - ti - o a - mor et de - si - de - ri - um
Je - su nost - ra re - demp - ti - o a - mor et de - si - de - ri - um
Je - su nost - ra re - demp - ti - o a - mor et de - si - de - ri - um
De - us cre - a - tor om - ni - um ho - mo in fi - ne tem - po - rum.
De - us cre - a - tor om - ni - um ho - mo in fi - ne tem - po - rum.
De - us cre - a - tor om - ni - um ho - mo in fi - ne tem - po - rum.
3)
Urbs be - a - ta Je - ru - sa - lem dic - ta pa - cis
Ti - bi Chris - te splen - dor pat - ris vi - ta vir - tus
Ti - bi Chris- te splen - dor pat - ris vi - ta vir - tus
vi - si - o que con - stru - i - tur in ce - lis
cor - di - um in con - spec - tu an - ge - lo - rum
cor - di - um in con - spec - tu an - ge - lo - rum

Minne och föreställningsförmåga hör samman. Inom varje genre av kyrkosång föreligger melodiska familjer; inom dessa familjer finns uppsättningar av melodiska formler och genretypiska strukturer som blivit utgångspunkter för nya melodier. Nya sångmelodier kan ha skapats som improvisationer över kända modeller (härtill Treitler 1974).

En skriftlig tradition förutsätter alltid en oral tradition jämsides. Detta framstår klart för den som vill rekonstruera en förlorad sångtradition, som den »gregorianska», endast med hjälp av de skrivna noterna. Skriften förmår inte – eller har inte ansetts behöva – återge allt i musiken. Den muntliga traditionen har garanterat sådant som tidsvärden, dynamik, tempo; kanske har språk, diktion och uttal också styrt utförandet. Men detta gäller även för vår tids notbundna musik där olika spelsätt förekommer sida vid sida: »stycket» finns i huvudsak nedtecknat, medan »stilen» traderas på gehör.

Spåren efter medeltidens musik

Ill.: Musikängel med portativ, medeltida altarskåp i Askeby kyrka (Östergötland).

Det källmaterial, som kan ge inblickar i medeltidens musicerande, är till både mängd och karaktär helt olikt det som finns från senare tider, och mycket är ännu outforskat.

Antydningar om musik kan skymta i arkeologiska fynd, i bilder, krönikor, lagar, domslut och andra texter. Men även från medeltiden och senare perioder finns arkeologiskt källmaterial. Bildframställningar, särskilt kyrkokonsten, och texter av varierande slag har sina tolkningsproblem och tolkningsmöjligheter.

Bevarade noter visar bara en liten del av den musik som förekom. Endast inom kyrkan fanns både behovet och resurserna att bevara melodier i skrift. På svensk botten (inklusive Finland) finns endast en medeltida profan sång (på latin) nedtecknad, således inga folkliga sånger eller låtar och inte heller någon hövisk musik liknande trubadursångerna. Men musiken och dess villkor, både den inom kyrko- och klostermurarna och den därutanför, speglas även i berättelser av skilda slag, i kvarlevor som musikinstrument, instrumentdelar och verktyg för instrumenttillverkning samt bilder av musicerande och dansande människor. Alla bilder får inte ses som verklighetstrogna framställningar ur levande livet. Många av dem har uppenbarligen haft symboliskt syfte och åtskilliga är gjorda efter förlagor (se s. 157).

Berättande källor är t.ex. reseskildringar, krönikor o.a. historiska och litterära framställningar, brev, sagor och dikter. Räkenskaper, stadgar, lagar och protokoll kan ge information om musikutövarnas arbetsförhållanden och samhällsstatus, musikpedagogiska och musikteoretiska skrifter om musiktänkande och musikutförande. Det är dock ont om källor som berättar om svenska medeltida förhållanden. Och vem

skulle under medeltiden ha kommit på tanken att skriva ner sådant som var naturligt att bevara i minnet – galdrar, kväden, lekar, ramsor och visor?

Som belägg för musik i lagtexter citeras ofta Västgötalagens lekarerätt, där en misshandlad lekare får en kviga som gottgörelse om han kan hålla den kvar med ett grepp i dess rakade såpade svans. Ett förbud kan vara symptom på ett utbrett beteende som man ville ändra och lagtexten har betraktats som belägg för att lekare förekom i landet. Men som på senare år har hävdats kan texten lika gärna vara ett lån från utländska lagtexter. Landskapslagens ord om lekaren kan därför endast tillsammans med andra, kompletterande kvarlevor tolkas som ett bevis för att lekare och gycklare drog omkring i Sverige.

I städers rättegångsprotokoll figurerar någon gång musiker när de begått eller utsatts för förseelser, men vi får akta oss för att därför tro att de var mindre laglydiga än andra grupper i samhället – det är ofta man finner det extrema, det ovanliga eller särskilt intressanta i källorna medan det alldagliga inte omnämns. Exemplen får tas som intäkt för att instrumentalister har existerat och hållit till i de större köpstäderna, kanske i tjänst hos någon storman.

En mer heltäckande bild får man genom att också studera musiken i de kulturområden som dåtidens svenskar kom i kontakt med och genom att jämföra förutsättningarna för musicerande i Sverige med förhållanden i andra delar av Europa som man vet betydligt mer om. Kännedom om människors liv och arbete i stort kan hjälpa oss att sätta in de belägg som finns i ett sammanhang och att förstå hur musikaliska yttringar kunde fylla en funktion under vardagens mödor och vid festliga tillfällen. Här kan jämförande forskning ge nya infallsvinklar. Sentida samhällen med liknande levnadsvillkor kan, använda som jämförelseobjekt, få oss att upptäcka annorlunda sidor av den historiska kultur som studeras. Resonemang på sådana grundvalar blir spekulationer som kan mynna i konstruktiva hypoteser. Tillsammans blir allt detta pusselbitar som forskaren har att tolka med försiktighet.

Olaus Magnus' Historia de gentibus septentrionalibus (1555) är en av de mest bekanta skildringarna av svenskt (och nordiskt) folkliv i äldre tider. Där omnämns även musikaliska inslag i vardags- och festliv bland allmogen – men inte så få skrönor har slunkit med i skildringen. (se ill. flerstädes i volymen). Beskrivningar kunde också ha tendentiöst syfte: krönikorna, av vilka Erikskrönikan och Karlskrönikan hör till de viktigaste, tillkom i politiskt propagandasyfte. Även vid tolkning av notskrifter, de allra viktigaste källorna för vår kunskap om äldre musik, är samma slags fråga relevant: vad tjänade just detta slags notation för ändamål?

Notskrifter

Från medeltiden fram till våra dagar har noter blivit vanligare och allt mer oundgängliga. Men bara några hundra år innan missionärerna kom till Sverige gällde vad teoretikern Isidor av Sevilla skrivit att »om människan inte behåller melodierna i minnet, så försvinner de, ty det går inte att skriva dem» (Sententiae, I). Mycket talar emellertid för att sångböcker med noter under tidigaste medeltid mest låg i klostrens och kyrkornas bibliotek som ett slags protokoll att tillgå vid behov. I skolan och under några års tjänst i koret fick blivande präster lära sig utantill de sånger de behövde kunna. Från senmedeltiden finns korböcker med stor notskrift, som ställdes upp i koret för att läsas av alla medverkande.

En historisk framställning om notskrifter brukar börja med s.k. neumer. I västra Europa hade denna notskrift utan linjer närmast spelat ut sin roll vid tiden för Sveriges kristnande. Notskrift på linjer kom i bruk på 1000-talet. Konsten att använda noter för att teckna ett melodiskt förlopp nådde således Skandinavien snart efter det att notskrift på linjesystem introducerades på kontinenten. Den notation som i Västeuropa och här i Sverige använts för kyrkosångerna är den som vi, efter nothuvudenas form, brukar kalla kvadratnotskrift (se s. 60). I nuvarande Tyskland (där neumerna höll sig kvar i praktiskt bruk allra längst) och i östra Europa användes andra slags notskrifter. Tysk notation var möjligen vanligare i den finska landsdelen med dess kontakter söderut, av bevarade bokfragment att döma.

Kvadratnotskriften kom att dominera i Sverige därför att de missionärer, som medförde de nödvändiga böckerna, kom från England och Nordsjöområdet. Därtill bedrev svenskarna under 1200-talet sina utlandsstudier huvudsakligen i Paris, där man använde denna notskrift. Först på 1300-talet begav sig studenterna till universitet i centrala Europa. Men vid det laget hade kvadratnotskriften fått fotfäste i Sverige, och ingen centraleuropeisk notskrift har satt nämnvärda spår i svenska medeltidskällor.

Koralnotation är den sammanfattande beteckningen för de notskrifter som på 1000-talet började utvecklas ur neumskriften. Ordet anger vilken musik skriften är avsedd för: koralen, sången i kyrkans kor. Koralnotationer i medeltida handskrifter kan vid första anblicken verka helt skiljaktiga från vår »moderna» notskrift, men principen som ligger till grund för tonhöjdsangivelsen är densamma.

Väsentligt är att dessa notskrifter var avsedda att bevara sång. De var intimt bundna till det sjungna ordet och har bl.a. tecken för flera toner i följd, utförda på en och samma stavelse (vokal). Dessa kombinationer kallas ligaturer (lat. »ligare», binda ihop). Vissa tecken, likvescenser, användes för diftonger och »flytande» eller halvvokala konsonanter.

Notlinjesystemet skulle visa sig innebära en revolution: minnet var inte längre enda lagringsmöjlighet för melodierna, och det blev lättare att lära sig en sång snabbt. På ett behändigt sätt kunde nu exakta intervall återges. Först användes en gul linje för c^1 och en röd för f – de övre tonerna i den diatoniska skalans halvtonsintervall. Senare började man dra linjer så att varannan ton i skalan noterades på linje, varannan på mellanrum. Fyra linjer var i regel vad som behövdes för att teckna ner en sång med normalt tonomfång; hade melodin endast kvintomfång (fem toner) räckte det med två linjer!

Som klaver användes tonbokstäver som f och c. Man skrev i lågt röstregister, lämpat för sång av män och möjligen pojkar. Även D-, b- och g-klav förekommer. Dessa klaver var vanliga i handskrifter från brittiska öarna eller nordvästra Europa. Engelsk notation har påverkat den svenska: »b» som klav påträffas ganska ofta i svenska handskriftsfragment, där också skrivtecken som »engelsk climacus» brukar förekomma. Däremot har vi i svenskan samma tonnamn som i tyskan, som skiljer mellan »b» och »h» (medan engelskan har »B flat» och »B»).

Nu kunde musiken också fixeras i detalj. Under 1100-talet och framåt utvecklades i Europa metoder att notera flera stämmor, vilket banade väg mot större polyfona strukturer än vad som tidigare kunnat improviseras. Med notskriften har alltså mänskligheten tagit ett steg mot idén om musikverket (härtill Ling 1983). Detta till trots finner man i källorna olika versioner av de enstämmiga kyrkosångerna, avskrivna efter olika förlagor eller nedtecknade ur minnet.

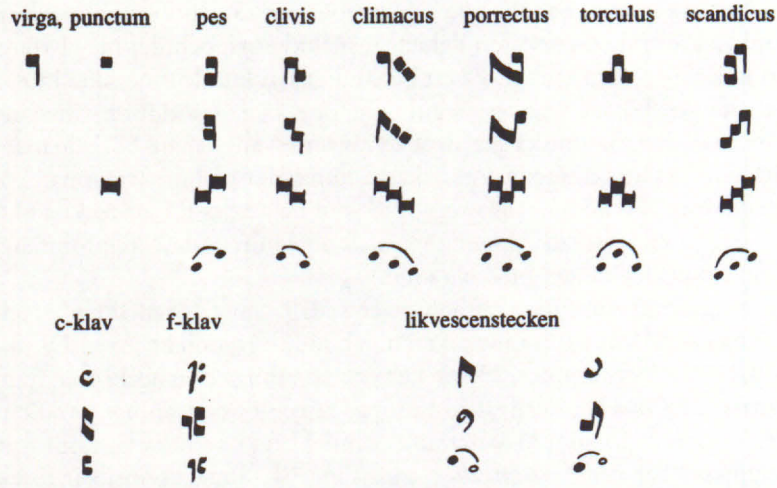
Kvadratnotskriften var inte en alldeles enhetlig notskrift. Samma grundtecken kunde utformas olika i olika skrivarskolor. Koralnotskrifterna saknar långt ifrån tolkningsproblem: de återgav inga tidsvärden. Melodins rytmik var alltjämt beroende av en gehörstraderad känsla för hur texten skulle sjungas.

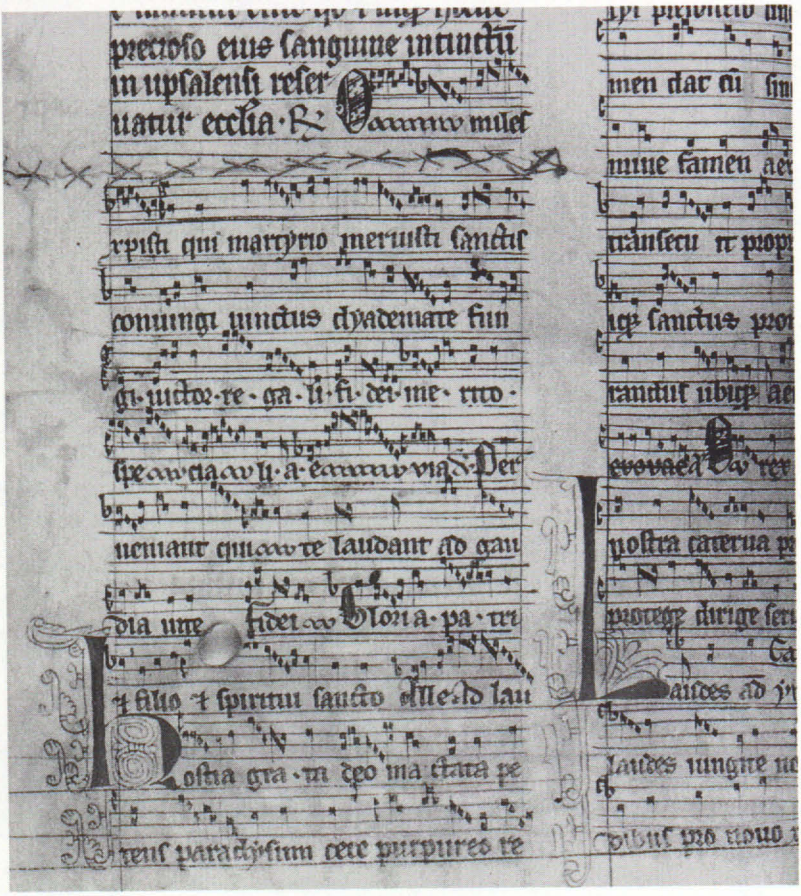
Någon gång förekommer skrivfel i dessa ofta vackert präntade böcker, t.o.m. uppenbara notationsfel. Noterna (eller klaven) kan ha hamnat på fel linje under skrivandets gång, en ters för högt eller för lågt, så att melodin förvanskats. I vissa fall, då det rör sig om sekund- eller kvinttransponering, kan förklaringen ligga i mutationsläran (se s. 62 f.). I andra fall är förklaringen troligen av medicinsk art: skrivaren kan ha varit astigmatiker. Glasögon, som uppfanns omkring år 1300, var fortfarande något av en sällsynt lyx.

Omkring sekelskiftet 1900 utgavs katolska kyrkans gudstjänstsånger. Dessa s.k. Vatikanutgåvor (Graduale romanum, Antifonale romanum, Liber usualis) innehåller revisioner av medeltida kyrkosång för praktiskt bruk, noterade med ett slags modifierad kvadratnotskrift. De utgör resultat av forskning av munkar i Solemnes, Frankrike. En senare utgåva är Graduale triplex.

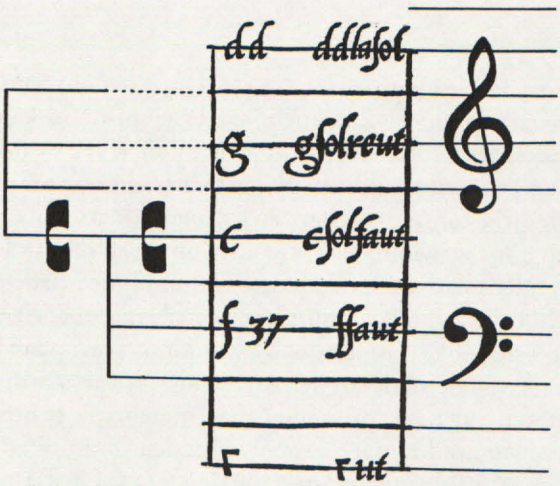
Ill.: Exempel på tecken i kvadratnotskriften (se även Sohlmans musiklexikon, art. »Neumer»).

Skrivsättet har inte bara med krav på skönhet eller läsbarhet att göra. Det beror också på egenskaper hos skrivmaterialet: pennor och pennspetsar (gjorda av fågelfjädrar, vilkas hårdhet varierade), pergament och papper. Tecken som använts i neumskriften hade omformats efter nya skrivdon och anpassats för användning på linjesystem. Virga och punctum, tecknen för en enda ton, förekom en tid i sin gamla funktion: virga för att beteckna en högre ton än den närmast föregående (se ex. 3a, s. 81). Men denna skillnad bortföll snart i praktiken.



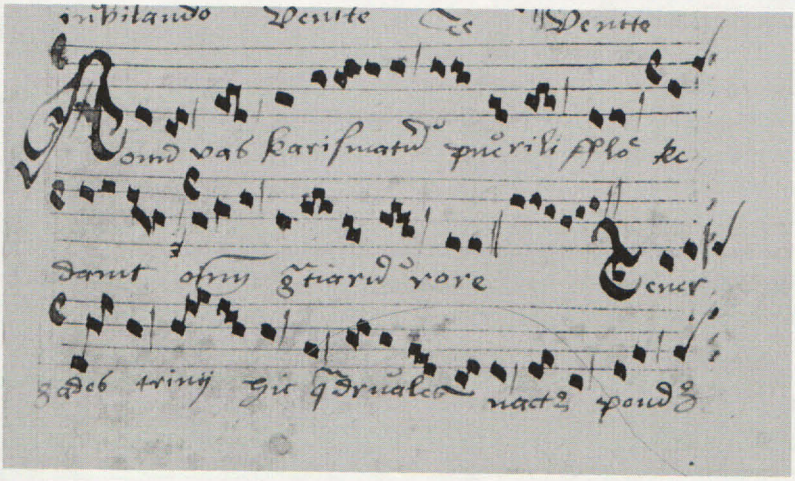


Ex. 4: Även i Sverige gjorde sig inflytande av engelsk notation gällande: b-tecken som klav och »engelsk climacus» (RA; fragment BR 426 från sent 1200-tal med del av S:t Eriks officium).

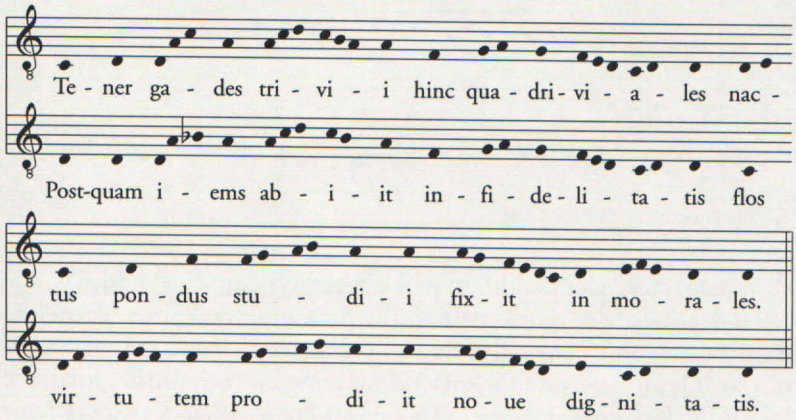


Ill.: Länge användes en pedagogisk metod där man fick föreställa sig ett notsystem omfattande hela tonområdet. Andreas Ornitoparcus (1517, 1609) har satt som klavbokstäver grekiskt gamma för G, f för f, c för c¹, g för g¹ samt dd för d². För kyrkosången behövdes i regel bara fyra av alla dessa linjer, men för en sång med större omfång kunde man mitt i melodin s.a.s. välja in andra linjer. I praktiken ser det ut som om klaven flyttades till en annan av de fyra utskrivna linjerna.

5a)



b)



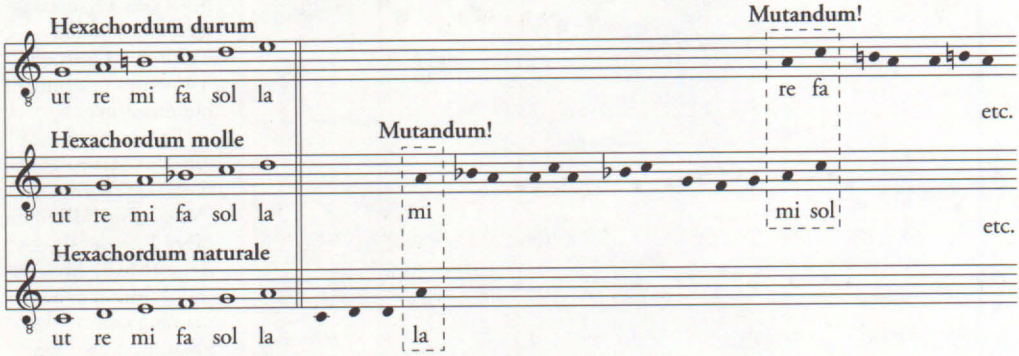
Ex. 5 a–b: Från ca 1500 användes en form av kvadratnotation som tidigare kallades »degenererad». Här är notteckenen lika sinsemellan, rektangulära, lätt rombiska eller vågformiga med avgränsande kantlinjer. Ligaturer har ersatts av sammanbundna noter.

Ex. 5a: Antifonen om Nils Hermanssons skolgång, *Tener gades*, i 1500-talshandskriften Liber Enebyensis ecclesie (MAB). 5b är en transkription av samma sång samt en Eskil-antifon med samma melodi. Översättning: »Sedan han som mycket ung blivit fullärd i trivium och därefter i quadrivium koncentrerade han sina studier till moralläran.»

Skolornas musikundervisning

I antifonen till Nils Hermansson (se s. 61) talas det om hans skoltid, då han förkovrade sig i »trivium» och »quadrivium». Vid katedraler och kloster traderades lärdomen till nya generationer. De svenska skolorna var utlöpare av en allmäneuropeisk lärdomstradition som innebar studium av de »fria konsterna» eller vetenskaperna, »artes liberales», indelade i grupperna »trivium» och »quadrivium» och där undervisningen skedde på tidens lärdomsspråk, latin. Trivium innefattade grammatik, retorik och dialektik, medan musiken passade in i quadrivium tillsammans med aritmetik, geometri och astronomi. Dess plats bland skolämnena motsvarade dåtidens synsätt: »musica» var teorin, inte praktiken, och den var nära förbunden med matematik och talförhållanden. Syftet med utbildningen var entydigt: den var inriktad på prästyrket. För sitt framtida yrke måste pojkarna lära sig också mässans och tidegärdens sånger.

Det var en gehörsmässig undervisning, utan böcker. Den samtida bildkonsten visar studerande som sitter på golvet (se ill. s. 273). Utantillpluggande var den grundläggande pedagogiska metoden, också i sångundervisningen. Ett monokord (instrument med en sträng) kunde användas som hjälpmedel för att åskådliggöra intervallens talförhållanden. Med ett flyttbart stall kunde strängen delas av i proportioner: 1:2 motsvarande oktavintervallet, 2:3 kvinten, 3:4 kvarten o.s.v. enligt uträkningar som tillskrivits Pythagoras och som lärdes ut medeltiden igenom.

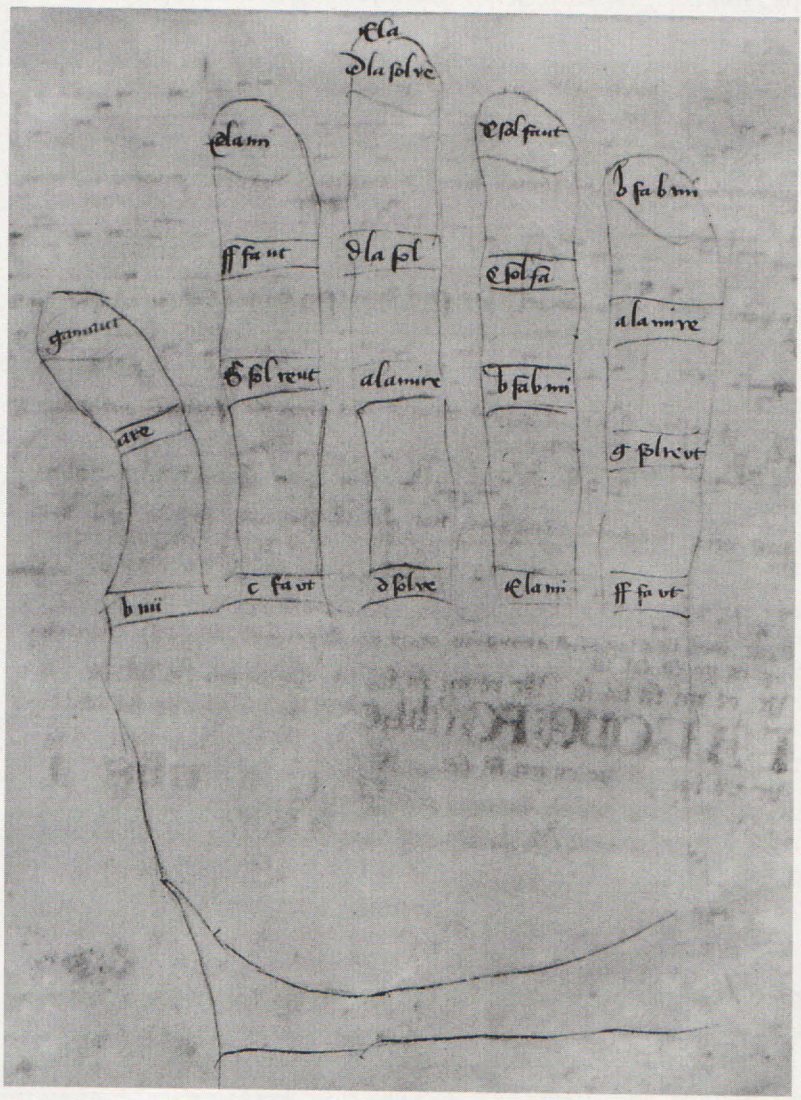


Ex. 6: Hexakorden och deras tillämpning i en dorisk melodi. Läraren uppmanar: Mutandum! (Byt hexakord!). Tonen h var den enda stamton som förekom i två former och med förtecken. Förtecknen är resultat av att h kallades »b durum» (hårt b) eller »b quadratum» (kvadratiskt b) och b »b molle» (mjukt b) eller »b rotundum» (runt b). Hårt b skrevs med raka, hårda kanter och mjukt b med runda kanter. Engelskan har behållit beteckningen »b», medan tyskan och svenskan har infört olika bokstavsbeteckningar. Våra tonsläktens namn, dur och moll, härstammar alltså från dessa medeltida tonnamn. (Efter Lohr 1948; härtill Ling 1983, s. 109.)

Vidare tillämpades solmisation, hexakordsystem och »Guidos hand» (efter den italienske munken Guido av Arezzo). Hexakordet (en stegvis följd av sex toner) användes som grundläggande enhet vid gehörsövningar. Guido använde för sin undervisning en melodi till en latinsk hymn till Johannes döparen, »Ut queant laxis». Melodin var så kon-

struerad att varje melodisk fras börjar på en ny ton i skalan. Så fick hexakordets toner sina namn: ut re mi fa sol la (»si» tillkom vid slutet av 1500-talet).

Dessa tonnamn betecknade inte fixerade tonhöjder utan var solmisationsstavelser, ett medel att orientera sig i ett större tonförråd. Många sånger hade ju större omfång än det sextintervall hexakordet representerade, och en sådan melodi gick inte att modellera in i ett hexakord. I sådana fall fick gossarna bygga på tonförrådet genom s.k. mutation, d.v.s. byta till ett hexakord i annat tonhöjdsläge.



Ill.: För att tillämpa den invecklade hexakordläran och mutationstekniken användes fr.a »Guidos hand», som finns avbildad i så många teoritraktater från medeltiden, bl.a. i en svensk handskrift (UUB; C 55, fol. 42 v.) som funnits i Vadstena åtminstone omkring år 1410. Läraren lät varje ton i tonsystemet motsvaras av en led på handen och eleverna fick sjunga allt eftersom han pekade.

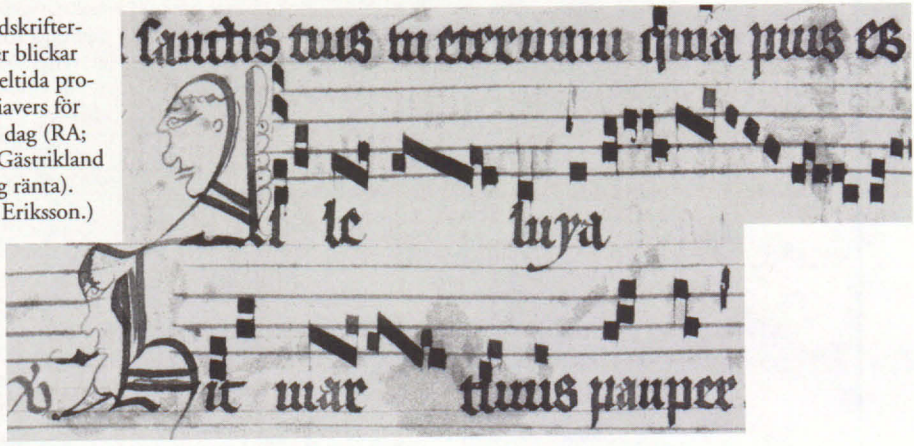
Det fullständiga tonsystemet, som räknades från G till e^2, rymde flera »d». Tonens fullständiga namn bildades av dess bokstavsnamn jämte samtliga solmisationsstavelser: för d: d-sol-re, d^1: d-la-sol-re, d^2: d-la-sol.

Säkert är att sång var ett av de viktigaste skolämnena. Sången var ju ett betydande inslag i gudstjänsten. Till stor del var det djäknarnas sak att stå för gudstjänstsången i domkyrkan och, vid större fester, i småkyrkorna i skolstadens närhet. Efter sin utbildning skulle de ensamma ansvara för att allt gick rätt till i någon kyrka ute i stiftet.

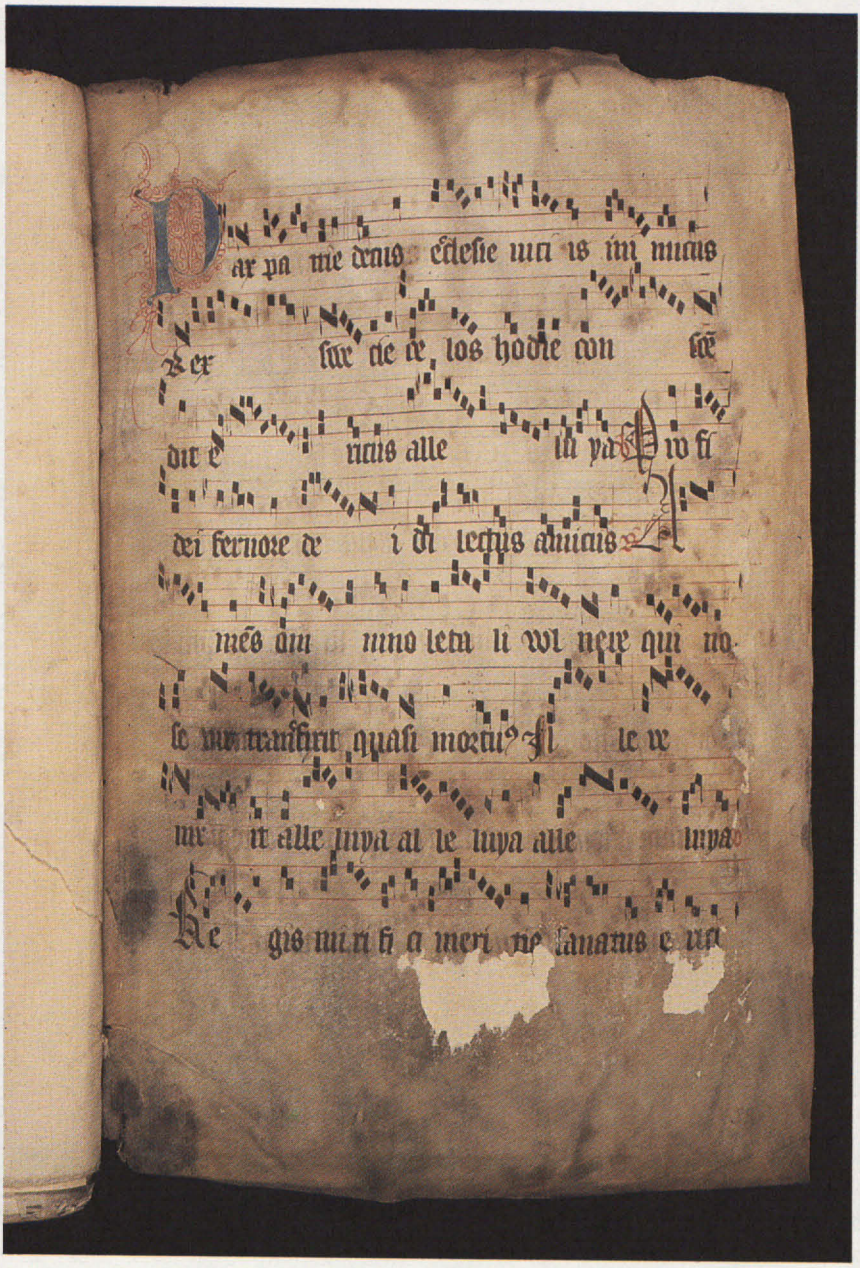
Sången gav också inkomster till skolan och de studerande genom den s.k. sockengången, då pojkarna gick ut och sjöng, dels i kyrkorna, dels i byarna för att tigga ihop förnödenheter. Hur viktig sockengången var för ekonomin visar det faktum att stadgor tillkom, framför allt på 1400-talet, för att reglera i vilka byar pojkarna fick sjunga. En viss rivalitet tycks ha uppstått mellan djäknarna i angränsande skolor. Men sockengången var inte enda inkomstmöjligheten. I städerna kunde pojkarna engageras av gillen eller av privatpersoner: »liksång», musik vid jordfästningar (då man alltid velat kosta på lite extra) kom senare att bli en lukrativ syssla (se vidare om sockengång, liksång och ostiatimgång s. 297 f.).

Hur många skolgossar som medverkade tillsammans med munkarna eller katedralens präster då mässan och tidegärden sjöngs i koret är svårt att uttala sig om. Antalet studerande skiftade troligen avsevärt från år till år. Elevförteckningar från medeltidens skolor finns inte bevarade, och det är därför svårt att känna de studerandes sociala bakgrund, i den mån de inte gjorde sig bemärkta genom att uppnå höga kyrkliga poster. En sådan man var borgarsonen Nils Hermansson, men många som gjorde karriär i den kyrkliga hierarkin var yngre söner till adelsmän.

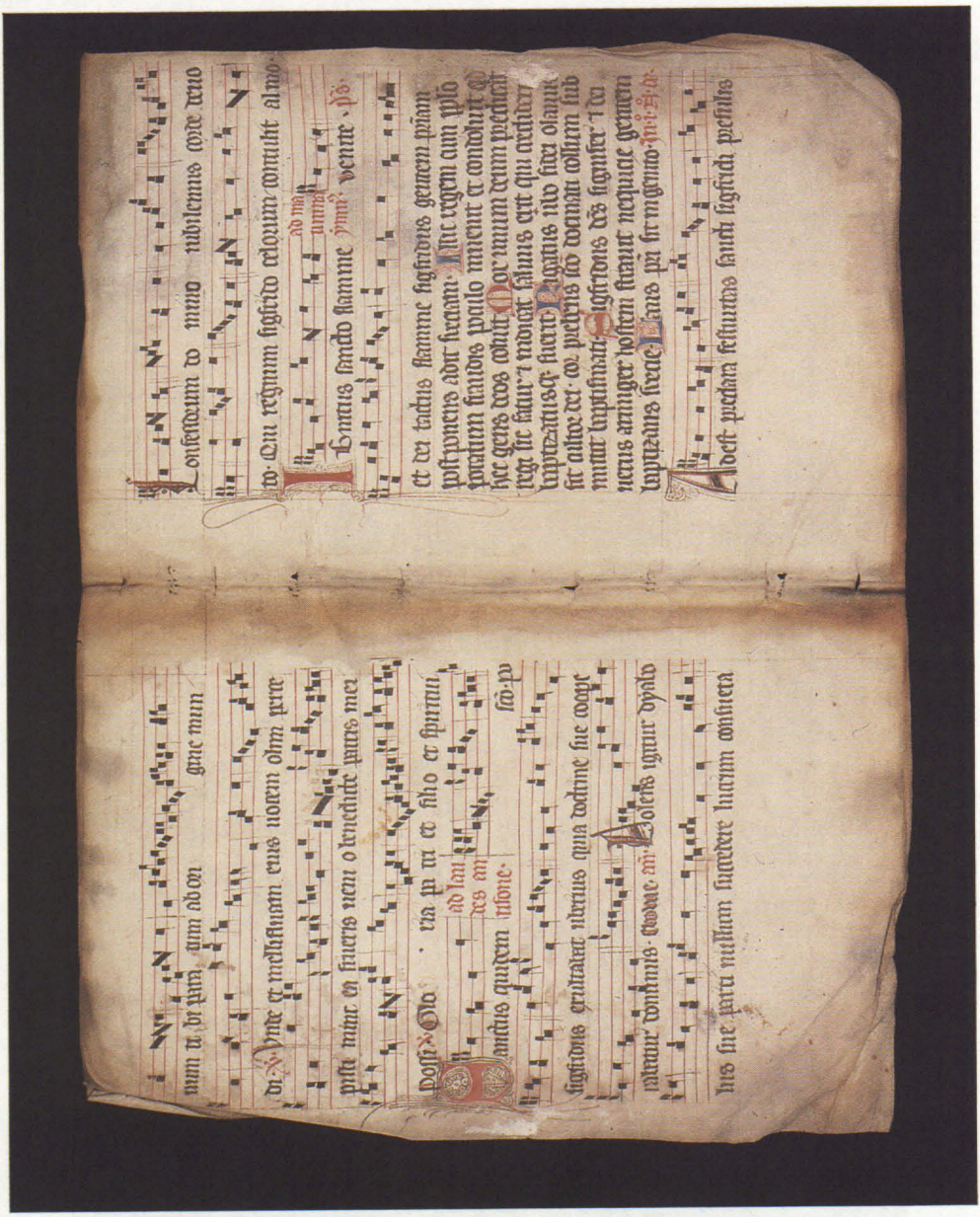
Många slogs ut i den hårda skolningen, där riset och färlan var till för att användas. Den som inte fullföljde prästutbildningen kunde ändå få sin utkomst som klockare på landsbygden. I detta yrke fick han inte bara sköta klockringningen utan också assistera sockenprästen i koret. På så vis hade han, trots avbrutna studier, nytta av vad som inhämtats under tiden i katedralskolan.



Ill.: Ur handskrifternas anfanger blickar ibland medeltida profiler. Alleluiavers för S:t Martins dag (RA; omslag till Gästrikland 1607:7, årlig ränta). (Foto Kurt Eriksson.)

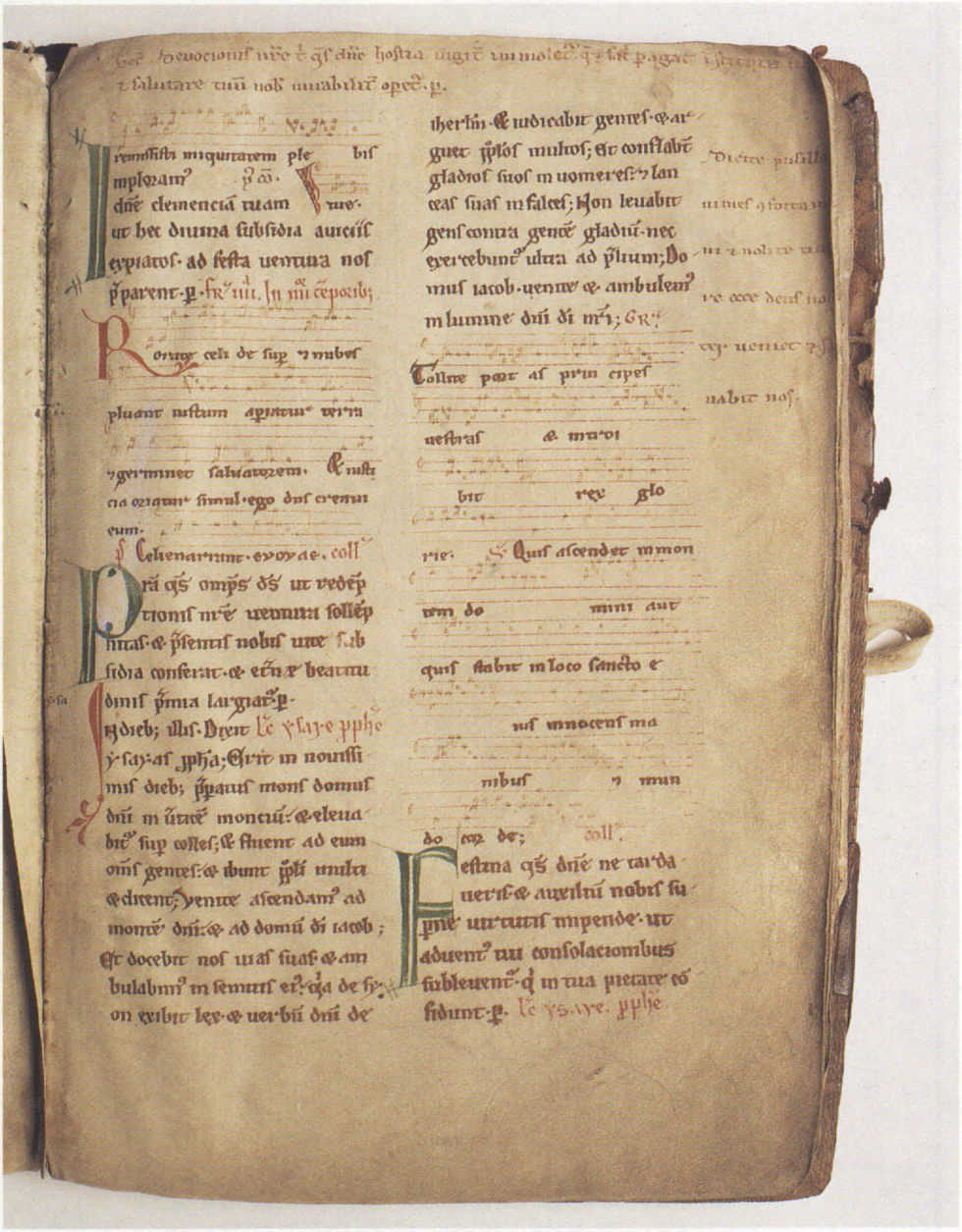


1: *Responsoriet »Pax patrie» till S:t Erik (Fred åt fosterlandet; transkription ex. 2:7, s. 93) i ett blad ur ett antifonarium skrivet på 1300-talet, förmodligen i Uppsala stift. Bladet har liksom många andra fått tjäna som omslag till räkenskaper. (RA; ANT 191, Västmanland 1615:4 Kvittenser m.m.)*
(Foto Kurt Eriksson, RA.)



11: *Delar av det äldre Sigfridsofficiet* CELEBREMUS *i kvadratnotskrift ur ett breviarium från omkring år 1400. (RA; avtaget pergamentsomslag till Hälsingland 1573:1; BR 420.)*
På högra sidan »Confessorum Domino» (Bekännarnas Herre), invitatorium till matutinen (modus 2, se transkription, ex. 2:15, s. 114) hymnen (»Ignitus») och del av första matutinantifonen (modus 1). Röda och blå bokstäver i varannan hymnstrof antyder växelsång av körhalvor. Till vänster slutet av responsorium 9 och två laudesantifoner med typiska drag av modus 1 resp. 3. För att kunna sätta den vackra initialen i kanten på ny rad (Sanctus, Ignitus) har man avslutat en del sånger i slutet av samma nya rad. (Foto Kurt Eriksson, RA.)

III: *Ett s.k. directorium chori från Vadstena kloster (UUB; C 458), skrivet år 1518 av nunnan Anna Girmundsdotter (se även ex. 24, s. 134). Ett directorium var ett slags katalog över de liturgiska sångerna. Här ett uppslag med delar av* CANTUS SORORUM*; nederst till höger början av antifonen »Maria Maria» (se ex. 2:21, s. 131).*



IV. *Vallentuna-boken i Statens historiska museum innehåller ett fragment av en medeltida mässbok från Uppland, skriven omkring år 1198. Denna sida innehåller en del av mässliturgin under adventstiden i tidig kvadratnotskrift. I textstyckena finns interpunktionstecken till ledning för den som skulle kantillera. Enligt en forskare utgår den tidiga notskriften, neumerna, från sådana interpunktionstecken (Treitler 1984). Enligt andra kan accenttecken eller sångledarens rörelser med handen (s.k. cheironomi) ha givit upphov till notskriften. (Foto Bengt L. Lundberg, RA.)*

V. *Bonad (detalj) från Skogs kyrka, Hälsingland från 1200-talet (Statens historiska museum). Motivet är en stavkyrka med klockstapel. Klockorna hanteras av tre ringare och inne i kyrkan urskiljer man både officiant och kyrkobesökare.*

VI. *Marie kröning med flankerande musikänglar (se detaljer s. 121 och 123). Medeltida altarskåp i Risinge kyrka, Östergötland. (Foto SMA.)*

VII. *Slaget vid Stiklestad med pipare och trumslagare, målning i altarskåp av Lars snickare 1514, Värmdö kyrka, Uppland. (Foto SMA.)*

VIII. *Dansen kring guldkalven, kalkmålning av Albertus Pictor i Härkeberga kyrka, Uppland. (Foto SMA.) I Albertus' version av Israels barn som dansar kring guldkalven trådes en medeltida ringdans till tonerna av en uppländsk säckpipeblåsare.*

IX. *Valvänglar i Tolfta kyrka (Uppland) med luta och nyckelharpa, kalkmålning av Eghil från början av 1500-talet. (Foto SMA.)*

2. MEDELTIDENS KYRKOSÅNG

GREGORIANSK KORAL – CANTUS PLANUS

Från kontinenten och de brittiska öarna medförde munkar, präster och missionärer en ny sångskatt som tidigare bara resenärer och handelsmän kunnat berätta om. I svenska kyrkorum klingade, från 1000-talet och framåt, den katolska kyrkans enstämmiga sång, sjungen i koret av präster och skolgossar, munkar och nunnor. Sången var internationell med texter på tidens allmänna kyrko- och lärdomsspråk, latinet. Melodierna hade sjungits i århundraden i tidigare kristnade länder. De fungerade som sammanhållande länkar mellan kyrkans folk inom geografiskt vitt skilda regioner.

Enligt skribenter på kontinenten under 800-talet var syftet med att sjunga i kyrkans kor trefaldigt. Dels skulle sången göra människorna mottagliga för texternas och ritualernas innehåll, dels ansågs människorna på så vis delta i änglaskarornas lovsång, och dels skulle sången uttrycka kristenhetens endräkt (härtill Ekenberg 1987).

»Gregoriansk sång»

Benämningen »gregoriansk sång» härstammar från en tradition att påven Gregorius den store (död 604) hade föreskrivit kyrkosången. Bilder tillkomna flera hundra år efter hans död visar hur Gregorius dikterar sånger för en skrivare, medan den Helige Ande i form av en duva sjunger dem i hans öra. Denne påve var förmodligen en betydande organisatör, men noter fanns inte på hans tid och de tidigaste bilderna med motivet Gregorius och duvan visar faktiskt hur påven dikterar en bibelkommentar (Treitler 1974).

Forskarna anser numera att den gregorianska repertoaren konsoliderades under 800-talets karolingervälde i Frankrike, om än texter och melodier till största delen var äldre. Från 800-talet stammar de tidigaste kända notskrifterna, och då tillkom också »tonarier», handledningar med förteckning över kyrkosånger ordnade efter s.k. modi (kyrkotonarter). Gregoriusmyten kan betraktas som ett typiskt medeltida sätt att skaffa »auctoritas» genom att få en litterär eller annan text tillskriven en

stor auktoritet. Försöket att genomdriva en enhetlig sångrepertoar och därvid tillgodogöra sig påvedömets auktoritet kan ses som ett led i frankerkejsarens centralpolitiska strävanden att hålla samman sitt rike.

I de olika biskopsstift, varifrån missionen till Norden utgick, tillämpades dock inte exakt samma sångförråd och ordning av sånger och texter över kyrkoåret. Vårt lands äldsta källskrifter – fragment av böcker som kommit hit söder ifrån och väster ifrån över Nordsjöområdet fr.o.m. 1000-talet – visar därför exempel på skilda »usus» (bruk). Även inom svenska stift finns olikheter i fråga om vilka texter som förekommer och hur de kombineras. Spår av både engelsk och nordtysk påverkan förekommer (Lindberg 1923; Helander 1957).

Repertoaren har sammanfattningsvis brukat kallas gregoriansk sång eller koral (d.v.s. sång i koret). Dess latinska benämning är cantus planus till skillnad från cantus figuralis (flerstämmig sång).

Den kyrkliga sångrepertoar som tillkom inom Sverige, nydiktad för svenska helgondagar, skall behandlas längre fram (s. 89 f.). Här ges först en allmän orientering kring sång och sångböcker i de medeltida katolska gudstjänsterna (liturgin) samt om den flerstämmiga sång som kunnat påträffas på svensk botten.

Sången och kyrkorummet

Kyrkosången var en funktionell sång för den kristna kulten i kyrkorummet. Kyrkornas dåtida inre miljö skilde sig i flera avseenden från den som möter en nutida kyrkobesökare. Ändringar i kyrkorummet har skett på grund av såväl ökad folkmängd som ändrade ritualer och byggnadssätt.

Under medeltiden var koret, där prästerna uppehöll sig och varifrån sången ljöd, ibland avskilt från övriga kyrkan (långhuset) av ett korskrank. Sådana finns kvar i några äldre kyrkor. Om det fanns orgel – sådana förekom på större orter redan på 1300-talet – var den placerad framme i kyrkorummet invid koret. Där fanns också ofta sidoaltaren, ett på nordsidan, vanligen ägnat Maria, och ett på sydsidan, gärna för kyrkans skyddspatron. Fönstren var små och kyrkorummet dunkelt belyst. Fasta bänkar blev vanliga först på 1600-talet (under medeltiden kunde dock fristående bänkar förekomma). Uppmärksamheten drogs till vaxljus och altarskåp och till doft av rökelse, till prästernas skrudar och kärl samt till de målningar på väggar och i valv, som under medeltidens gång kom att pryda allt fler kyrkor. I denna miljö av mystikskapande ljus, bilder och dofter utgjorde sången från koret ett bärande inslag.

I sockenkyrkor utfördes sången av prästen med biträde av klockaren. Vid större helger kunde några sångkunniga djäknar från domkyrkans skola medverka. Kanske var dessa de enda körsångare som förekom i

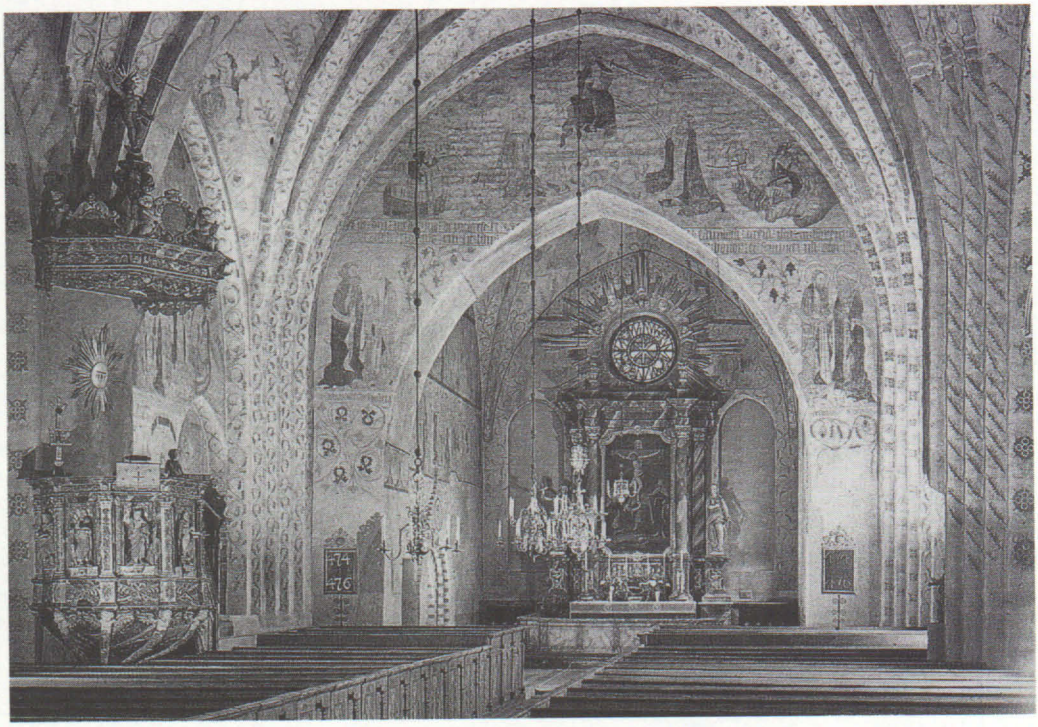
Ill.: Väversunda kyrka vid Omberg (uppförd ca 1170). Den romanska stilen präglar ännu skeppet, koret och absiden med rester av romanska målningar (senmedeltida målningar har tillkommit). Från samma tid stammar en dopfunt och ett triumfkrucifix med Jesus i kungaskrud. (Foto K. Abukhanfusa.)

landsortskyrkorna. Större körer förekom inte ens vid domkyrkorna. Där fanns endast knappa dussinet kaniker, förutom de korgossar som vanligen medverkade (Helander1991). De största vokalgrupperna fanns i början av 1300-talet i Skara domkyrka, som hade 16 kaniker, och i Uppsala med sina 12 kaniker (förutom korgossarna).

Moberg (1932, s. 391) anför »en vacker dikt från Danmark», utan att ange varifrån han hämtat den, om hur kung Knud av Danmark (d. 1035) fängslades av kyrkosången i den engelska katedralen i Ely:

»I Ely sang frydeligt munkene i kor
da skibet styred did med Knud konge om bord.
'Svende, ror nu nærmere land,
lad oss lytte til munkenes sang.'»

Man kan fundera över hur dåtidens vardagsmänniskor uppfattade sångens innebörd. Kanske kunde delar av budskapet vara dunkelt även för prästerna. Folk på svenska landsbygden förstod inte latin men fick säkerligen ritualen förklarad, och predikningar och böner på folkets språk förekom på söndagarna. Med stöd av en del berättelser vågar vi anta att den gregorianska sången för mässa och tidegärd kunde verka mystisk och lockande annorlunda – säkerligen en viktig kvalitet både i missionsskedet och senare, då kyrkan integrerats i samhället och spelade en avgörande roll i människornas livsföring.



Ill.: Vendels kyrka (Uppland), ett gott exempel på hur målningar på väggar och i tak fortfarande präglar interiören i många medeltida svenska kyrkor.

HUVUDAGERANDE I DEN SENMEDELTIDA DOMKYRKAN

Domkapitlets medlemmar (capitulares)	Prelater: (prelati)	a) biskopen (episcopus) b) dekanen (decanus) c) kantorn (cantor) d) domprosten (prepositus) e) ärkedjäknen (archidiaconus)
	Kaniker (canonici)	
		Korvikarier (vicarii)
	Prebendater (prebendati)	
Korpräster och kordjäknar (chorales)		

Prelater och kaniker utgjorde ett ledarskikt. Kantorn blev först under senmedeltiden kapitelmedlem. En vikarie deltog i kortjänsten som ställföreträdare för någon kanik. Prebendaterna gjorde tjänst vid något av domkyrkans många altaren. De fick sin avlöning från ett prebende (= kosthåll, inkomster av en jordegendom). Bland chorales kunde finnas såväl vigda präster som prästlärlingar (studerande djäknar). (Efter Milveden 1983.)

Chorales grupperade kring bokpulpeten. Om scenen hänför sig till mässan, är det kyrkans graduale som där ligger uppslaget. Kalkmålning i Häverö kyrka, Uppland (ca 1475; betydligt restaurerad under 1800-talet).

MEDELTIDSORGELN I SVERIGE

I Sverige finns ett antal unika medeltida orglar och orgelfragment, de flesta av dem från Gotland, där århundradens handel, från forntid fram till och med högmedeltid, ackumulerat rikedomar som möjliggjorde en materiell och estetisk högkultur. Men under senmedeltiden seglade skeppen hansestaden Visby förbi.

Från Gotland finns förutom orgeln i Norrlanda (ca 1420; se ill.) ett orgelhus (Sundre; sign. Mäster Werner 1370), orgeldelar (Anga; ca 1370), klaviaturlåda (Hejnum; ca 1400–30), samt pipstock (Etelhem; ca 1450). Därutöver nämner medeltida källor för Gotlands del orglar i Visby – franciskanerklostret S:ta Karin, S:ta Maria (1427) och Visborgs slottskyrka (1486). Efterreformatoriska ögon har sett orgelrester i en rad gotländska kyrkor, bl.a. Hamra (av mäster Werner, som 1370 byggde i grannkyrkan Sundre) och När (spelbar medeltidsorgel ännu ca 1650).

Det gotländska materialet skall jämföras med bevarade orglar från övriga landet: en pipstock från Knutby, Uppland (ca 1500, i Statens historiska museum) och en orgel från Kumla, Västmanland (ca 1500, nu i Fröslunda, Uppland). Dessutom finns i Malmö museum en orgel från S:t Petri, Malmö (ca 1500), d.v.s. det medeltida Danmark.

Det ringa antalet kända verk från fastlandet betyder inte att orglar inte funnits där. Från senmedeltiden tätnar nämligen uppgifter i skriftkällor om orglar, orgelbyggen och organister. Detta gäller Stockholm och stiftsstäderna Uppsala, Linköping och Västerås, vidare vissa städer i landsorten, såsom Arboga, Köping, Norberg och Sala, åtskilliga landsförsamlingar i särskilt Mälarlandskapen, därtill klosterordnar i bl.a. Sigtuna.

Bevarade handlingar från Helga Lekamens gille i Stockholm låter oss följa gillets orglar, organister och orgeltrampare från 1430-talet fram till reformationen. Att en organist avlönats för längre perioder, upp till ett och ett halvt år, visar på en regelbunden användning av orgeln i mässa och tidegärd.

Reformationen drabbade denna senmedeltida orgelkultur. De gamla orglarna fick stå kvar i kyrkorna, såvida de inte fanns i klostren, som ju tömdes på sina inventarier. De medeltida verken torde ha använts och reparerats så länge det var mekaniskt möjligt och musikaliskt meningsfullt. Men vid 1600-talets början var de ohjälpligt slut. Kyrkornas inventarieförteckningar redovisar dem såsom »gamla orgelpipor», »stomma behållin» o.dyl. eller säger rent ut »orgwärk förlorat». Här ges några exempel från Uppland och Västmanland:

I Funbo fanns ca 1440(?) en medeltida orgel; en inventering 1608 omnämner gamla orgelpipor och 1635 omnämns en medeltida orgel. Hjälsta hade 1482 utlägg för att laga orgel, halvtannat sekel senare (1634) inventeras »gambla årgepipor både stora och små – 38 st». Skederid fick troligen orgel ca 1450, 1631 års inventerare påträffade stora orgelpipor och den medeltida orgeln är beskriven ca 1720. Uppsala domkyrkas medeltida orgel lämnades 1636 som delbetalning till orgelbyggare Anders Bruse. Österlövsta orgel byggdes ca 1440(?) av Petrus Hongerson; 1635 finns inskrift och vapen på denna orgel återgivna.

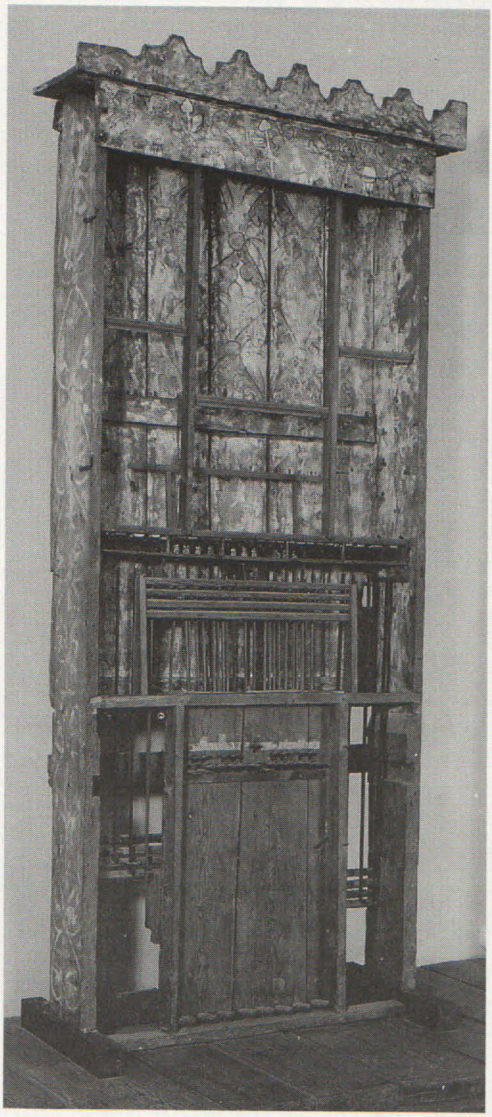
MEDELTIDSORGELN I SVERIGE

År 1476 nämns att Olaff Biörson skänkt en gård till kyrkan i Arboga för inköp av orgel, men 1625 sägs ingenting om orgeln. Möklinta hade en orgel från 1494; 1635 visiteras kyrkan och orgelverket anges förlorat. En senmedeltida orgel fanns i Tortuna; 1634 säger visitationsberättelsen »gamalt förloradt».

När de gamla orglarna inte längre kunde repareras började man bygga nytt. Invandrade hantverkare, särskilt tyskar, började just vid 1600-talets inledning arbeta här. Men också svenskar lärde sig konsten. Detta brukar vi anse vara början på vårt inhemska orgelbyggeri, men historiskt bör denna utveckling betraktas som en återbyggnadsvåg för att fylla behovet av orglar i den reformerade gudstjänsten.

Skriftkällorna visar således att orgeln under medeltiden varit långt vanligare än vi hittills trott, därför att så få instrument bevarats. Förklaringen måste vara instrumentets liturgiska funktion – att den åtminstone under senmedeltiden ansetts »nödvändig» för mässans rätta firande (i alternatimpraxis med kören eller som ersättning för kören). Den reformerade gudstjänsten däremot krävde till att börja med inte musik på motsvarande sätt. Det skulle ju t.ex. dröja ända fram till 1697 års koralpsalmbok, innan vi fick en enhetlig psalmskatt i landet (se s. 253 f.) och det är först därefter flyttningen av orgeln från dess medeltida plats vid korets norra vägg till kyrkans västra sida börjar genomföras i större utsträckning. Långsamt fann den lutherska orgeln sina liturgiska former.

Vänster sida: Orgelspelande gris, kalkmålning av Albertus Pictor i Härnevi kyrka (Uppland) från 1480-talet.



Norrlanda orgel, Gotland (ca 1420). Historiska museet.

Sånger från S:t Eriks festdag den 18 maj får i följande avsnitt ge prov på vad man sjöng då Erik, Sveriges skyddshelgon, firades (se s. 91 f.). Det skedde inom tidegärden: i aftonens vesper, nattväktens nokturn och laudes i ottan. Men helgonet var ihågkommet även i mässan (se s. 117 f.). Här skall emellertid först ges allmänna upplysningar om vad mässa och tidegärd innebär samt om de sånger som ingår där och som den svenska menigheten fick höra då de besökte sina kyrkor. Fackter-mer kan också sökas upp i ordlistan (s. 122).

Ill.: David med sin harpa (som just tas ur sitt fordral). Ur medeltida altarskåp i Nederluleå kyrka (Västerbotten).

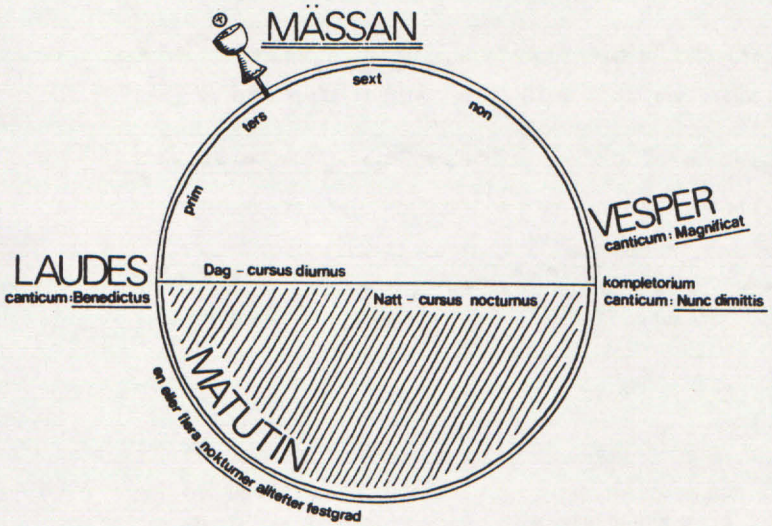
Tidegärden och psalmerna

Enligt tidens teologer borde människan prisa Gud dygnet runt, med avbrott endast för arbete, mat och vila. Lovprisningen skedde i kretsen av s.k. tideböner eller tider, tidegärden (»officium divinum»), som hade uppstått inom de äldsta klosterordnarna. Mässgudstjänsten är centrerad kring nattvarden. Inom mässa och tidegärd reciterades avsnitt ur Bibeln, interfolierade av sångstycken.

Tidegärdens stomme utgjordes av Psaltaren – »psalm» i förreformatorisk kyrkosång betecknar alltid Psaltarens psalmer. Förutom dessa psalmer sjöngs dagligen bibliska lovsånger, s.k. cantica, t.ex. Magnificat i vespern och Benedictus i laudes, både i kloster och i katedral. En svensk munk eller nunna fick alltså, liksom prästerna, lov att lära sig Psaltaren.

Alla de 150 psalmerna var fördelade över veckans dagar för att sjungas under en och samma vecka, alltså 52 gånger varje år. Andra texter ur Gamla testamentet var uppdelade över kyrkoåret. De sjöngs reciterande, mer entonigt än de melodiska sångstycken, s.k. antifoner och responsorier, som inramade eller avgränsade recitation och psalmer. Till de gammaltestamentliga psalmtexterna lades alltid den kristna lovprisningen (doxologin): »Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto [...] seculorum. Amen.» (Ära vare Fadern och Sonen och den helige Ande; såsom det var av begynnelsen, nu är och skall vara från evighet till evighet. Amen.)

En festdag inleddes kvällen före med första vesper. Den egentliga början på festdygnet utgjordes av matutinen med dess stora responsorier (»responsoria prolixa»), växelsånger som hör till de melodiskt rikaste inslagen i tidegärden. I gryningen direkt därefter sjöng man laudes, som med tiden kom att följa i direkt anslutning till matutinen. Även dagen hade sina mindre bönestunder (»horae minores») som fick namn efter dagens timmar: prim, ters (efter mässan), sext och non vid första, tredje, sjätte resp. nionde timmen. Tidpunkten för tidebönerna var dock inte alltid så exakt. Dygnskretsen slöts med andra vesper och completorium. Matutinen bestod av en s.k. nokturn eller – i högtidligare fall – tre nokturner. Till formen var morgonens laudes och kväl-



Ill.: Dygnets tider och mässan. (Efter Milveden 1983.)

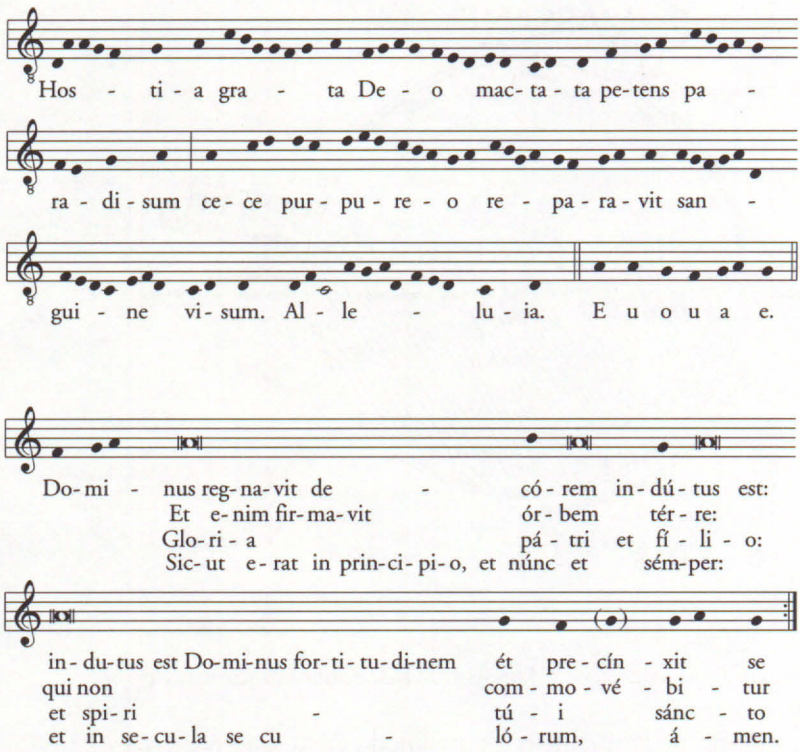
lens vesper ganska likartade, och dagens små tideböner har samma uppbyggnad sinsemellan.

Sättet att sjunga psaltarpsalmer, s.k. psalmodi, är ett slags reciterande sång där man inte använder vad vi skulle kalla färdiga melodier utan en flora av melodiska formler, s.k. psalmtoner. Dessa formler lärde sig sångarna att anpassa till textversernas skiftande längd och karaktär (se ex. 1, följande sida). Psalmversernas tvådelade poetiska struktur framhävs i sången med särskilda melodiska rörelser (»vers» betyder i detta sammanhang textrad). Vershälfterna ställs i ett slags »tankerim» med varandra (Milveden 1983) – något sägs i första vershalvan, som i andra halvan bekräftas i andra ord. Cantica sjungs på likartade, men något mer varierade formler.

Matutinens läsestycken (lectiones, därav »läxor») ur Bibelns övriga böcker kantillerades. Denna sjungande textrecitation, s.k. kantillation, kan beskrivas som en sånglig läsning av prosatexter på nästan bara en ton. I vissa handskrifter förekommer små skiljetecken, som anvisar läsaren (lector) var han skall lägga de melodiformler som för åhöraren åskådliggör textens satsstruktur och interpunktion – halvslut och helslut, komma, kolon, punkt och frågetecken (se plansch IV).

(forts. s. 76)

ANTIFONEN »HOSTIA GRATA»



Ex. 1: Antifonen »Hostia grata» för S:t Eriks dag 18 maj med psalmen 92 »Dominus regnavit» (Ps. 93, »Herren är nu konung! Han har klätt sig i härlighet»). Antifonen är i modus 1 (dorisk autentisk kyrkoton) och därför sjungs psalmen i psalmton 1. (Antifon och differentia efter RA; fragment BR 288 ca 1300.)
Texten lyder i fri översättning: »När han offrades åt Gud och for till paradiset, återgav han med sitt röda blod synen åt en blind kvinna.»
Direkt efter antifonen står några toner med texten »euouae» (se även s. 96). Det är en förkortning av »seculorum amen», slutet på doxologin (se s. 72). En sådan avslutande melodiformel kallas differentia. Till varje psalmton finns flera sådana. Den skall vägleda sångaren genom att ange recitationstonen och hur han skall sluta psalmodifrasen för att anknyta till antifonen igen efter psalmen. Gemensamt för ett modus (kyrkotonart) och motsvarande psalmton är att psalmens s.k. recitations- eller tubaton (här tonen a, *den första i differentian) också har en viktig funktion i kyrkotonarten.*
Här har under antifonmelodin skrivits ett par verser av psalmen och dess melodiformel. Ofylld not anger att tonen upprepas om texten så kräver.

Höger sida: Ur en handskrift (1517) från ett dominikanskt konvent i Västerås (UUB; C 513). Rubrik och sångtext i översättning: »Här börjar psalmodin, som noviserna bör vinnlägga sig om att lära [...] Första tonen börjar så här, så sjungs flexa och mediatio, och så avslutar man.»

SÅNGSTYCKEN I TIDEGÄRDEN (BÖNER M.M. EJ MEDTAGNA)

I grova drag sjöngs Psaltaren så att merparten av Ps. 1–20, 26–88, 93, 95–108 fördelades på veckans sju matutiner medan Ps. 21–25 var laudespsalmer. Serien fortsattes med Ps. 109–147 till vesper och 148–150 till laudes. Vissa psalmer var undantagna och fördelade över övriga tider: Ps. 94, »Venite» (Kom!) sjöngs varenda dag i anslutning till »invitatorium», och i veckans laudes återfinns Ps. 5, 42, 64, 89, 91 och 142. Ps. 4, 90 och 133 förekom i completorium. Särskilda serier av psaltarpsalmer användes vid helgonfesterna (se s. 90 nedan, commune sanctorum). (Nedanstående tablå efter Apel 1958.)

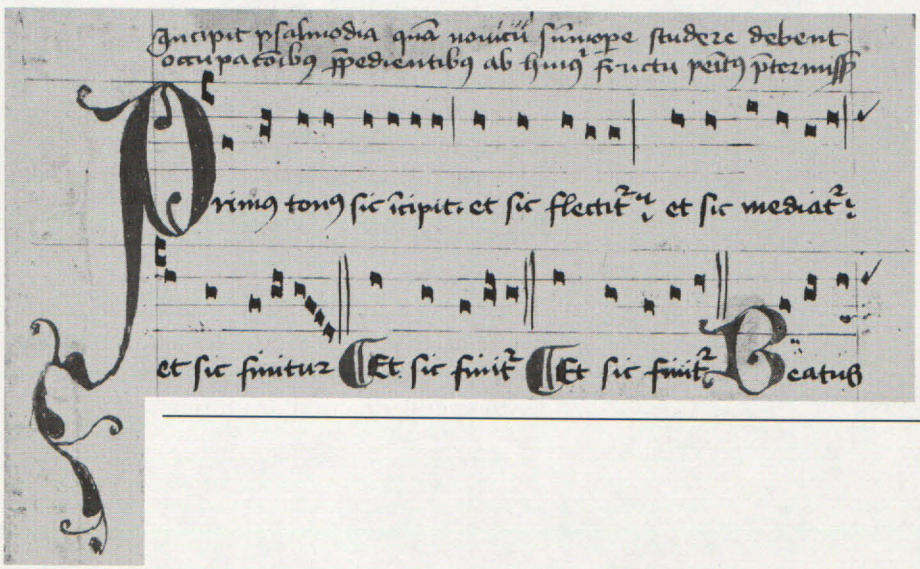
MATUTIN: Invitatorium; psalm 94, *Venite*
Nokturn 1:
3 psalmer med var sin antifon;
3 lektier med var sitt responsorium
Nokturn 2 och 3 följer samma mönster
Te Deum (O Gud, vi lova dig) sjungs sist i matutinen

LAUDES: 4 psalmer och ett canticum med var sin antifon;
capitulum med hymn och versikel;
Benedictus (Zacharias' lovsång »Välsignad är Herren, Israels Gud», Luk. 1:68–79) med antifon

»Horae minores» (de små tiderna):
Prim: Hymn;
3 psalmer med samma antifon;
capitulum med kort responsorium och versikel
(Ters, sext och non följer samma mönster som prim)

VESPER: 5 psalmer med 5 antifoner (ibland samma antifon);
capitulum med hymn och versikel;
Magnificat (Marias lovsång »Min själ prisar Herrens storhet», Luk. 1:46–55) med antifon

COMPLETORIUM: 3 psalmer med 1 antifon;
hymn; capitulum med kort responsorium;
Nunc dimittis (Simeons lovsång »Herre, nu låter du din tjänare gå hem i frid», Luk. 2:29–32) med antifon; Mariaantifon



Ett sångstycke i tidegärden kommenterar och gör tillägg till sin bibeltext. En psaltarpsalm eller canticum inramas av en antifon, och på ett läsestycke följer ett längre responsorium. De äldsta antifonerna brukar citera den psalm de hörde till, medan responsorierna anknyter till läsestyckets innehåll. Detta förklarar varför texter i antifoner och responsorier ofta är snarlika formuleringar ur Bibeln.

Hymner är ett slags mer fristående gemensam sång, utan bindning till läsetexter o.d. De har flera strofer med samma melodi, precis som visor och koralmelodier, s.k. strofisk form. Hymnerna på svenskt område är utforskade av Moberg och finns utgivna (1947; Moberg & Nilsson 1991).

I tidegärdens responsorier förekommer s.k. melismatiskt sångsätt, där man sjunger flera toner på samma stavelse, liksom i mässans Alleluia, där melismen på slut-*a* i ordet kallas »jubilus».

Flera av de tusentals antifonerna har sinsemellan likartad melodik. F. A. Gevaert (1895) indelade dem i 47 typer. Antifonerna är ofta enkla, syllabiska sånger (med en ton per stavelse) som inramar psaltarpsalmer eller delar av sådana i mässa och tidegärd. Hughes (1988) har visat att en stilförändring inföll under medeltidens senare århundraden. Senmedeltida antifoner (t.ex. Mariaantifonerna) brukar ha större längd och tonomfång och mer melismatik och melodiska språng än de äldsta. I vissa sånger känner man igen psalmodins melodiska struktur, men i mer melismatisk och varierad gestalt (t.ex. i de solistiska responsorieverserna).

Ett responsorium består av tre delar: responsum, sjunget av hela gruppen i koret, versus (med psalmodisk struktur), sjungen av en solist, och repetenda (en del av responsum) som upprepas av alla. Sättet att sjunga i växling solist–kör kallas responsorial sång (se s. 93, ex. 7 och s. 105, ex. 10). I hymnerna sjöng körhalvor, på var sin sida av koret, varannan strof växelvis (antifonal sång). (Se plansch II). Psaltarpsalmerna sjöngs också antifonalt så att hälften av kören sjöng omväxlande var sin vers. Ibland sjöng man unisont med en försångare som tog upp sången, så t.ex. i antifonerna.

Sångernas funktion i kyrkorummet, t.ex. om de skall beledsaga en procession eller fungera som anrop, bön eller lovsång, har inverkat på hur de utformats. Samma eller likartade texter förekommer i skilda sammanhang: ett psalmcitat kan utgöra text till både antifon i tidegärden och graduale och alleluiavers i mässan, och då uppträda i olikartad stilistisk dräkt (Wagner 1921, s. 7 f.).

I båda gudstjänsterna möter vi också samma musikaliska formprinciper: melodiska stycken av det slag Ingmar Milveden kallat »färdigkomponerad formelvisa» (s.k. fria former) till skillnad från de reciterande sångsätten psalmodi och kantillering (bundna former).

Mässan

Om tidegärden var en oupphörlig lovsång kan mässan sägas bestå av ordets gudstjänst och nattvarden. Sångtexterna Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus och Agnus Dei återkommer i varje mässa och räknas till mässans s.k. ordinarium. De är, från musikalisk synpunkt, s.k. fria former. Till dessa räknas också antifon, hymn och responsorium i tidegärden samt introitus, graduale och communio i mässans s.k. proprium.

Även om ordinariets texter var oförändrade kunde deras melodier variera efter typ av festdag. Exempelvis finns en hel uppsättning Kyriemelodier avsedda för mässor av olika dignitet. En studie över vad som hände med de medeltida ordinariemelodierna under reformationstiden visar att melodierna ännu under senmedeltiden användes på olika sätt inom stiften (Kroon 1953). En särskilt skarp gräns gick mellan Uppsala-Åbo och övriga stift, men efter reformationen blev skicket i Uppsala stift normgivande.

Till proprium, dagens texter, hör texter ur Bibeln (epistel och evangelium), vilka kantillerades, på sina speciella »toner». Dit räknas också sångstycken som är knutna till en viss dag eller en viss kategori av dagar, t.ex. fastan eller apostladagar. Dessa variabla sånger är introitus, graduale, alleluia med sin »vers», offertorium och communio. Alleluia ersattes under fastetiden av tractus, men under tiden närmast efter påsk sjöngs dubbla alleluia. Till propriet räknas också speciella bönetexter.

Mässans sånger bygger på de formprinciper som redan nämnts: introitus och offertorium är i princip konstruerade som antifoner med bara en vers av psalmen kvar. Även communio bestod ursprungligen av en antifon med åtföljande vers, men dess vers har dock vanligen slopats. Graduale är däremot utformat som ett responsorium, och tractus (som ersätter alleluia under fastan) består av enbart psaltarpsalmverser.

»Herrens fester», såväl rörliga (påsk och pingst) som fasta (jul och dagarna däromkring, t.ex. nyår och trettondedag) har samlingsbeteckningen »de tempore». Beteckningen för helgonfesterna är »de sanctis».

Ordinarium samt proprium för »Herrens fester» över kyrkoåret var sedan länge föreskrivna. En stor del av denna äldre sångskatt hade texter som anknöt till Bibeln. För helgonfesterna tillkom successivt nya sånger (se nedan s. 89 f.). Även sekvens och trop är exempel på nydiktade genrer som tillkommit från 900-talet och framåt. Andra nydiktningar är tidegärdens hymner, som dock diktats under flera sekler innan sekvensdiktningen tog sin början.

Mässans Alleluia sjöngs alla tider på kyrkoåret utom i fastan. Till Alleluia hörde en psaltarvers, ofta till en melodi som starkt liknade den »jublande» melismen (s.k. jubilus) på slut-*a* i »alleluia». På större festdagar kunde direkt följa en sekvens över dagens tema (se vidare s. 80).

MÄSSANS STRUKTUR MED DESS HUVUDMOMENT

ORDO	PROPRIUM	FULLSTÄNDIG MÄSSA	SVENSKA KYRKANS HÖGMÄSSA 1986
	Introitus	Introitus (ingångssång)	Psalm
Syndabekännelse		Syndabekännelse	Syndabekännelse
Kyrie		Kyrie (»Herre, förbarma dig»)	Herre, förbarma Dig
Gloria		Gloria (»Ära åt Gud i höjden»)	Ära åt Gud i höjden
	Kollektbön	Kollektbön	Kollektbön
	Epistel	Epistel	Epistel
	Graduale	Graduale	Gradualpsalm
	Alleluia	Alleluia	–
	Evangelium	Evangelium	Evangelium
		(Predikan)	Predikan
Credo		Trosbekännelse	Trosbekännelse
Offertoriedel		Offertoriedel (tillredelse)	Tillredelse
	Offertorium	Offertorium	Offertoriepsalm
	Secreta	Secreta (Stilla bön)	–
Prefation		Prefation	Lovsägelse
Sanctus		Sanctus (»Helig»)	Helig
Kanon med konsekration och frambärande		Kanon med konsekration och frambärande	Nattvardsbön med instiftelseorden
		Kommunionsdel (Mottagande)	Kommunionsdel
Agnus Dei		Agnus Dei (»O Guds Lamm»)	O Guds Lamm
	Communio	Communio	Psalm
	Postcommunio	Postcommunio	Tackbön
Välsignelse		Välsignelse	Välsignelse

ORDO ger de stående texter, som i allmänhet förekommer. Det finns flera variationer av dessa efter kyrkoår och helgonfester, exempelvis bortfall av »Gloria» under fastan, bruk av trosbekännelsen blott på söndag och större helgondag samt olika alternativ för prefationen.

ORDINARIUM (ovan markerat med kursiv) har alternativ med melodier för olika kategorier av dagar, exempelvis under fastan eller på apostladagar.

PROPRIUM har för varje dag dess specifika texter med musik för sångpartierna (introitus, graduale, alleluia, offertorium och communio) samt bibelläsningarna (epistel och evangelium) som sjungs till sina fasta lektionstoner. De största högtidsdagarna utmärkes dessutom med sekvens, sjungen efter alleluia.

Predikan gavs söndagar och större helgondagar. I Svenska kyrkans nuvarande ordning kan introitus sjungas före »Herre, förbarma dig». En gammaltestamentlig text läses före episteln. (Efter Sven Helander 1993.)

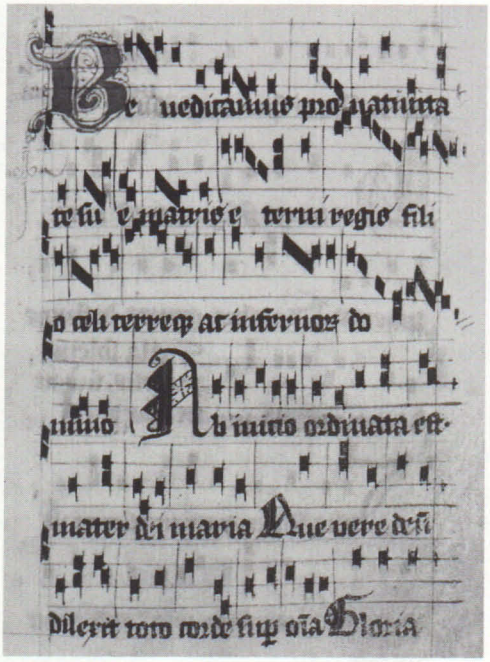
UR MEDELTIDENS HELGONKALENDER

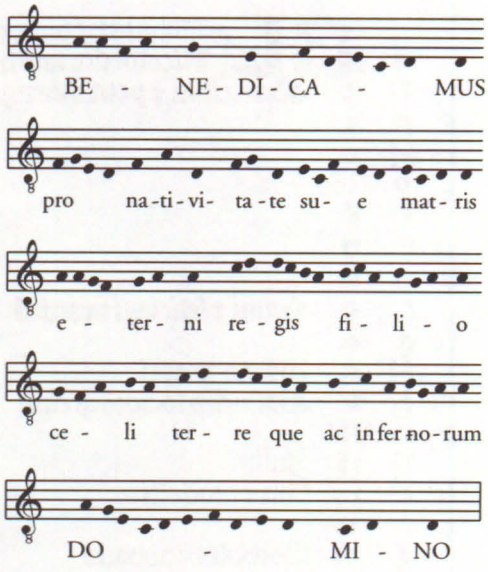
			Junius hꝫ dies.30. Luna.29.		q
	e		Nicomedis martiris	iij.l.	r
19	f	4	Marcellini ⁊ petri martiꝝ	iij.l.	s
8	g	3			t
16	A	2			v
5	b	Mõꝫ			x
	c	8			y
13	d	7			z
2	e	6			?
	f	5	Primi ⁊ feliciani martiꝝ	iij.l.	?
10	g	4			?
	A	3	Barnabe apli	simplꝫ	?
18	b	2	Basilidis sociorũqꝫ eius	iij.l.	?
7	c	Jd'			?
	d	18	Julij		A
15	e	17	Viti ⁊ modesti	iij.l.	b
4	f	16			c
	g	15	Botholphi abbatis	semidu.	d
12	A	14	Marci ⁊ marcelliani martirũ	iij.l.	e
1	b	13	Geruasi ⁊ pthasij martirũ	simplꝫ	f
	c	12			g
9	d	11			b
	e	10	Decẽ miliũ militũ martirũ	iij.l.	i
17	f	9	Vigilia In pane ⁊ aq̃ ⁊ soluit'		k
6	g	8	Natiuitas iohãnis baptiste	duplꝫ	l
	A	7	Dauid abbatis	Mco.	m
14	b	6	Johãnis ⁊ pauli martirũ	simplꝫ	n
3	c	5			o
	d	4	Leonis pape Vigilia	Mco.	p
11	e	3	Petri ⁊ pauli aplorũ	duplꝫ	q
	f	2	Cõmemoratio sancti pauli	duplꝫ	r

1	S	Hel. Tref. dag Nikodemus
2	M	Rutger
3	T	Ingemar
4	O	Holmfrid
5	T	Bo
6	F	GUSTAV
7	L	Robert
8	S	1 e. Tref. Salomon
9	M	Börje
10	T	Svante
11	O	Bertil
12	T	Eskil
13	F	Aina
14	L	Håkan
15	S	2 e. Tref.
16	M	Axel Justina]
17	T	Torborg
18	O	Björn
19	T	Germund
20	F	Flora
21	L	D. h. Joh. D:s d. el. Midsommard. Alf
22	S	3 e. Tref.
23	M	Adolf Paulina]
24	T	Joh. Döp:s d.
25	O	David
26	T	Rakel
27	F	Selma
28	L	Leo
29	S	Missionsdagen (3 Böndagen)
30	M	Elof Petrus]

I det medeltida kalendariet för juni månad finner vi bl.a. helgonfester, av vilka flera namn finns kvar i vår tids kalendrar (till höger). Dessutom fanns där s.k. gyllenbokstäver med vars hjälp de rörliga kyrkofesterna, främst påsken, räknades fram.

(Skara stifts tryckta breviarium, 1493, resp. Den svenska almanackan 1969.)





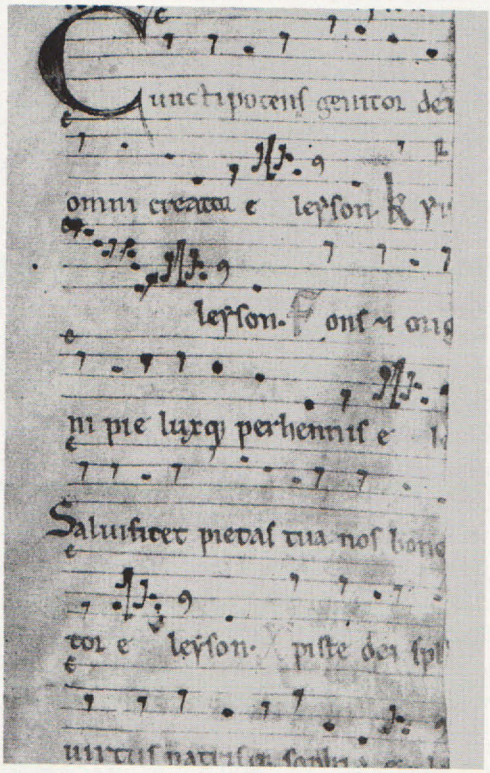
Ex. 2 a–b: Benedicamus-trop i CANTUS SORORUM, *sjungen avslutningsvis i onsdagarnas laudes (utom påsktiden). (UUB; C 482, f. 62 r.). Texten lyder* »BENEDICAMUS *pro nativitate sue matris eterni regis filio celi terreque ac infernorum* DOMINO». *Nicolaus Ragvaldi översatte texten för att Vadstenasystrarna skulle förstå innehållet (ett tack till Guds son, herre över himmel, jord och helvete, för Marias födelse):*
GÖROM TAAK OC WÄLSIGNELSE *äwärdelikx Konunxsens Son Ihesum, som är*
HERRA *ower hymerike, iordherike oc hälffwitte för sinna modhirs hälgasta födzlo.*
(Geete; se även ex. 21 s. 131).

Sekvensdiktningen är en sen cantus planus-genre: dess höjdpunkt inträffade i Paris på 1200-talet. Adam av S:t Victor var ledande namn inom den högmedeltida sekvensstil som även präglade sekvensdiktningen för nya helgonfester i Norden.

Melodiska upprepningar är stilistiska kännetecken för både sekvens och alleluiamelodi. Sekvenserna består av korta strofer som upprepas en gång var (utom ev. första och sista strofen), ett slags »fortskridande repetition» av en rad »halvstrofer» enligt mönstret: (a) bb cc dd ee ff gg etc. I 1200-talets Paris stabiliserades sekvensstilen med treradiga rimmade halvstrofer som i de berömda *Dies irae* och *Stabat mater*, ett par av dem som överlevde 1500-talets katolska motreformation. Några sekvenser för större fester, som *Laetabundus* till jul, sjöngs ännu efter reformationen.

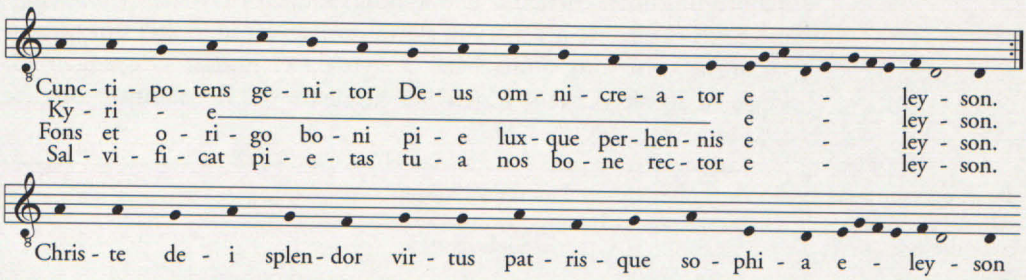
Moberg (1927) gjorde sekvenserna till föremål för den första grundliga undersökningen av en medeltida genre på svensk mark. Alleluia-melodierna i Sverige är ännu ett outforskat fält (Lindberg 1923).

Före missionstiden i Sverige och före sekvensens guldålder blomstrade tropdiktningen på kontinenten. Termen trop (»vändning») avser olika slags tillägg i de liturgiska sångerna. En trop är inte en fristående sång: tropering innebar att hitta på sin egen vändning, en ny text till



Ex. 3 a: Melodierna till Kyrie eleison (Herre förbarma dig) går under olika namn: »Kyrie fons bonitatis» (all godhets källa), »Kyrie omnipotens genitor» (allsmäktige skapare) o.s.v. Namnen stammar från Kyrie-troper. I ett bokfragment från 1200-talet kan vi studera dessa Kyriemelodier med sina texter (RA; fragment GR 131, Upplands handl. 1566:18:2 Utfodringsregister). Kyrie, Christe och Kyrie sjungs vardera tre gånger. Tropen, som är tillskriven munken Tuotilo i S:t Gallen (ca 900), har följande inledning: »Cunctipotens genitor deus omnicreator eleyson. Kyrie eleyson. Fons et origo boni pie luxque perhennis eleyson. Salvificet pietas tua nos bone rector eleyson. Christe dei splendor virtus patrisque sophia eleyson. Christe eleyson.» (Allsmäktige Gud, du som skapat allt, förbarma dig. Herre förbarma dig. Du godhetens källa och ursprung och eviga ljus, förbarma dig. Må din godhet frälsa oss, gode ledare, förbarma dig. Kristus (Guds smorde), du Guds klarhet och dygd, du faderns vishet, förbarma dig. Kriste förbarma dig.)

Ex. 3 b är en transkribering av tropen ifråga. Inte bara i mässordinariet skiftade en del texter melodi alltefter tiden på kyrkoåret. Tidegärdens dagliga hymner kunde också byta melodi alltefter årstiden.



en melism eller ny melodi och text inskjutna mitt i en sång. En trop kan ibland likna ett improviserat och förstärkande inpass. Den kan bestå av ett par ord eller längre avsnitt.

Moberg (1927b) hävdade att troperingsprincipen – att improvisatoriskt lägga något nytt till något redan existerande – är en grundläggande princip i medeltida musikskapande. Denna resulterade inte bara i att nya avsnitt, troper, inpassades i en monofon (enstämmig) sång, utan också i sättet att pryda avsnitt av en enstämmig sång med en andra stämma (som i organum, se nedan s. 85 f.).

Troper har, till skillnad från sekvenserna, inte nydiktats i större skala i Sverige. I ett fåtal dokument finns troper bevarade – om de så ofta sjöngs här är en annan fråga, men till Cantus sororum i Vadstena (se s. 128 f.) hörde en Benedicamus-trop (tillägg i sången *Benedicamus Domino*) i laudes för varje veckodag.

Tidegärdens och mässans böcker

Ex. 4 (höger sida): Skaramissalet är Sveriges äldsta handskrivna bok med noter (troligen 1100-talets slut). Denna sida innehåller två alleluiaverser på Kristi Himmelsfärdsdag, »Alleluia Ascendit Deus» och »Alleluia Ascendens Christus». (Skara Stifts- och Landsbibliotek; *Missale Scarense*, vol. 2, fol 7.)

De handskrivna böcker som användes i liturgin var sammansatta för sitt speciella ändamål. Även i minsta sockenkyrka behövdes ett s.k. breviarium med tidegärdens alla texter och ofta även notmaterialet. Om noter till sångerna saknades kunde breviariet kompletteras med ett antifonarium som innehöll sångstyckena. Hymnerna kunde stå i breviarium eller antifonarium, om de inte fanns i ett separat hymnarium.

Psaltarpsalmerna kunde stå först i breviariet eller i en särskild volym (psalterium) – det senare gällde fr.a. domkyrkor och kloster, där bokbeståndet varierade mer. Där deltog flera personer i gudstjänsten och därtill på olika platser i koret, där böckerna kunde behövas.

Även för mässan gällde olika bokbehov för sockenkyrka och domkyrka eller kloster. Mässans huvudbok, det s.k. missale (se ex. 4), motsvarade tidegärdens breviarium, och i ett s.k. graduale fanns sångstyckena. Sekvenserna kunde stå för sig i ett s.k. sekventionarium. Domkyrkan och klostret hade också särskilda epistel- och evangelietextböcker. Ett slags normgivande katalog över ordningen för både mässa och tidegärd i ett stift – med begynnelseorden till alla texter – kallades liber ordinarius. Allra först i huvudböckerna, missale och breviarium, fanns kalendern över kyrkans fester och deras festgrad (se s. 79).

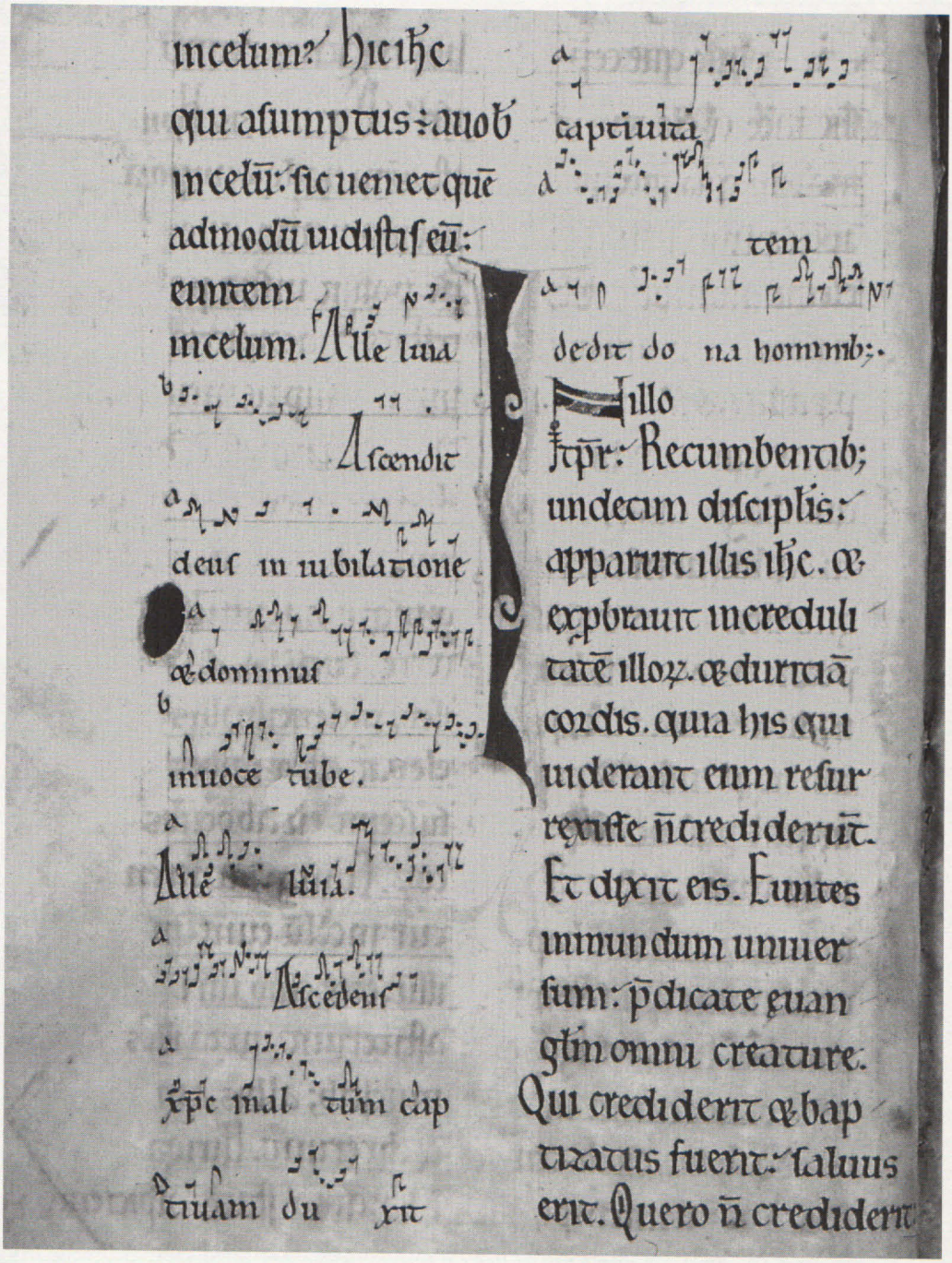
Hur många eller vem som skulle sjunga reglerades i muntlig tradition. I domkyrkor och kloster fanns dock en anslagstavla för dagens tjänstgöring. Katedralernas statuter och korstadgor gav kyrkans personal ordningsföreskrifter för den kyrkliga sången vid fester av olika dignitet. De säger inte mycket om själva sjungandet utan mer om organisationen, vem som skulle leda sången o.s.v. Endast korstadgan för Uppsala domkyrka 1298 innehåller en passus om flerstämmig sång (se s. 86).

Ill.: Böcker för mässa och tidegärd (efter Helander 1993, s. 109).

Domkyrka/kloster

Sockenkyrka	
MÄSSAN	TIDEGÄRDEN
missale	breviarium
graduale	antifonarium
sequentionarium	hymnarium
	manuale/rituale
lectionarium missae	lectionarium officii
epistolarium	psalterium
evangeliarium	collectarium (böner)

Därtill liber ordinarius (i klostret: consuetudinarium), pontificale, martyrologium, kalendarium, processionale.



Musik på pränt – pergament och papper

Under begynnande svensk medeltid importerades liturgiska böcker från nuvarande England, norra Frankrike och Tyskland av missionerande munkar och präster. Bevarade fragment av mycket gamla handskrifter kan mycket väl härröra från denna tidiga införsel, och troligen kom en stor del av dem till användning i Sverige. Många av fragmenten bär klart engelsk eller nordvästeuropeisk prägel, både till skrivsätt och till innehåll. Sångerna tecknades ner i klostrets eller domkyrkans skrivarstuga av skrivkunniga som därmed ville göra sig meriterade för det eviga livet (se Hedlund 1993 och Ancker 1993). Bara ett fåtal av dessa handskrifter finns bevarade i fullständigt skick.

Under hela medeltiden skrev man på pergament. På 1300-talet började också papper – en kinesisk uppfinning – användas för bokproduktion. Det var visserligen lumppapper av hållbar kvalitet, men dock mer förgängligt än pergamentbladen och mindre intressant för den tidens återanvändning (se nedan). En stor del av böckerna med notmaterial från svensk senmedeltid torde därför ha förstörts i sin helhet. Detta gäller framför allt äldre handskrifter. Till de tidiga undantagen hör Skaramissalet (troligen från 1100-talets slut; se s. 83) och Vallentuna-boken (ca 1190; se plansch IV). Från 1300-talet och framåt finns fler helt bevarade musikhandskrifter, däribland böckerna från Vadstena skrivarstuga och klosterbibliotek.

Sedan konsten att trycka böcker uppfunnits i mitten av 1400-talet hörde även svenska stift till kunderna hos norra Europas officiner. Från 1490-talet och framåt trycktes breviarier, där stiftets biskop bl.a. betonade vikten av att följa exakt samma ritual i hela stiftet. Det förekom uppenbarligen skiljaktigheter inom stiften. Nottryck var emellertid mycket dyrt; endast Västerås stift kostade på sig ett tryckt graduale med noter (ca 1493). Detta finns inte komplett bevarat, men av sammanpusslade fragment av denna unika bok har en faksimilutgåva kunnat göras (Schmid 1959–65; se s. 118).

Pergament som pärmar

Som hållbart skinnmaterial var pergament bra även till pärmar och försättsblad vid inbindning av nya handskrifter. För sådana ändamål togs gärna enstaka blad ur äldre band som blivit inaktuella, t.ex. genom att kyrkliga ritualer förändrats. Samma metod användes senare av kungliga fogdar under Vasatiden. Tiotusentals pergamentblad, däribland handskriftsfragment med noter från ca 1100 och ända fram till reformationstiden, bevaras nu i arkiv som omslag kring Vasatidens räkenskaper – skatteintäkter, tionden, mantal och kotal, tullräkenskaper, hovets förtäring och mycket annat. Även juridiska, medicinska och teologiska

böcker från kyrkors och klosters bibliotek fick bidraga. Ett par blad skars ut och skräddades så att de passade handlingens mått. Material som var överflödigt för ändamålet skars bort, varvid delar av text och noter kunde gå till spillo (se t.ex. ill. s. 96 och pl. II).

I ett av Riksarkivets källarplan ryms åtskilliga hyllmeter av kamerala handlingar från perioden ca 1530–1620 med tiotusentals medeltida bokfragment som omslag. Enligt beräkningar kan det röra sig om närmare 20 000 omslag, som i sin tur består av ett eller flera blad eller fragment (Brunius 1993). De flesta fragmenten härrör inte från kloster utan från sockenkyrkor o.dyl. (Helander 1993) och utgör en betydande del av det totala källmaterialet till medeltidens kyrkomusik i Sverige.

Kanske vi ändå skall vara en smula tacksamma mot Vasatidens fogdar. Visserligen förstördes mycket som aldrig mera kommer i dagen – bl.a. fick pergamentblad även tjäna som förladdning av musköter i krig. Men åtskilligt finns bevarat i mer eller mindre läsbart skick. I Danmark däremot, där många av bladen skars i smala remsor, är det förenat med största svårighet att pussla samman ett enda litet blad.

Det bevarade musikhistoriska materialet från medeltiden är inte jämnt fördelat. Det finns en övervikt av större pergamentblad, sådana som var lämpliga för inbindning, medan åtskilliga mindre böcker och s.k. codices (medeltida handskrivna böcker) av papper säkerligen kasserats. Vidare är biblioteket i Vadstena kloster det enda vars bokbestånd överlevde reformationsåren. KB och andra bibliotek äger ett fåtal codices med svenskt ursprung. Få belägg finns för sången i inflytelserika klosterstiftelser som cistercienser, dominikaner och franciskaner. Detta betyder emellertid inte så mycket, eftersom klostrens liturgi i regel styrdes genom centrala påbud från moderklostren på kontinenten där sådana böcker fanns.

Flerstämmig sång?

I somliga handböcker i Västerlandets musikhistoria antyds att flerstämmig musik systematiskt började ersätta den enstämmiga sången med början i den parisiska »Notre Dame-skolan» (från ca 1200). I nyare forskning har det dock framhållits att det enstämmiga musicerandet förblev förhärskande även långt senare.

Flerstämmig kyrkosång fanns på kontinenten redan då de första missionärerna nådde svenska kuster. De gamla kyrkomelodierna eller vissa avsnitt av dem utsmyckades vid större kyrkliga fester. Det rörde sig åtminstone fr.o.m. 800-talet om parallellsång i kvintintervall, senare om tvåstämmig sång i fri motrörelse eller en rörlig stämma med melismer över en melodi i långa notvärden. Ett centrum för denna melismatiska s.k. organum fanns i Paris fr.o.m. 1100-talets slut. Åtskilliga svenskar studerade just i Paris. De bör ha kommit i kontakt med detta sätt att göra kyrkosången festligare och kanske fört det hem till Sverige.

Medeltida belägg på svensk botten för flerstämmig organum saknas i stort sett. Endast en 1200-talskälla visar att organum förekommit, nämligen korstadgan för Uppsala domkyrka 1298 av dåvarande ärkebiskopen Nils Allesson, som skriver:

»Cum organum dicitur cantores illius vnam oram leuent de oblacione, dummodo tantum fuerit, si minus ora venerit et illud recipiant, quid autem maius ora venerit sit communitatis canonicorum.» (Svenskt Diplomatarium 2, s. 262.)

Stadgan säger att då det utföres sådan flerstämmig sång som kallades organum skulle de sångare som utför denna tillsammans få ett öre av de influtna medlen ifall dessa uppgick till så mycket. Om det blev mindre än ett öre i kollekten fick de hålla till godo med vad som fanns, blev det däremot mer än ett öre skulle överskottet gå till kanikernas gemensamma kassa.

Enligt Moberg (1928) innebar denna bestämmelse att de sångare som fick extra ersättning utförde en svårare sångstämma än den vanliga, unisont sjungna melodin. Vid parallellsång är ju den tillagda stämman densamma som originalmelodin – den kräver ingen expertis. Moberg menar därför att de organumsångare som åsyftas har utfört solistiska och mer krävande stämmor, fullt i stil med de tilläggsstämmor som förekom i Paris på 1200-talet.

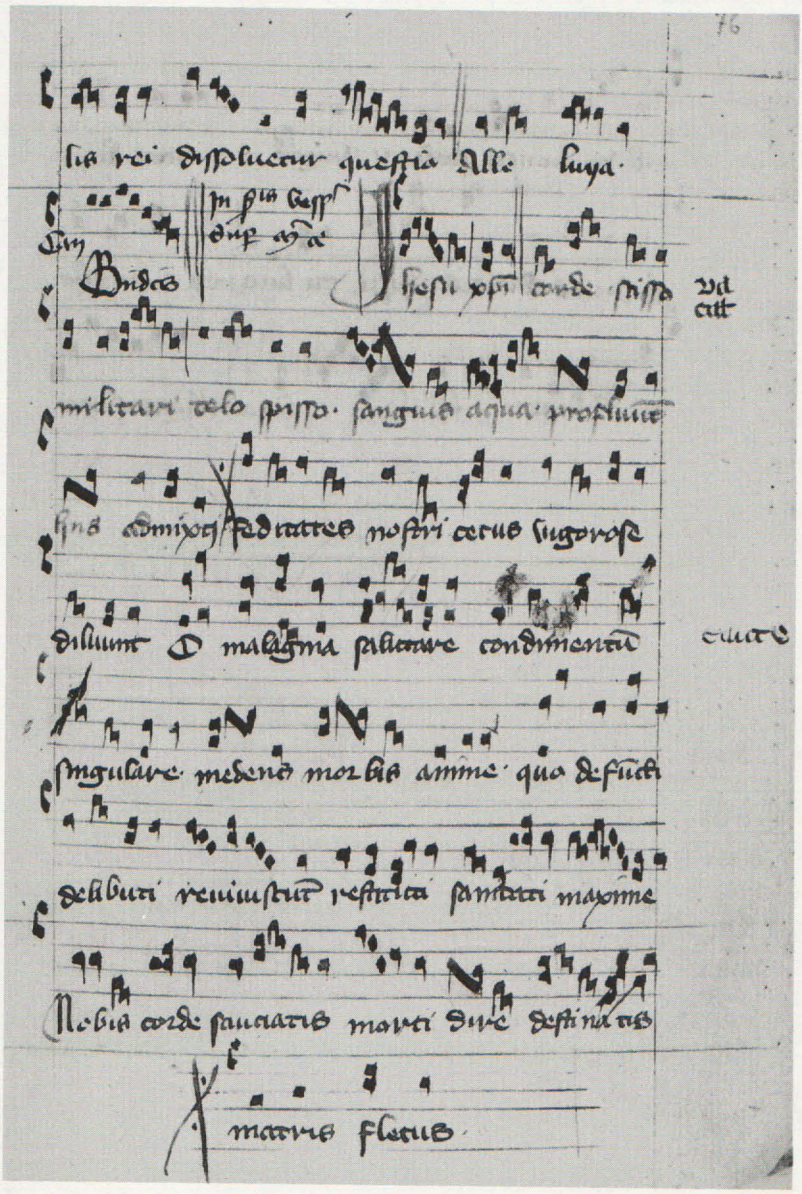
Samma stadga ger en ledtråd till frågan om värdet av sångarnas ersättning – ett öre eller en ora – då den ålägger trätande medmusikanter, som utväxlar fula ord (verba opprobriosa), att böta om de gav någon av sina kamrater tillmälen som »liughara muslaghu asna skipting dara vel similia» – lögnare, förrymd träl(?), åsna, bortbyting, idiot e.d. Kallade man sin kamrat tjuv eller rövare (furem vel latronem) i vittnens närvaro så blev det hela två öre i böter! Ett öre var vid samma tid vad man enligt Upplandslagen fick böta för att ha haft ihjäl sin grannes katt och därmed förstört ett viktigt medel att hålla råttorna ur huset (Milveden 1954, s. 449).

Under 1200- och 1300-talen utvecklade man den s.k. mensuralnotationen så att det bättre gick att ange tonernas relativa tidsvärde. Ett par teoretiska skrifter som behandlar denna notskrift finns bevarade i UUB (C 55 och C 453). Det rör sig om avskrifter av traktater som finns i andra versioner på kontinenten.

Ex. 5 (höger sida): I början av denna Magnificat-antifon i handskriften C 23 kan tvåstämmig organumsats utläsas från »O malagma salutare» – understämman införd med rött, vilket inte framgår av föreliggande foto (UUB; C 23, fol. 76 r.).

Det vore djärvt att förutsätta att de använts som läroböcker här i landet. Kanske hade de medförts från Frankrike av någon studerande. Men Nils Allessons passus om organum tyder på att någon form av sådan flerstämmighet praktiserats här, trots att vi inte har noter bevarade. Det är således troligt att svenskar som vistats i Frankrike lärt sig flerstämmig sång i fransk stil. Det är inte uteslutet att de utövade den efter hemkomsten, även om det saknas belägg i noter för detta. Förutom korstadgan från Uppsala finns det bara två källor som nämner flerstämmig kyrkosång i Sverige. Båda gäller Vadstena (se s. 135 f.).

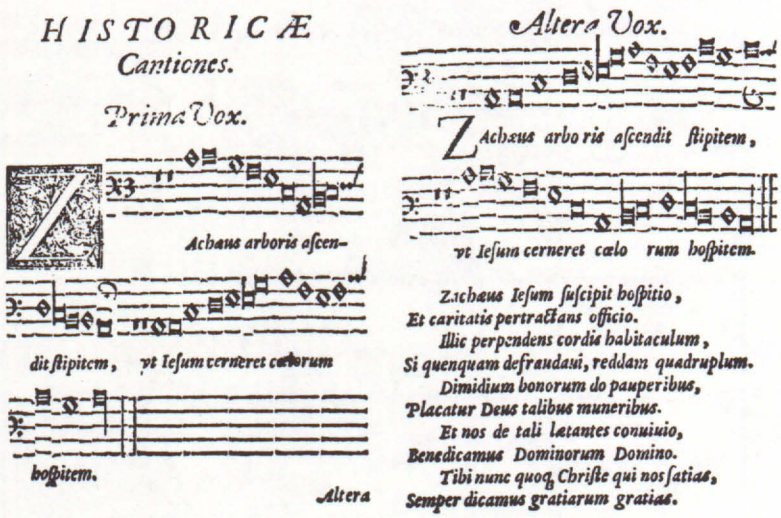
I bevarade noter skymtar stämsången bara i form av antydningar. Handskriften C 23 i UUB är en mycket viktig melodikälla. Den består av flera delar, skrivna decennierna omkring år 1400, och innehåller bl.a. helgonsånger tillkomna i Sverige. Här finns ett kort avsnitt, i en Magnificat-antifon för andra vesper i Marie smärtors fest, som antyder flerstämmig praxis i organumstil.



Ett annat belägg finns i fragment av ett antifonarium från Åbo stift, skrivet på 1400-talet. Där finns ett senare tillägg av en annan hand: en tillskriven stämma till de första tre orden i första responsoriet i Eskils hystoria (se bl.a. Milveden 1962, s. 63 f.; samt Milvedens art. »Organum» i KLNM).

En del sånger är nedtecknade i olika lägen, d.v.s. står i en källa noterade med D som grundton, i andra med G eller a. Läget kan t.o.m. skifta inom samma melodiversion. Moberg (1927, s. 189) ställer som hypotes att notationssättet, även om inte båda stämmorna står utskrivna, skulle antyda organumpraxis på så vis att båda »versionerna» (som dock klingar lika!) utförs simultant vilket resulterar i parallellorganum. Detta kan givetvis ifrågasättas. En annan förklaring är att man vinnlade sig mer om den relativa tonhöjden så att en »deltransposition» (d.v.s. en del av melodin är transponerad) inte störde.

Efter medeltidens slut utgavs samlingen *Piae cantiones* (1582, se s. 275 f.) som innehåller enstämmiga och flerstämmiga sånger, varav en del varit spridda i trakter på kontinenten där svenska studenter vistats. Sångernas ålderdomliga stil tyder på att flera av dem mycket väl kan ha gått i muntlig tradition under lång tid och sjungits vid de studerandes sockengångar på svenskt område redan på medeltiden.



Ex. 6: »Zacheus arboris» ur skolsamlingen *Piae cantiones* handlar om den kortvuxne Zacheus som klättat upp i ett träd för att se Jesus. »Prima» (första) och »altera vox» (andra stämman) korsar varandra på sin väg upp och ned genom oktaven, s.k. rondellus. Början och slut har konsonanta oktavklanger. Sången förekommer även i ett par böhmiska källor (Norlind 1909).

NY HELGONKULT – NYA SÅNGER

Under medeltidens lopp skulle flera personer som verkat i Sverige komma att vördas som helgon. Det var missionerande biskopar som Sigfrid och Eskil, bonden Botvid och munken David, änkan Elin i Skövde, kung Erik Jedvardsson och hans biskop Henrik, samt lagmansdottern Birgitta Birgersdotter. Senare tillkom Birgittas dotter Katarina, biskoparna Brynolf av Skara och Nils Hermansson i Linköping. Även andra, som inte satt några spår i musikhistorien, vördades:

»I sena skrifter, som ej härröra från Sverige, omtalas svenska dominikanhelgon. Någon inhemsk legend eller spår av deras dyrkan finns veterligen icke kvar förutom om Sankt Ingrid. Deras dyrkan synes i likhet med flera Vadstenahelgons icke ha trängt utanför klostermurarna. Till en jämförelsevis liten krets ha även andra helgon varit begränsade. Det gäller för prästen Nikolaus i Skara, för den Tyrgillus, som en gång förekommer i en datering, och för Ulvhildis, vars namn är fäst vid en kyrka. I Telge har man på 1400-talet dyrkat Ragnhild och i Skokloster har Hollinger gjort järtecken. Vallfärder till Engelbrekts grav ha åtminstone tolererats av kyrkan. Om Sankt Karlung i Roslagen veta vi icke, vem han var, om 'den heliga pigan', åt vilken man velat bygga ett kapell i Västergötland, icke ens vad hon hette. Sankt Romfar synes vara en produkt av folkfantasien. Vilka vägar man kunde råka gå, visar Alexander den tredjes ryktbara brev, där dyrkan av personer, som dödats under rus, förbjudes. De sent uppteckнade bruken vid Sankt Ingemo källa ge en bild av vilka uttryck den folkliga fromheten tog sig.» (Schmid 1931, s. 8 f.)

Några av de helgon som spelade en viktig roll i svensk medeltida katolicism var Johannes döparen, Laurentius, Olav den helige, Katarina av Alexandria och Nicolaus av Myra. Flera årliga festdagar ägnades också jungfru Maria.

Det fanns olika sätt att införa en helgonkult (se KLNM, art. »Kanonisering»; samt Fröjmark 1992). Ofta initierades den av någon orden. Franciskaner och clarissor besjöng bl.a. Franciscus och Clara, medan dominikanerna firade sin ordensstiftare, Dominicus.

En lokal kult kunde växa fram kring ett lokalhelgon, till en början regionalt begränsad för att småningom spridas och omfatta riket eller t.o.m. hela Norden, som var fallet med den norske helgonkonungen

Olav. Ibland tycks ekonomiska skäl ha inverkat. Helgonens reliker drog vallfärdande pilgrimsskaror till orten, vilket följaktligen gynnade ortens handelsmän. Ofta synes inflytelserika ämbetsmän inom kyrkan ha påskyndat kulten. Någon gång kan ett (givetvis outtalat) politiskt intresse skönjas. En person kunde vinna i auktoritet genom att få en anfader betraktad som helgon (se nedan). Men dessutom behövdes en bredare förankrad kultvåg.

Ett och annat om problem som medeltidens människor väntade sig att helgonen kunde bistå dem med kan utläsas i de mirakelberättelser som samlades inför kanonisationsprocesserna. Allra helst skulle ett helgon sanktioneras av påven i Rom. Men helt nödvändigt för kultens utbredning var inte detta. Birgitta är enda svensk som blivit helgonförklarad. Första gången ett helgon kanoniserades skall ha varit i slutet av 900-talet. Det påvliga syftet bör ha varit att söka få någon kontroll över ökningen av antalet helgon och festdagar. Till de allra tidigaste helgonen i den katolska kyrkans historia räknas Stefanus, den förste martyren, som alltså fanns med redan när missionärer först besökte Sverige.

Helgonofficium (hystoria)

Varje helgontyp – martyrer, biskopar, bekännare, kungar, jungfrur, änkor – tillskrevs sin uppsättning typiska dygder och gavs ett särskilt ceremoniel som i de liturgiska handböckerna samlades i s.k. commune sanctorum (»det som är gemensamt för flera helgon»). Av detta framgick vilka sånger, psalmer och andra texter som var avsedda för varje typ av helgon. På så sätt var det möjligt att placera in ett nytt helgon i kulten, innan det ännu fanns några särskilda sångstycken skrivna för honom eller henne.

De mest namnkunniga helgonen hedrades med sin egen liturgi: egna sångtexter som sjöngs i kloster och större kyrkor i tidegärden och mässan. Sådana serier av sånger för ett visst helgon gick under namnet hystoria. Termen (helgon)officium avser likaledes sångerna och inbegriper oftast också läsestycken m.m. – beträffande de två termerna råder dock inte någon totalt enhetlig praxis. I själva hystorian ingick nytillkomna, nydiktade, sånger: antifoner, responsorier och hymner för tidegärden. De författades antingen på en gång eller etappvis. Även sekvens och alleluiavers för mässan kunde nydiktas och räknades således in i hystorian.

Hystoriornas sånger skrevs tidigast (före 1200-talet) mest som prosa. Senare började man som regel använda metrisk vers i rimmad form, och för detta slags hystorior blir benämningen »rimofficium» relevant. Under en mellanperiod var rimmad (leoninsk) hexameter vanligt, senare blev s.k. goliardstrofer (se ex. 5, s. 61 samt Mariaantifonen i ex. 14, s. 113) och andra stroftyper omtyckta.

Över hela den europeiska kontinenten diktades hystorior för det växande antalet helgon – ca 1 500 är kända. Forskningen kring dessa sånger har dock inte kommit särskilt långt: endast dryga tjoget har givits ut i tryck. Forskarna har i högre grad visat intresse för det allra tidigaste skiktet i »gregoriansk» repertoar. En syn på det senmedeltida (därmed brukar avses 1200-talet och framåt) som »degenererad» gregorianik har länge varit rådande. Nu finns dock tecken på att man, även internationellt, alltmer börjar uppmärksamma vad helgonofficierna har att lära om hög- och senmedeltidens musikaliska liv och tänkande (Andrew Hughes m.fl.). Att bara en ringa del av dem hittills finns utgivna försvårar en jämförande undersökning av deras melodier. I denna framställning har därför bara ansatser kunnat göras till jämförande studium av de mest spridda och inflytelserika officiemelodierna.

Svenska helgonofficier

På 1470-talet uppstod i ärkestiftet en fest kring Sveriges skyddshelgon gemensamt (patroni regni sueciae). I de ceremoniel som sammanställdes till dem fick Ansgar en särställning liksom Maria, Johannes döparen och Laurentius. De inhemska helgonen räknas upp i början av mässans sekvens. Ordningsföljden hörde hemma inom Uppsalastiftet: först nämns fem sveahelgon (Erik, Henrik, Eskil, Botvid och David), sedan tre från Götaland (Sigfrid, Elin och Birgitta; senare tillkom Katarina och Brynolf). Officiet har således uppsvensk prägel och kan ses som utslag av en nationalistisk ideologi med bas i Uppsala domkapitel (Helander 1989).

För att få en uppfattning om de svenska helgonsångerna skall vi utgå från de enskilda officierna till dessa rikets skyddshelgon. Erik den heliges hystoria får tjäna som exempel. Somliga svenska helgonofficier har varit föremål för forskning, men bara enstaka sångstycken är hitintills publicerade. Rimofficiernas sångmelodier lånades eller adapterades ofta från välkända utländska officier, som dem till Thomas av Canterbury, Dominicus och Franciscus (se KLNM, art. »Rimofficium»). En viktig fråga är vilka sångvisor som går igen i de svenska helgonens officier och vad detta eventuellt tyder på. Att jämföra de musikaliska dräkter vari helgonen hyllades är en intressant forskningsuppgift, som kan resultera i ökad kännedom om medeltida tänkesätt.

S:t Erikskulten och Eriksofficiet

»En man i Våla socken blev så galen, att han med egen hand högg sin strupe tvärt av.» Så börjar en av mirakelberättelserna om det svenska helgon som kanske är mest bekant för en större allmänhet genom sin position som Stockholms skyddshelgon. Förböner gjordes till den helige kung Erik: »då detta var gjort, fick mannen sans och förstånd igen, och inom kort blev han även fullkomligt frisk till kroppen» och kunde nästföljande år gå i mässan på Eriks dag med endast »ett litet ärr på

HYSTORIOR TILLKOMNA I SVERIGE

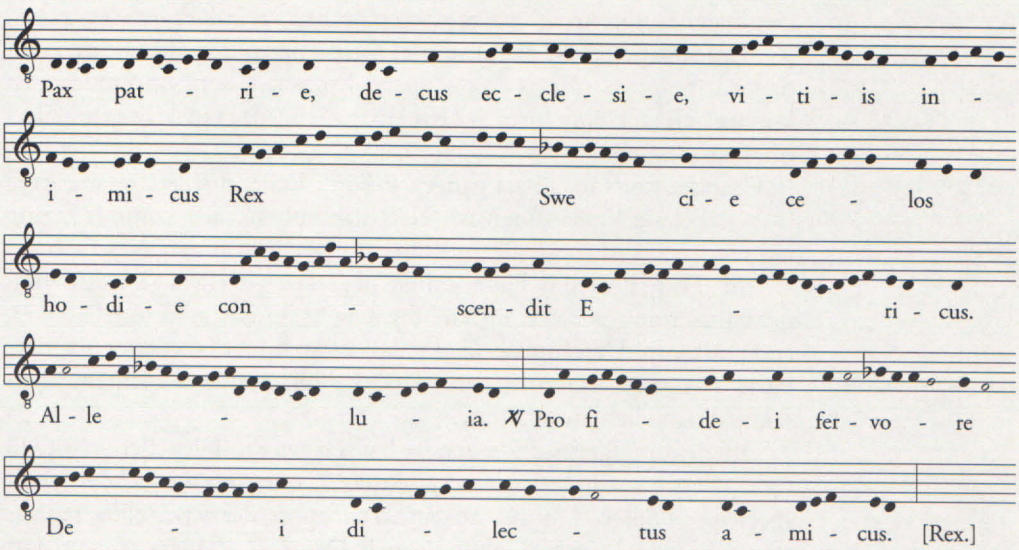
Förteckningen följer helgonens namn i bokstavsordning. Hystorian har sin beteckning efter inledningsorden till dess första vesperantifon. I några fall nämns också »hystoriator», den person som uppges (med rätt eller orätt) ha »satt samman» hystorian, d.v.s. åtminstone diktat de för helgonfesten avsedda texterna i tidegärd och mässa. I vissa fall kan en hystoriator också ha »satt samman» melodierna, i andra är detta bevisligen inte fallet (se s. 110). (KLNM.)

S:t Erik (ur en handskrift i Vatikanbiblioteket i Rom).

1. Ansgar: *Ludovicus imperator* / Nils Hermansson
2. Birgitta Birgersdotter: *Birgitte matris inclite* / Birger Gregersson
3. Birgitta Birgersdotter: *Rosa rorans bonitatem* / Nils Hermansson
4. Botvid, »Rekarnebygdens apostel»: *Triumphantis milicie*
5. Brynolf av Skara: *Brinolphi patris merita*
6. David av Munkatorp: *Ardens verbo martir voto*
7. Elin av Skövde: *Salve decus patrie* / tillskriven Brynolf Algotsson(?)
8. Erik Jedvardsson: *Assunt Erici regis sollemnia*
9. Eskil, »Södermanlands apostel»: *Eskille flos presulum* / tillskriven Brynolf Algotsson(?)
10. Henrik, Finlands apostel: *Gaude cetus fidelium*
11. Katarina, dotter till Birgitta: *Letare Sion filia*
12. Nils Hermansson / Nicolaus Hermanni: *Christo sit pia laus*
13. Sigfrid, »Värends apostel»: *Celebremus karissimi*
14. Sigfrid: *Sanctus Sigfride Anglie ortus*
15. Sveriges skyddshelgons fest: *Iocundare mater ecclesia nove* / (Ericus Olaui?)
16. Anna, Marie moder: *Felix orbis, felix hora* / Nils Hermansson
17. Josef: *Joseph exortus regia* / möjligen Nils Hermansson (Vadstenaskolan)
18. Compassio BMV (Marie medpassions [smärtors] fest): *Stabat virgo dolorosa*
19. Visitatio BMV (Marie besökelses fest): *Sacerdos nove gracie*
20. Maria (ev. för Marie avlelses fest, Conceptio BMV): *Stella Maria maris paris expers* / tillskriven Brynolf Algotsson(?)
21. Törnekronans fest (i Skara): *O decus ecclesie spina salutaris* / tillskriven Brynolf Algotsson(?)

strupen såsom en röd tråd». Ett annat mirakel handlar om en präst som förlorat både tal- och sångförmågan, men genom Eriks ingripande återfick rösten så att han kunde sjunga mässan just på Eriksdagen den 18 maj. Vi får också höra om den blinda kvinnan som fick sin syn tillbaka och om det dödfödda barnet som fick liv (Lundén 1945–46). Alla dessa under besjungs i Eriks hystoria, en del av den sångrepertoar som utgör den bevarade musiken från svensk medeltid.

För de under medeltiden ständigt tillkommande helgondagarna diktades nya texter. Psalmerna till S:t Eriks vesper, de fem som i källorna kallas »omnia laudate», eftersom de alla börjar med ordet lauda(te) (»lovsjung[en]»), hämtades ur commune sanctorum, ritualerna för de skilda helgonkategorierna. I nya antifoner sjöngs helgonets lov. Dessutom nyskrevs inledningen, invitatorium (»inbjudan»), där festens syfte skulle framgå, innan man sjöng *Venite* (»Kommen!», Ps. 94). De gängse läsestyckena i matutinen ersattes med berättelser om helgonets liv (vita) enligt legendan, och de nya responsorierna fick även de knyta an till helgonets liv och tillmätta betydelse. De tre responsorier, som inramar läsestyckena i den tidigaste versionen av officiet till Erik, förtäljer om hans goda egenskaper.



Ex. 7: Transkription av responsorium »Pax patrie» till S:t Erik (se plansch I).

Översättning: Fosterlandets fred, kyrkans klenod, lasternas fiende, Sveriges kung Erik far i dag till himlen, älskad av Gud för sin trosglöd.

Mirakelberättelserna om mannen i Våla, en stum präst som återfick talförmågan, ett dödfött barn som kom till liv och en blind kvinna som återfick synen fick utgöra underlag till de antifoner som inramar de sedvanliga psalmerna i laudes (se s. 74, 96 f.). I andra antifoner, exempelvis de till Benedictus och Magnificat, anhålles om Eriks förböner.

Erik den helige började omkring sekelskiftet 1300 framstå som Sveriges skyddshelgon par préférence, en nationell frihetssymbol under Engelbrekt och Sturarna. Men som historisk person är han minst sagt diffus. Kung Erik Jedvardsson skall ha mördats av en dansk tronpretendent. Efter denna händelse, som enligt legenden inträffade på Kristi himmelsfärdsdag år 1160, spreds rykten om under, mirakler, som inträffat i samband med hans död. Småningom samlades legendberättelserna. En levnadsteckning skrevs och redigerades för att införlivas med liturgin som lektier i matutinen. Från mirakelberättelserna, som samlats och redigerats, hämtades innehållet i hystorians sångtexter. Bakom redigeringen stod Israel Erlandsson, prior vid dominikanernas konvent i Sigtuna (1291–98). En annan drivande kraft i utvecklingen kring Erikskulten var Folke Ängel, ärkebiskop 1274–77 och morbror till Israel Erlandsson – släktband mellan samhällets inflytelserika var inte ovanliga, vare sig bland världsliga eller kyrkliga potentater.

Efter 1100-talets tronstrider i Sverige bör sentida ättlingar till Erik Jedvardsson, den Erikska ätten, inte ha saknat intresse av att ha ett helgon till anfader i sina försök att hävda makten över rikets styrelse. Till dessa ättlingar hörde Eriks sonsons dotter Ingeborg, gift med Birger Jarl, vilkas söner således hade ett helgon till morfars farfar – ingen dålig merit.

En hystoria brukar benämnas efter inledningsorden till första antifonen i vespern, i Eriks fall »Assunt Erici regis sollemnia» (Kung Eriks högtid är inne). Vi skall studera detta litet närmare för att se hur officiet byggdes upp kring och presenterade Eriks mirakler och legenda.

I Eriksofficiet är ett par antifoner förmodligen den äldsta delen. Sedan har etappvis tillagts nya sånger i hystorian, som uppträder i en kortare och en längre form. Toivo Haapanen (1927) urskiljer tre skikt i officiets tillkomst:

Firandet finns för första gången belagt i Vallentunakalendariet 1198 (Liber ecclesie Vallentunensis). När Erikskulten hade kommit i gång vid 1200-talets mitt förelåg antifoner för Magnificat och Benedictus.

Vid 1200-talets slut hade kulten tagit fart på allvar. I källor från denna tid finns en äldre, kortare form av hystorian, som innehåller en enda nokturn. Den finns belagd redan tidigt under 1300-talet och omfattar vesper, en nokturn, samt laudes. Till samma tid kan mässans sekvens och alleluiavers föras.

Officiet utvidgades under senare hälften av 1300-talet eller senast vid 1400-talets början med två nya nokturner, eftersom det behövdes vid speciella tillfällen. De nya nokturnerna uppträder i två olika redigeringar i Uppsala resp. Linköping och Danmark. Sångerna, som fått melodier från Eskils officium, har genom de olika redigeringarna anbragts på olika ställen inom matutinen.

Kyrkliga fester rangordnades bl.a. genom festgrader. Stiften hade olika utformningar. En vanlig indelning var: memoria, festum trium lectionum, festum novem lectionum (som omfattade simplex, duplex och totum duplex). Matutinen omfattade vid lägre festgrad en enda

nokturn med tre läsningar och likaså tre antifoner, psalmer och responsorier, vilket gav beteckningen »trium lectionum», medan den högre var »festum novem lectionum» (med nio läsningar och responsorier, nio psalmer och antifoner för hela matutinen).

S:t Erik firades den 18 maj, från början med en enda nokturn. Festdagen hade visserligen tillmätts hög rang, men inföll som regel under påsktiden. Under tiden mellan påsk och trefaldighetsdagen skulle enligt svensk sed endast en nokturn få förekomma. En fransk tradition kan ligga bakom denna sedvana (den finns även hos dominikanerna, vilkas verksamhet började i Frankrike).

Det uppstod småningom behov av eller skäl för att bygga ut officiet med två nokturner till. Eriks translation (överförandet av helgonets kvarlevor till kyrkan för skrinläggning) kom att firas den 24 januari i Uppsala. Eftersom 24 januari inte inföll under påsktiden och translationsfesten fick hög dignitet blev det motiverat att införa två nya nokturner. Ett annat skäl kan ha varit att Eriksdagen någon gång vart århundrade infaller precis efter trefaldighetsdagen. Tre nokturner förekom ju även i Linköping, där translationen inte firades. Vidare spreds firandet snart till danska stift där inte denna inskränkning under påsktiden var aktuell. Haapanen har påvisat hur man i Uppsala å ena sidan, i Linköping och de danska stiften å den andra, fördelade de nya texterna på olika platser inom matutinen. De nya texterna har en annan metrisk byggnad än de tidigare Erikstexterna och har melodier hämtade från Eskilsofficiet.

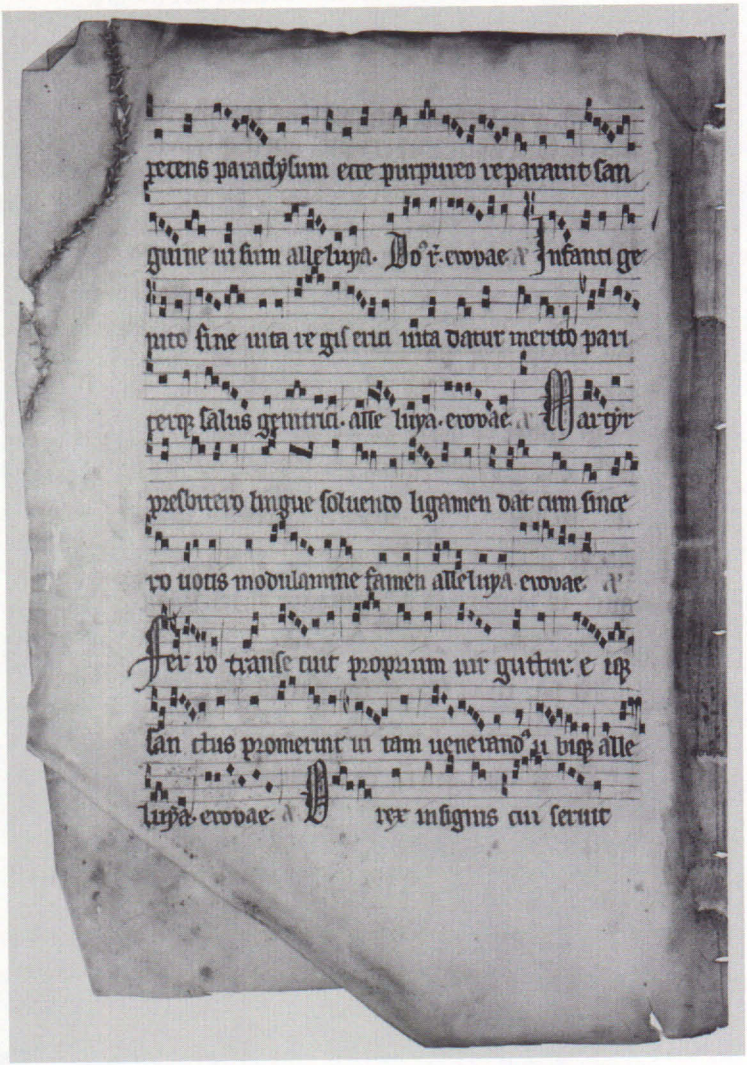
En hystoria i senmedeltida praxis komponerades inte som senare tiders cykliska verk (som sonater och symfonier), där vi förväntar oss en tonal sammanhållning kring en grundtonart. I stället uppträder antifonerna till psaltarpsalmerna i modal följd: hela förrådet av kyrkotoner, s.k. modi, gicks igenom från modus I till modus VIII. Vesperns och laudes antifoner brukar stå i modus 1, 2, 3, 4 och 5. Psalmerna, som antifonerna ramar in, sjöngs i motsvarande psalmton. Responsorier och antifoner i nokturnen bildade separata serier, där hela raden av modi på samma vis fick uppträda och börja på nytt med 9:e antifon och 9:e responsorium. Detta mönster följdes emellertid inte alltid så strikt (se Eriksofficiets modusordning s. 98, 115).

En hymnmelodi till svenska helgon

I tidegärd och helgonofficier förekom också hymner. Många av dessa har precis samma versmått och strofform, fyra versrader med 8 stavelser vardera – s.k. ambrosiansk strof eller jambisk dimeter (se ex. 9b samt ex. s. 55). Samma melodier har i sådana fall kunnat användas till flera texter och övertas ton för ton från text till annan.

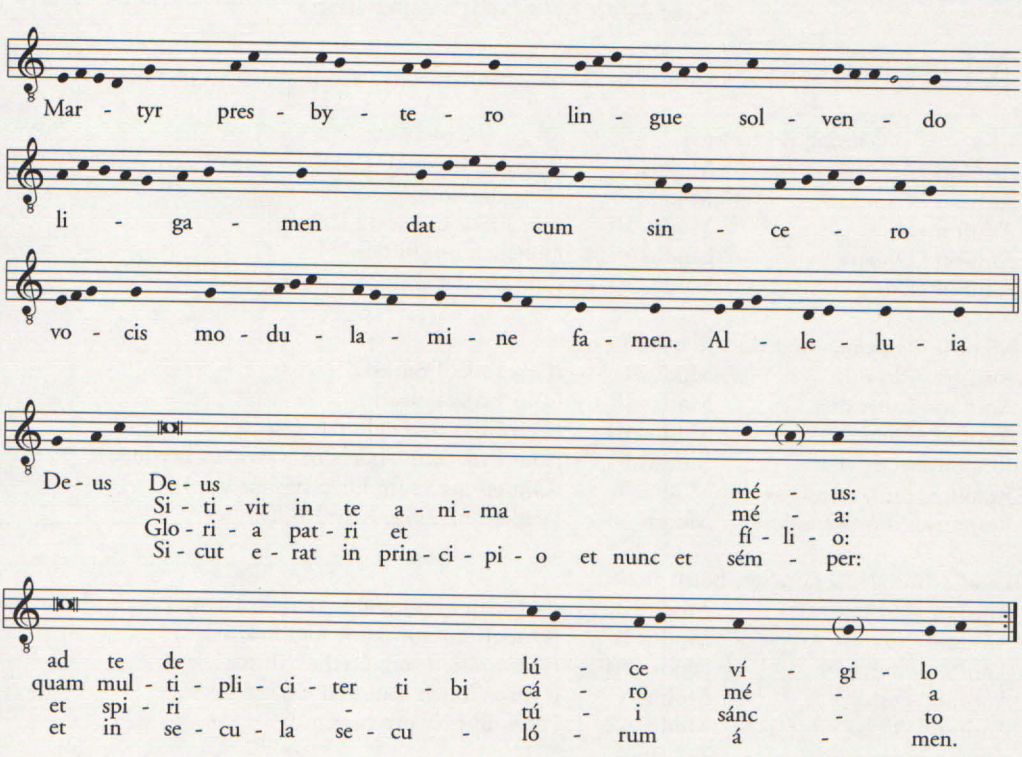
(forts. s. 98)

ANTIFON OCH PSALMODI – EXEMPEL PÅ MODUS 3 OCH MODUS 5

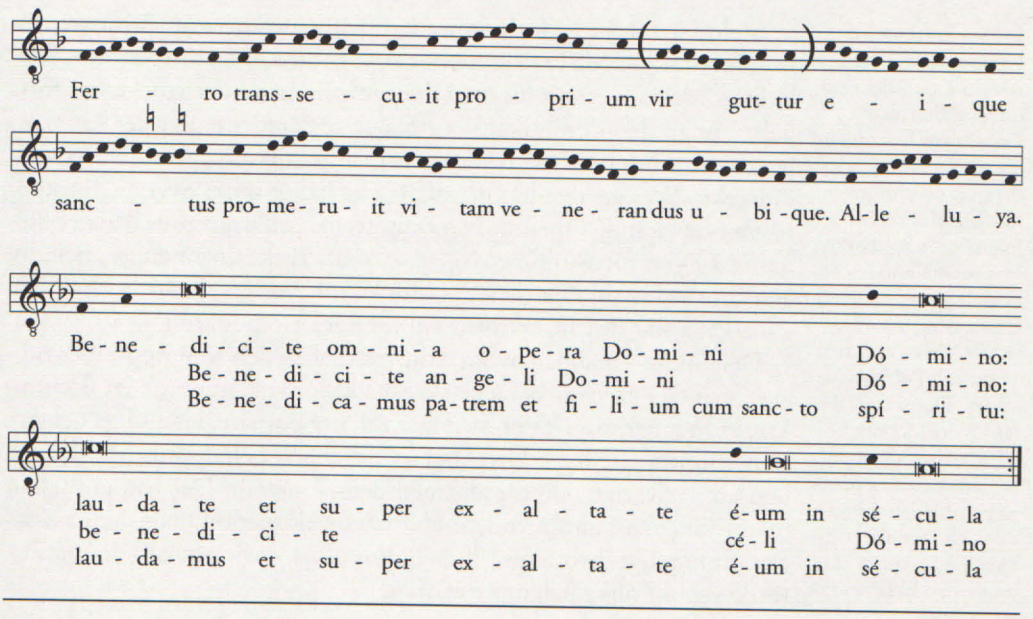


Ex. 8 a–c: Ovan ges exempel (med transkriptioner b–c höger sida) på modus 3 och modus 5 i två antifoner med psalmverser (urval) i laudes på Eriksdagen (RA; fragment BR 420 från ca år 1400, omslag till Hälsingland 1573:1, tionde). Observera att bara evovae-formeln står i handskriften. Psaltaren skulle man kunna utantill. Textinnehåll [antifonen:] Martyren förlöser den stumme prästens tunga, så att han kan sjunga med klar röst; [ur psalm:] Gud, du är min Gud, bittida söker jag dig; / min själ törstar efter dig, min kropp längtar efter dig [...] / Ära vare Fadern och Sonen och den Helige Ande [...] Amen; [antifonen:] En man skar sig i strupen med en kniv, och åt honom utverkade vårt helgon – må man överallt vörda honom! – livet tillbaka; [ur canticum:] Loven Herren, I alla [Herrens] hans verk; lovsjungen och upphöjen honom i evighet. / Loven Herren, I Herrens änglar; I himlar, loven Herren. / Må vi lovsjunga Fadern och Sonen, desslikes den Helige Ande; må vi lova och upphöja honom i evighet.

b)


Mar - tyr pres - by - te - ro lin - gue sol - ven - do
li - ga - men dat cum sin - ce - ro
vo - cis mo - du - la - mi - ne fa - men. Al - le - lu - ia
De - us De - us
Si - ti - vit in te a - ni - ma mé - us:
Glo - ri - a pat - ri et mé - a:
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sém - per: fí - li - o:
ad te de lú - ce ví - gi - lo
quam mul - ti - pli - ci - ter ti - bi cá - ro mé - a
et spi - ri - tú - i sánc - to
et in se - cu - la se - cu - ló - rum á - men.

c)


Fer - ro trans - se - cu - it pro - pri - um vir gut- tur e - i - que
sanc - tus pro- me - ru - it vi - tam ve - ne - ran dus u - bi - que. Al - le - lu - ya.
Be - ne - di - ci - te om - ni - a o - pe - ra Do - mi - ni Dó - mi - no:
Be - ne - di - ci - te an - ge - li Do - mi - ni Dó - mi - no:
Be - ne - di - ca - mus pa - trem et fi - li - um cum sanc - to spí - ri - tu:
lau - da - te et su - per ex - al - ta - te é - um in sé - cu - la
be - ne - di - ci - te cé - li Dó - mi - no
lau - da - mus et su - per ex - al - ta - te é - um in sé - cu - la

ERIKSOFFICIETS MODUSORDNING

Modusordningen i den ursprungliga, korta versionen av Eriksofficiet ser ut på följande sätt:

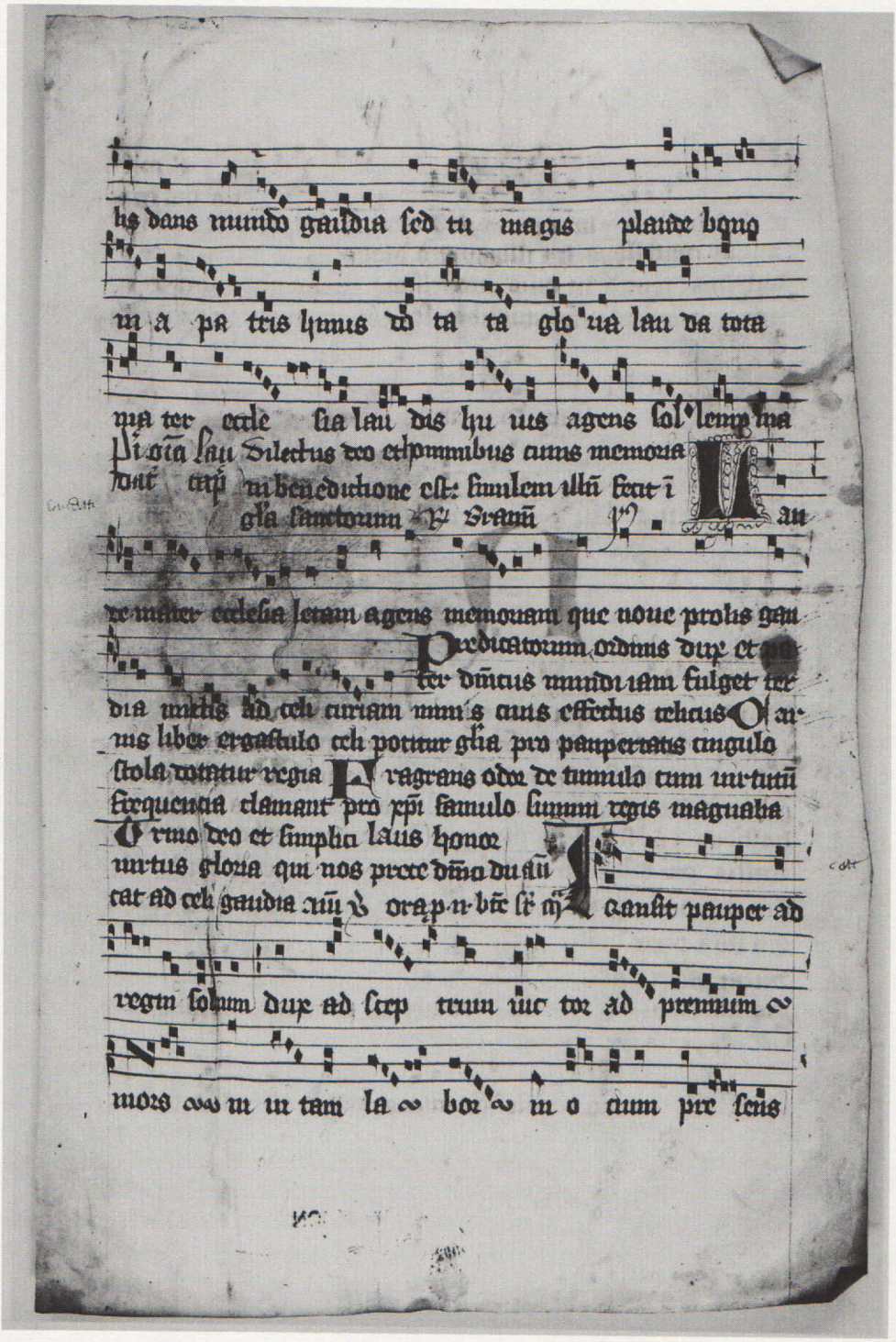
1:a vesper (inledning till festen):		
Antifon »Assunt»	Modus I	(Sverige, lovsjung Erik!)
Antifon »Gaudeat»	Modus II	(Uppsala, lovsjung Erik!)
Antifon »Hic»	Modus VI	(om Eriks kärlek till Kristus)
Antifon »Dulcis»	Modus VII	(anhållan om förbön)
Antifon »Da»	Modus VIII	(bön att alla skall bli helgon)
Matutin (kommentarer till Eriks liv):		
Antifon »Rex»	Modus I	(Om Eriks fromhet)
Antifon »Correxit»	Modus II	(Om Eriks livsverk)
Antifon »Digne»	Modus III	(Om Eriks död och martyrskap)
Responsorium »Pax»	Modus I	(Om Erik som landets och kyrkans prydnad)
Responsorium »Amens»	Modus V	(Om en man som högg sig i bröstet)
Responsorium »O miles»	Modus VI	(Vädjan till Erik, Kristi förkämpe)
Laudes (mirakelberättelser; bön):		
Antifon »Hostia»	Modus I	(Om den blinda som återfick synen)
Antifon »Infanti»	Modus II	(Om ett dödfött barn som fick liv)
Antifon »Martir»	Modus III	(Om prästen som återfick rösten)
Antifon »Ferro»	Modus V	(Om mannen som skar sig i strupen)
Antifon »O rex»	Modus VI	(Bön till Erik om beskydd)

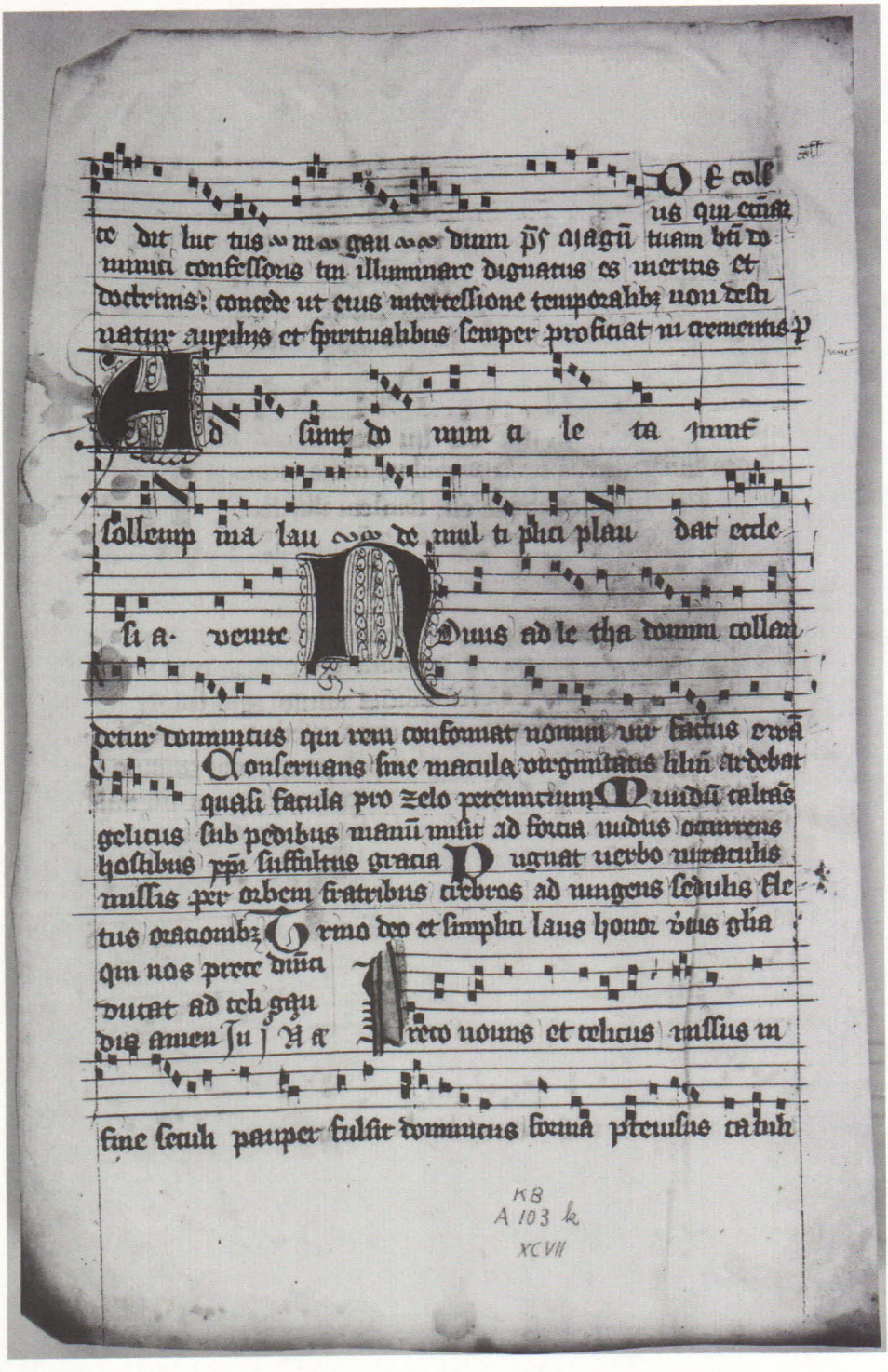
Ex. 9 a–b (s. 99 f.): Hymnmelodin med två olika slut, här i en tidig version av S:t Dominicus hystoria ur ett antifonarium, som daterats till 1300-talet, troligen äldre (KB; fragment A 103 k 97). Hymnerna börjar »Laude mater ecclesia» (Prisa, moder kyrka) och – i Eriksversionen av melodin – »Novus athleta Domini» (Herrens nye förkämpe).

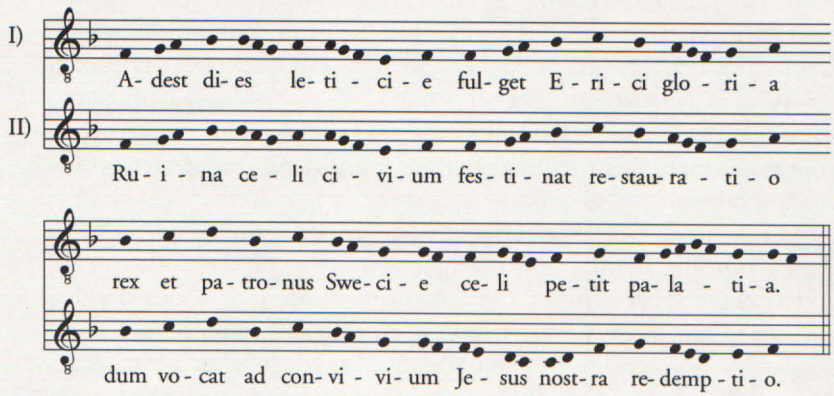
Märk att följande två sidor återger pergamentbladets högersida och följande vänstersida på samma sätt som i handskriften.

Melodin till S:t Eriks hymner har också använts vid andra svenska helgonfester, och då i två versioner med ganska olika slutperioder. Melodin torde ha kommit hit med dominikanerna under 1200-talets förra hälft, innan den dominikanska ritualen reglerades enligt det s.k. Correctorium Humberti (se nedan s. 101). Framför allt tycks den ha varit omtyckt i Sverige: den har påträffats i 24 källor inom Sverige, förutom några i nuvarande Finland. I en tidig svensk källa används båda versionerna i Dominicus-officiet (se ex. 9 a–b). Eriksversionen av melodin återfinns också till Henrik och i officiet till Sveriges skyddshelgon. I en enda källa står den föreskriven vid firandet av en martyr.

Den andra versionen av melodin tycks vara den som uppträder tidigast, och då i en av de två icke-svenska källor vi känner till, ett dominikanskt hymnarium i Trier med text till S:ta Barbara. Kvinnliga helgon, som Birgitta (i Birger Gregerssons officium) och Maria Magdalena, besjöngs i Sverige framför allt med denna melodi. Det kan tänkas att man i vårt land, åtminstone under någon tidsperiod, haft denna association manligt–kvinnligt till melodins olika versioner, om det nu inte rörde sig om olika helgonkategorier.




KB
A 103 k
XCVII



Ex. 9 c: Melodiversionerna till hymnerna i Dominicusofficiet användes för svenska helgon: den ena versionen här till S:t Erik, den andra i Nils Hermanssons Birgitta-hystoria *Rosa rorans* (båda efter Skara musikhandskrift nr. 1 från tidigt 1500-tal).

Att bilden inte är helt entydig visas av att Eriksversionen av melodin i en tidig källa är föreskriven till en Mariafest. Den förekommer även till Birgitta i ett finskt fragment från sent 1400-tal. Barbaraversionen av melodin dyker å andra sidan upp på kontinenten i en ungersk 1400-talshandskrift till Emmerich (Emericus dux), ett ungerskt skyddshelgon (Nilsson 1991). Hymnmelodin förekommer också i skyddshelgonens officium med samma slut som i Eriksofficiet, men i en av ett dussin undersökta källor förekommer Barbaraversionen.

Dominikanskt inflytande

1200-talets första hälft var den tid då de s.k. tiggar- eller mendikantordnarna började etableras. På bara ett par årtionden hade deras verksamhet spritts över Europas städer, dominikanerna från norra Frankrike och trakten av Paris, franciskanerna från Italien.

Deras ritualer fick starkt inflytande på olika håll. Franciskanernas liturgi blev förebild för ordningen vid kurian i Rom. Även i svenska städer började de tidigt anlägga sina s.k. hus: vid 1200-talets mitt var etableringen i full gång. Vid samma tid (år 1256) genomdrev dominikanerna en reform för att deras ordensliturgi skulle genomföras enhetligt överallt inom orden enligt »Correctorium Humberti». Då tillkom också ett rimofficium till ordensstiftaren Dominicus. Dominikanernas liturgi, med franskt påbrå, kom att sätta sin prägel markant i Uppsala och Åbo stift (Moberg 1947b). Åbo antog dominikansk liturgi på 1330-talet (Maliniemi 1925, s. 182–204). Dominikanernas inflytande berodde inte enbart på att de i motsats till cistercienserna höll till i städerna. De hade också en stark ställning inom undervisningsväsendet, som ju långt fram i tiden skulle vara fast bundet till kyrkan. Vid universiteten i Paris, där så många svenskar bedrev studier, och i Bologna intog dominikanerna en ledande ställning.

Ett dominikanskt särdrag var sättet att kantillera på en recitationston som låg ett halvtonsteg ovanför närmast lägre ton. Detta finns belagt i Laurentius Petris handledning i kantillation från 1500-talet, »De punctis» (Om skiljetecknen), som var grundad på en etablerad Uppsalatradition. Möjligen hade de durliknande modi, tonsläktena med F och G som grundtoner (som var vanliga i nordfranska trouvèresånger), också blivit moderna genom dominikanerna.

Musiken till Dominicusofficiet kom till användning om och om igen i rimofficier till svenska helgon. Exempel på dominikansk stil finns också i Eriks hystoria. Dess matutinantifon nr 2, »Correxit», har sin melodiska motsvarighet i Dominicusofficiets andra matutinantifon, och även respektive melodibörjan till laudesantifon 2 visar klara överensstämmelser. Erik-sekvensen sjöngs till Dominicus-sekvensens melodi.

Många fler exempel kan tas fram. Nils Hermansson eller Nicolaus Hermanni var en borgarson från Skänninge som hade studerat i Paris och Orléans. År 1350 blev han, vid tjugofem års ålder, kanik i Linköping och i Uppsala, sedan ärkediakon och 1375 biskop i Linköping, där han gjorde betydande organisatoriska insatser. Han var nära förbunden med den birgittinska kretsen och stödde på flera sätt klosterstiftelsen i Vadstena, som kom till under hans biskopstid. Efter hans död spreds rykten om underverk och en kanoniseringsprocess inleddes. Processen kom inte att fullföljas, men han fick sig en hystoria tilldiktad.

Enligt inskrift på Nils Hermanssons gravsten har han själv »hystorierat» både Birgitta, Ansgar och andra helgon samt Anna, Marias moder. (Maria och den heliga familjen kom alltmer i kultens centrum mot medeltidens slut.) Haapanen anser det möjligt att Nils Hermansson kan ligga bakom de två sentillkomna nokturnerna i Eriksofficiet. De latinska dikterna i hans Birgittaofficium *Rosa rorans bonitatem* brukar räknas till höjdpunkterna i svensk medeltida diktning. En hystoriator skall dock inte betraktas som en »kompositör». Ett par exempel nedan får visa vari hystoriators insatser kunde bestå. Möjligen var texterna ett slags originalprodukter, dock ofta med citat från andra diktverk, och detta gäller i än högre grad melodierna. Melodiska likheter kan ha uppstått på skilda premisser, alltifrån att ny text skrivits »sub notis» (»inunder noterna») till att en melodisk stil har betraktats som en allmän konvention för hur en antifon eller ett responsorium skall låta.

Särskilt i officierna till Anna och Ansgar har Dominicusmelodierna kommit till användning. Efter tidens sed har hystoriator skrivit texter som kunnat lånas eller anpassas till dessa melodier – inte alltid i minsta detalj, men så troget att det är lätt att känna igen förlagan. Det gäller inte samtliga, men väl de allra flesta av sångstyckena i officierna.

Ansgar, »Nordens apostel», skall redan på 800-talet – långt innan kristendomen vann mark i Sverige – ha sänts från Bremen som den förste missionären till vårt land. Man kunde vänta sig att han under hela medeltiden borde ha vördats här som helgon. Men så var inte fallet. Inte förrän på 1300-talet diktas i Sverige en hystoria till honom. På 1390-talet började Ansgarsdagen (4 februari) firas, allra först i Linköpings stift, senare i Västerås – men först efter 1400-talets mitt slog festen igenom i övriga delar av Sverige. Troligen hade genombrottet något samband med skyddshelgonens fest, som tillkom på 1470-talet.

Helander (1989) har visat att det var vid tiden för Kalmarunionens instiftande som Ansgarskulten växte fram. Han menar att dess etablerande i Sverige möjligen har haft ideologiska och politiska drivkrafter som »ett kyrkligt motstycke till unionen»: i hystorian kunde Ansgar skildras som utsänd till att bli gemensam andlig ledare för unionens länder, som nu slutligen förenats under gemensamt världsligt styre – en ideologisk förstärkning av unionstanken!

Lektierna uppträder, som så ofta i helgonofficierna, i varierande form: i vissa källskrifter är de mer utförliga än annorstädes, och berättelser som omnämns i en källa kan lysa med sin frånvaro i andra. Man kan t.o.m. se hur texterna ändrats för att passa i skilda regioner. I en Uppsala-version bortses helt från danskarna; Ansgar framställs som svearnas missionär.

Ludovicus imperator och *Felix orbis*, officierna till Ansgar och till Marias moder Anna, har liksom de flesta hystorior från just denna tid antifon- och responsoriemelodier ordnade i modal följd. Några melodier har lånats från ett officium till Maria ur Skara stifts liturgi, *Stella Maria maris paris expers.*

Dominicusofficiet har i vespern bara en enda antifon som sjöngs till samtliga fem psalmer, en s.k. antiphona sola. Den företer mycket stor likhet med första laudesantifonen i Eriksofficiet. Annaofficiet däremot har, som brukligt, antifoner till alla fem psalmerna. Några vesperantifoner för Ansgars dag har inte påträffats i det fragmentariska källmaterialet, men Annas vesperantifoner 1, 2, 3 och 5 sjöngs till samma melodier som motsvarande stycken i Mariaofficiets laudes. Samma melodier förekommer i Ansgars 1:a nokturnantifoner, medan två av Annamelodierna här lånats från Dominicus.

Samtliga Dominicusmelodier utom de till vesperantifonen, första matutinantifonen, 4:e och 9:e responsorierna samt Benedictusantifonen möter i Anna- och Ansgarssångerna, oftast (men inte alltid) på samma liturgiska plats. I de fall, där Nils Hermansson valt melodi från annat håll än Dominicusofficiet (eller skrivit nya?), brukar Anna- och Ansgarsmelodierna överensstämma. Responsorietexterna för Ansgar är

dock något kortare och därför har melodin anpassats (adapterats). De flesta sångstyckena använder alltså samma melodiska material, d.v.s. överensstämmer helt eller delvis med Dominicusmelodierna.

Sångtexterna i officierna skiljer sig givetvis åt: de beskriver och kommenterar ju olika händelser. Flera av dem är dessutom versteknisk olika konstruerade med avseende på strofbyggnad och rimflätning. Det märks särskilt tydligt vid en jämförelse med melodier till responsorierna (ex. 10).

Dominicusofficiets hymnmelodi kom även att sätta sina spår. Den användes också i officierna till Ansgar, till Marias moder Anna, i Sigfridsofficiet *Celebremus* samt till David och i Nils Hermanssons officium till Birgitta (Moberg & Nilsson 1991, M 266).

Kompositör eller diktare

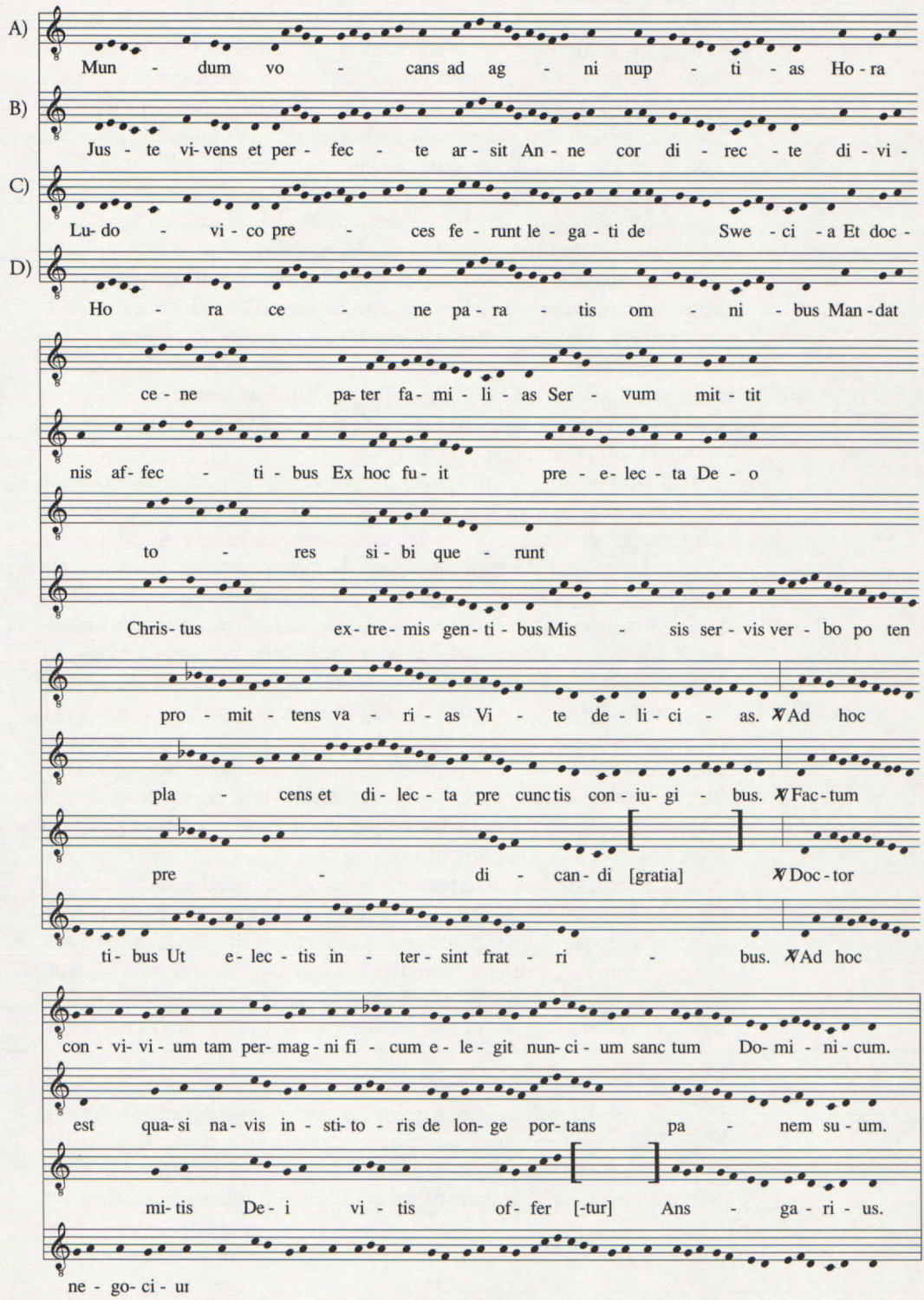
Det medeltida »författarskapet» var något annat än vår tids, där originalitet är en dygd och nyheten närmast en princip vid skapandet. I dåtida litterära eller teoretiska texter citeras regelbundet utan att källan anges. På så sätt vandrade fastslagna uppfattningar och stående uttryck från en generation till nästa i en nästan ordspråksmässig textflätning. Det kända och redan hävdvunna gav auktoritet.

I medeltidens sångskapande fanns inte heller något krav på originalitet, tvärtom. Vi har sett hur kyrkans melodier återanvändes i lämpligt sammanhang. En text hade inte alltid »sin egen» melodi. Responsoriernas melodik byggde i regel på en närmast psalmodiartad stomme. Även antifonmelodierna följde vissa modeller: Gevaert (1895) har utpekat 47 mönstertyper. Milveden (1983, s. 7) talar om detta som en »det fromma lånets konst», där ett rätt skapande inom givna ramar står framom ett fritt.

Ordet »componere» (latin: sätta samman) i medeltida texter avser sällan ett »komponerande» i vår tids bemärkelse, när det rör sig om enstämmig musik. Snarare menas att någon »satt samman» mer eller mindre nya texter med musik, alltså valt (eller anpassat) en melodi till en text. Ett exempel är hur Petrus Olavi, den heliga Birgittas biktfader, »composuit» (komponerade, sammanställde) Marialiturgin för Vadstena kloster. Med eventuella medhjälpare satte han ihop – eller kompilerade — hela veckocykeln; vissa texter författades, andra lånades in från kända hymner och antifoner, och textavsnitt från Birgittas uppenbarelser redigerades in som läsestycken i matutinen. Det finns också andra i Sverige tillkomna officier som man sökt upphovet till. Med de tre olika versioner som nu föreligger av Eriksofficiet kan man avgjort inte tala om en enda upphovsman. Hur skall vi över huvud taget betrakta frågan om upphovsman i en kultur utan upphovsrättigheter, där melodier kan fritt hanteras som allmän egendom?

Ex. 10: I notexemplet jämförs första responsorierna i Dominicus' (A) respektive Ansgars (B) och Annas (C) officier med ytterligare ett responsorium som ingår i Sveriges rikes skyddshelgons officium (D), ton för ton lånat från (A). Det sistnämnda, nummer 5 i skyddshelgonens officium, liknar också Dominicusresponsoriet vad texten anbelangar. Textens tema – folket som kallas till Herrens gästabud – är gemensamt, och vissa ordvändningar återkommer i båda. Ansgarsresponsoriets text handlar om hur predikande missionärer sänds ut till Sverige. De fyra texternas minsta gemensamma nämnare är inbjudan till Herrens måltid genom utvalda sändebud.

Källor: (A) Correctorium Humberti; (B) RA, fragmenten BR 362 och BR 393; (C) UUB C 23; (D) fragment i UUB Inkunabel 1270.


A)
Mun - dum vo - cans ad ag - ni nup - ti - as Ho - ra
B)
Jus - te vi- vens et per - fec - te ar - sit An - ne cor di - rec - te di - vi -
C)
Lu- do - vi - co pre - ces fe - runt le - ga - ti de Swe - ci - a Et doc -
D)
Ho - ra ce - ne pa - ra - tis om - ni - bus Man - dat
ce - ne pa- ter fa- mi - li - as Ser - vum mit - tit
nis af- fec - ti - bus Ex hoc fu - it pre - e- lec - ta De - o
to - res si - bi que - runt
Chris- tus ex- tre- mis gen- ti - bus Mis - sis ser - vis ver - bo po ten
pro - mit - tens va - ri - as Vi - te de - li - ci - as. ℣Ad hoc
pla - cens et di - lec - ta pre cunc tis con - iu- gi - bus. ℣Fac - tum
pre - di - can - di [gratia] ℣Doc - tor
ti- bus Ut e- lec - tis in - ter - sint frat - ri - bus. ℣Ad hoc
con - vi- vi - um tam per- mag - ni fi - cum e - le - git nun- ci - um sanc tum Do- mi - ni - cum.
est qua- si na- vis in - sti- to - ris de lon- ge por- tans pa - nem su - um.
mi- tis De - i vi - tis of - fer [-tur] Ans - ga - ri - us.
ne - go- ci - ur

Moberg (1926) lanserade Brynolf Algotsson, son till en lagman, student i Paris och från år 1288 biskop i Skara, som »vår förste kyrkokomponist». Brynolf har i likhet med andra presumtiva textkompilatorer, Nils Hermansson och Birger Gregersson, inte personligen förespråkat något upphovsmannaskap till texterna eller musiken. Den har hävdats i efterhand, genom gravinskrifter och vittnesmål i kanonisationsprocesser efter deras död. Enligt vittnesmålen skall Brynolf ha »komponerat» fyra hystorior. Det är hystorior med likartade metriska egenskaper för firandet av Elin, Eskil och törnkronereliken i Skara samt Mariaofficiet som börjar med *Stella Maria maris.*

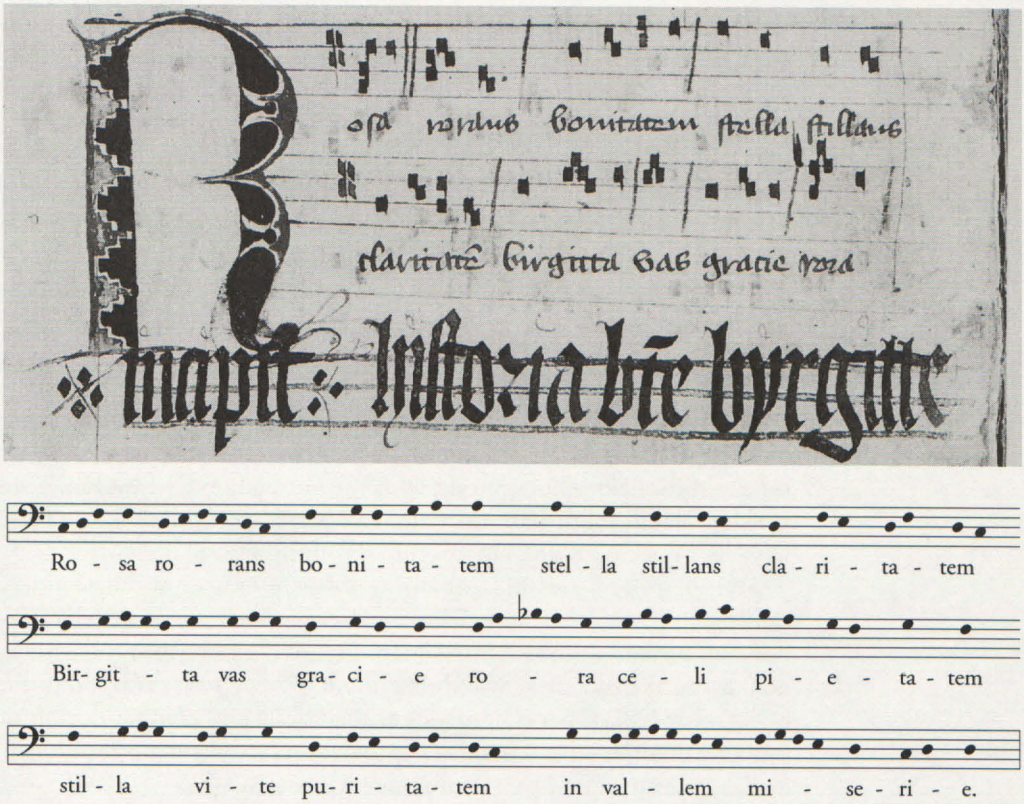
Sedermera har det uppstått en vetenskaplig debatt kring Brynolfs upphovsmannarätt till de fyra rimofficier som tillskrivits honom. Milveden (1972) hävdar att Brynolf inte är den egentlige upphovsmannen; han erinrar om den långa tiden mellan Brynolfs levnad och processen samt om digerdödens härjningar däremellan; han menar att officierna innehåller tidigare tillkomna delar och söker med metoder, som omdebatterats, finna lämpliga upphovsmän.

Här skall emellertid inte personfrågan kring Brynolf dryftas närmare. Komponist eller ej, Brynolf framstår icke desto mindre som exponent för det lärda skiktet i Sverige under medeltiden, i varje fall i egenskap av kyrko- och därmed musikpolitiker. Biskopen var den som hade beslutsrätt i viktiga ting som gällde stiftet, inte minst organisationen av kyrkans ritualer, dit helgonfesterna hörde. (Man tror ju inte att Magnus Ladulås personligen avfattat varje ord i sina berömda fridslagar.) Den (eller de) som gjorde de fyra officierna har vinnlagt sig om att skapa »rätt». Att utröna varifrån impulserna kom och hur resultatet tillämpades i det praktiskt-liturgiska sammanhanget, vad texter och melodier stod för, är mer väsentligt än att söka fakta och årtal eller utpeka en »tonsättare». Det torde ha varit bildade personer som stod för de nya texterna – kanske har en hel grupp under biskopens ledning legat bakom ett och samma officium?

Frågan om upphovsman framstår kanske som mindre viktig när den rör enbart diktandet. Men även nya melodier bygger ofta på äldre modeller eller melodityper, precis som psalmer och andra »gregorianska» sånger. Man kan betrakta mentaliteten och sättet att gå tillväga som det väsentliga: medeltidens människor använde melodier som betraktades som allmän egendom snarare än som »verk» i vår tids bemärkelse.

Hystorior för den heliga Birgitta

I några svenska stift sjöngs Birgitta-hystorian *Rosa rorans bonitatem,* bl.a. i Nils Hermanssons Linköping. I detta är inte dominikanska lån så påtagliga. Melodierna förefaller mer säregna och inspirerade; likheter med Anna- och Ansgarofficierna av samme diktare lyser med sin



Ex. 11 a–b: *Rosa rorans* (UUB; C 23), samt transkription. Denna antifon inledde Birgittavespern men förekom även i andra sammanhang, särskilt i Vadstena kloster.

frånvaro. Ett eller två av responsorierna i *Rosa rorans* har fått bidra med melodi till responsorier i skyddshelgonens officium (ex. 11, samt vidare nedan).

Det Birgittaofficium *Birgitte matris inclite* som sammanställts av Birger Gregersson bygger däremot på franciskanska melodier. Man kan ovanligt nog följa dess tillkomst i brev från textförfattaren.

Birger var en av dem som omkring år 1380 verkade mest intensivt för att Birgitta skulle kanoniseras. Undhagen (1960) ser hans officiediktning som ett led i dessa strävanden. Ett belägg för Birgers relation till Birgittas kloster är att han en gång skickat en arm gjord av silver till Vadstena som votivgåva för att han blivit botad från värk i armen. År 1376 anses det brev vara skrivet där Birger säger sig ha skickat en hystoria om fru Birgitta, så när som på mässans delar. I ett andra brev samma år bifogar han en sekvens. Den återstående sången – alleluiaversen – anser han sig inte kunna arbeta på under fastan. Alleluia fick inte sjungas under fastetiden – i mässan ersattes det av tractus. Först till påsk började man sjunga alleluja, då ett dubbelt sådant, i mässan, vilket förklarar att Birger inte ville tänka på detta förrän påsken var över!

Birger Gregerssons *Birgitta mater inclite* är ett praktexempel på hur man lånat melodierna i ett redan existerande officium till en nydiktad text (KLNM), möjligen med några obetydliga ändringar av detaljer. Sångerna till Franciscus, grundaren av minoriternas (»småbrödernas») eller gråbrödernas orden, skrevs av Julianus av Speyer. Denne anses även vara upphovsman till officiet till Antonius, som jämte Franciscus och Clara var de helgon som framför allt hörde hemma inom »småbrödernas» och clarissornas orden. Melodierna i detta Birger Gregerssons officium härrör till nästan hundra procent från Franciscusofficiet: endast antifonerna till Benedictus och Magnificat avviker.

Melodilån

Melodiska lån och citat är mycket vanliga inom medeltida vokalmusik. Tekniken att använda en hel existerande melodi till en ny text benämns också »kontrafakt» eller »paroditeknik». Kontrafakt står oftast för lån av kyrklig melodi till profan text (eller vice versa), paroditeknik har mest använts för att beteckna lån av en flerstämmig sats.

Metoden har uppmärksammats av forskare ifråga om senare tiders skillingtryck, Carl Michael Bellmans diktning och den lutherska kyrkovisan, men är alltså av ännu äldre datum. Gennrich (1965) behandlar denna musikaliska återanvändning inom profan medeltida diktning och påvisar olika typer eller grader av melodiska lån. Han tar dock inte upp frågan om man kan urskilja något slags mönster vid användningen av bekanta melodier i nya sammanhang.

I Bellmans fall, däremot, har man studerat vilka melodier, »timbres», som han använde och hur dessa valdes, inte på måfå, utan så att de kunde tillföra Bellmans nya dikt associationer som var självklara i dåtida Stockholmsmiljö, men som vi nu endast kan utläsa med forskarnas hjälp (se vol. II, s. 217 f.). Även medeltida melodier kan ha varit bärare av en signalfunktion, kan ha »signalerat» en reminiscens ungefär på samma sätt som signaturmelodier i TV (Hughes 1983).

En undersökning av hymnmelodierna i *Cantus sororum*, den veckocykel av 7 officier där Vadstenanunnorna besjöng olika aspekter av jungfru Maria (se s. 128 f.), visar att man »lånat» melodier som kunnat anspela på eller erinra om olika kyrkliga högtider. En känd hymntext, som brukade sjungas på Mariadagarna, lånades till nunnornas veckoritual (se ex. 22, s. 131). Men den skulle här inte sjungas till sin egen traditionella melodi, utan till en juldagsmelodi – ty just på den veckodag hymnen skulle sjungas celebrerade nunnorna den händelse i Marias liv som Jesu födelse innebar!

På liknande sätt som i våra dagar, då man skall göra en visa för en fest, rann kanske en melodi upp instinktivt: den uppfattades väl helt enkelt som bra eller som passande i ett visst sammanhang. Men det blir forskarnas sak att analysera vilka samband som bör ha inverkat på en

kombination av text och melodi som gjorts 600 år före vår tid. Speciellt för de »fromma lånen» är att den nya texten till en gammal melodi inte alltid hade samma metriska struktur som den tidigare texten (se ex. 14, s. 113 och ex. 19, s. 118).

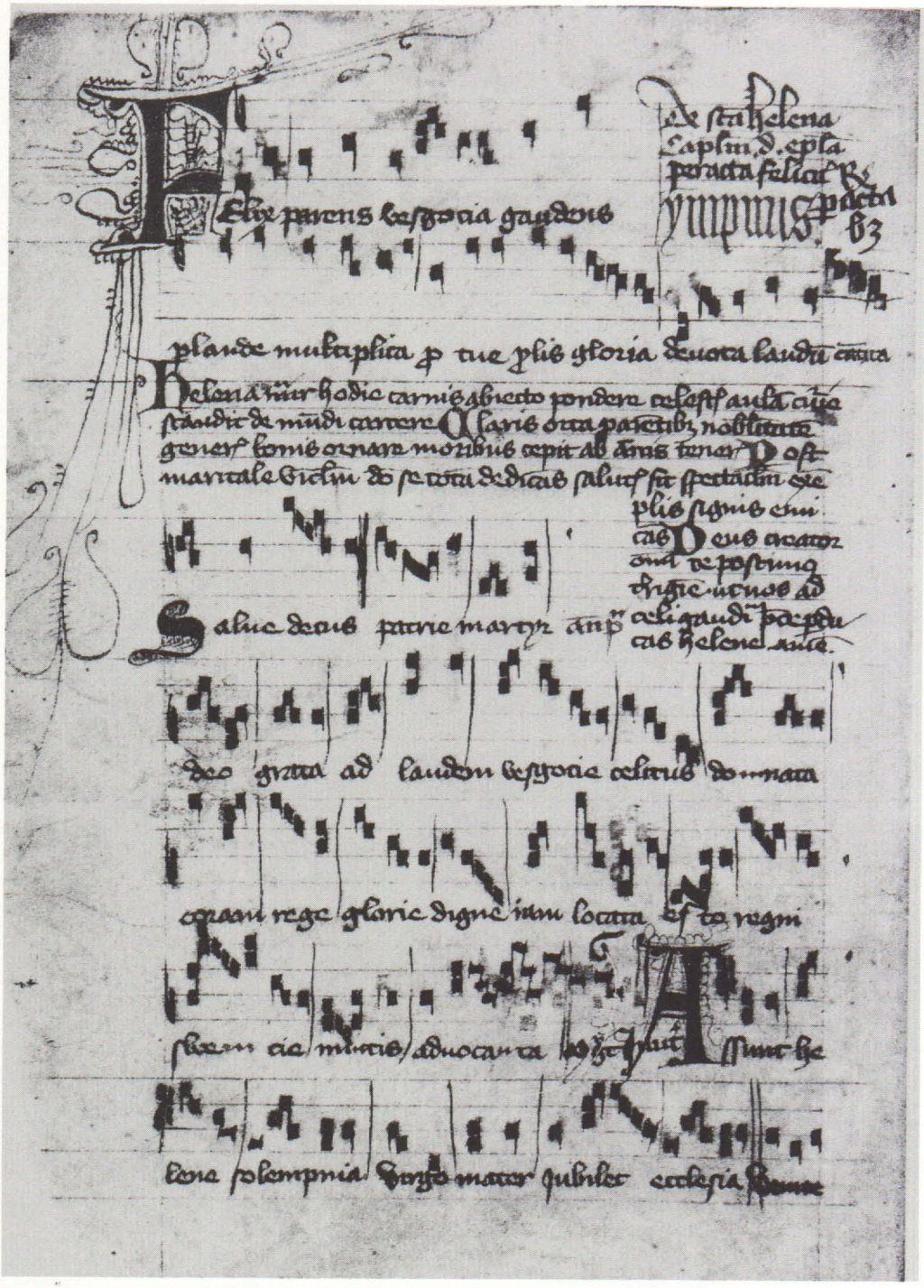
Nära till hands ligger antagandet att samma attityd till lånandet av melodier var rådande bland såväl kyrkans folk som i profana kretsar, bland folk i allmänhet. I kyrkans och klostrens värld levde och verkade människor med profan bakgrund och uppväxt. Nog återspeglar kyrkans melodibruk något av en allmän, tidlös företeelse i musikens värld.

Melodilån förekommer ju än i dag, även inom kyrkliga samfund: den välkända melodin till »Den blomstertid nu kommer» används t.ex. också på Alla helgons dag om hösten, då den med texten »Med lust och glädje tänker jag på den sommartid» får erinra om »själens eviga sommar». Men för den som vant sig vid att associera melodin till skolavslutning kan den kännas malplacerad i årstiden. Melodin har fått en speciell betydelse genom sin användning, på liknande sätt som ord i språket kan skifta betydelse genom att börja användas på ett nytt sätt. Men naturligtvis kan man tänka sig att folk, då som nu, gjorde mer eller mindre välbetänkta melodival.

Vi är vana vid att en textrytm stämmer överens med en melodisk rytm. Därför kan det förefalla egendomligt att de medeltida kyrkosångerna rätt ofta lånade melodier oberoende av textmeter. Melodin till en dikt med t.ex. jambisk meter kunde utan vidare appliceras på en trokeisk text. Man föreställer sig gärna också att om två sånger innehåller samma textbörjan, eller textcitat, så skulle det betyda att de använde samma melodi. Så kunde vara fallet, men ofta förhöll det sig precis tvärtom (se ex. 10, s. 104, samt ex. 17, s. 116).

Frågan om melodilånen hade något slags innebörd är alltså inte helt utredd. Lånade man helt slumpmässigt, eller tog man melodier som ansågs passa särskilt bra eftersom man sedan tidigare associerade dem till liknande sammanhang? Närmare granskningar av officierna skulle kunna ge vissa upplysningar. När det gäller Birgitta–Franciscus tycks det föreligga ett klart samband. Birgitta var lekmannasyster i franciskanorden, s.k. tertiarie. Båda var ordensgrundare, således kan man tänka sig att Birgitta upphöjs till Franciscus' status genom att man lät hans melodier få bära även hennes texter.

Givetvis är det en svår uppgift att belägga melodiska lån inom en så omfattande repertoar som helgonofficierna från europeisk medeltid utgör, särskilt som bara en bråkdel av dem finns tillgängliga i utgåvor. Under dessa omständigheter är det dock tydligt att man bör akta sig för att tillskriva någon person ett kompositörskap i nutida bemärkelse – melodierna till ett nytillkommet officium kan misstänkas tillhöra det fågelfria melodiförråd som användes i dåtidens kyrkor!



Skaraofficierna

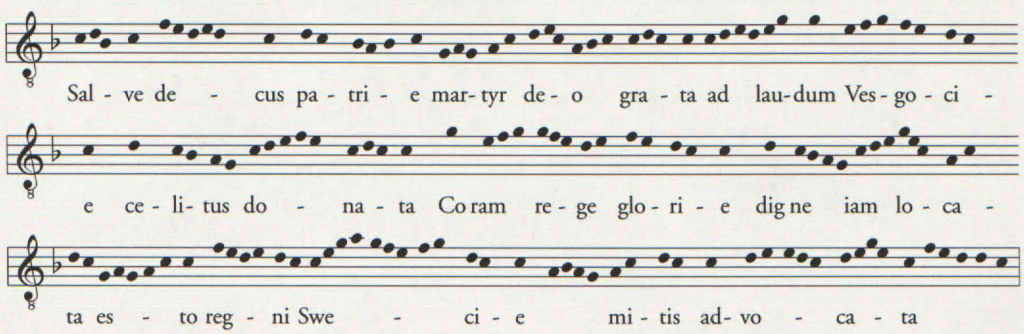
Skara är en av de äldsta stiftsstäderna. Platsen där vägarna över Västgötaslätten korsar varandra var även tidigare ett kultiskt och juridiskt centrum i Västergötland. Utom kultplats och tingsplats fanns där också ett »hus» för kungen och hans följe.

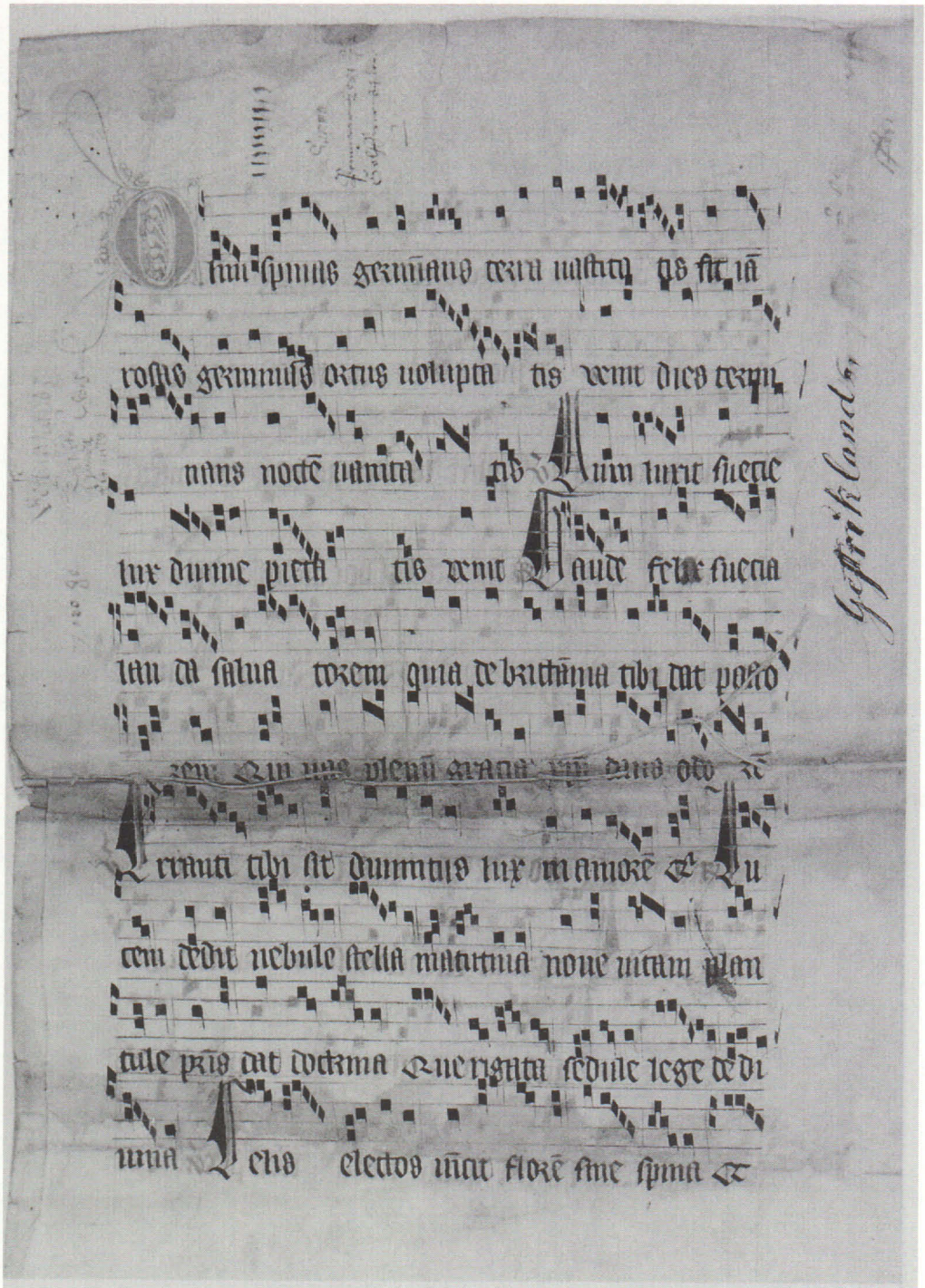
I Skövde i närheten av Skara växte en kult fram kring en änka som skall ha hetat Elin (Helena). Det är osäkert om hon existerat som historisk person (Linde 1956). Legenden berättar att hon var en rik änka som levat i Skövde på 1100-talet och hjälpt till att bekosta byggandet av en kyrka i staden. Efter hemkomsten från en pilgrimsfärd till Palestina hade hon på väg till kyrkan överfallits och dödats av släktingar till sin dotters make. Denne hade nämligen blivit dräpt av dotterns tjänare, som upprörts över att han misshandlat sin hustru, och släktingarna misstänkte nu Elin som anstiftare. Flera mirakelberättelser är knutna till Elin. I Skövde höll man marknad på Elins festdag, 30–31 juli, och på 1280-talet sägs Skarabiskopen Brynolf Algotsson ha lyst frid över »Elinsmässan» (mässa här i betydelsen marknad). Kulten spred sig från Skövde och Västergötland till att så småningom omfatta landet i stort.

S:ta Elins hystoria *Salve decus patrie* är av allt att döma tillkommen i stiftsstaden Skara. Enligt traditionell uppfattning är det biskop Brynolf Algotsson som sammanställt denna och ytterligare några (ex. 12). Vad en hystoriator kan ta åt sig äran för har berörts ovan. Brynolfs konkreta insatser har bestämt ifrågasatts och diskuterats.

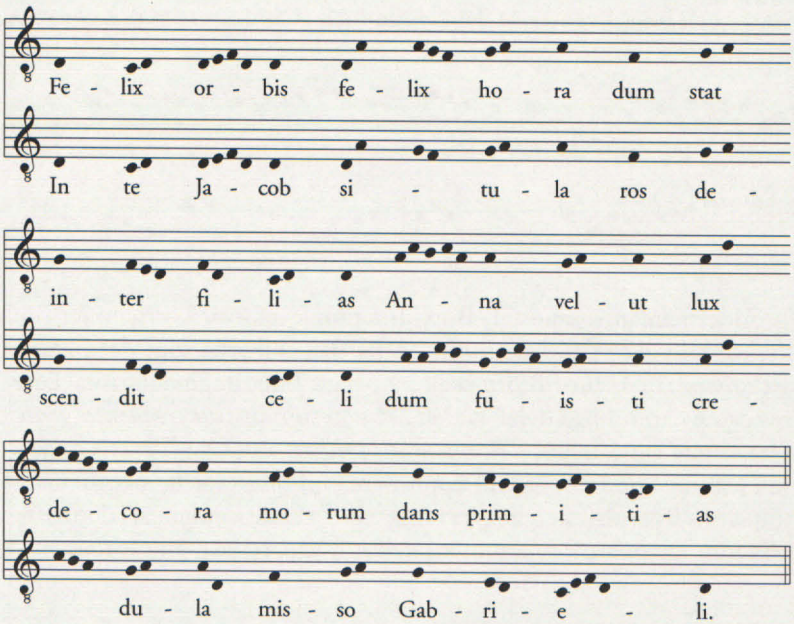
Eskille flos presulum för S:t Eskil har tillskrivits Brynolf men kan tänkas ha sammanställts i Strängnäs där Eskilskulten uppstod. Några av sångerna har i ett bokfragment påträffats med melodier som troligen utgör spillror av en tidigare version med samma hystoriatext (ex. 13, s. 112). Den tillhörande hymnen står, som de flesta till svenska helgon, i F-modus. Den har dock inte den vanliga dominikanska melodin utan precis som Elinshymnen en egen melodi.

Ex. 12 a–b: Ur S:ta Elins hystoria *Salve decus patrie* med hymnen »Felix parens vesgocia» (Lyckliga Västergötland) och Magnificat-antifonen »Salve decus patrie» (Var hälsad, fädernesbygdens stolthet). Ur UUB, handskrift C 23 (vänster sida) samt transkription (nedan).





Det finns åtskilliga officier för Maria-fester över hela kyrkoåret. *Stella Maria maris paris expers*, knutet till Skara stift, har en melodik som satt sina spår i svenskt officieskapande. Vissa av Nils Hermanssons Annaantifoner är baserade på detta Mariaofficium (ex. 14). Även ett Josefsofficium, det s.k. »nordiska», ansluter sig till dess melodik.



Ex. 13 (vänster sida): Responsorium »Olim spinas», den tidigare melodiversionen för S:t Eskil (fragment från 1300-talet; RA, ANT 120, Älvsborgs lösen 1571:20:1)

Ex. 14: Första vesperantifonen i Nils Hermanssons Annaofficium följer troget melodin till första laudesantifonen i Mariaofficiet *Stella Maria maris paris expers.* (UUB; hdskr. C 23, ca 1400).

I antifonen »Felix orbis» sägs att Anna såsom ett ljus lyckliggör världen genom en tidig skörd av goda seder (d.v.s. dottern Maria). Mariaantifonen »In te Jacob» beskriver hur Maria så som ett Jacobs kärl tar emot himlens dagg, då hon hörsammar ängeln Gabriels bud.

Om missionärer

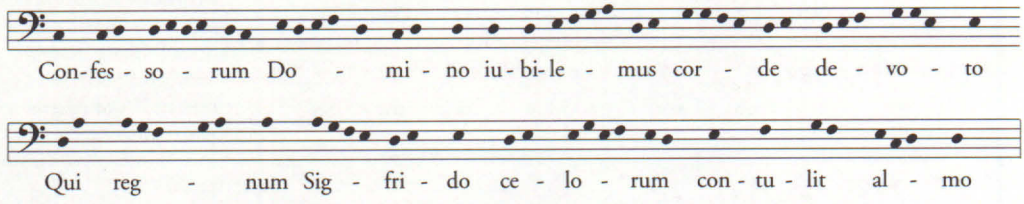
Officiet till Erik, skrivet på rimmad hexameter, hör till de äldsta av våra rimmade officier. De allra tidigaste hystoriorna var emellertid skrivna på prosa. Även på svensk botten finns två sådana bevarade, nämligen de till missionärerna Sigfrid i Småland (kring Växjö) och Botvid i Rekarnebygden i nordvästra Södermanland, det sistnämnda endast delvis bevarat.

I Sigfridslegendens olika versioner skildras ärkebiskopen av York som lämnade land och värdighet för att döpa Olof Skötkonung och kristna Sverige och vars tre systersöner Unaman, Sunaman och Vinaman dräpts i Växjö – medhjälpare i missionen omnämns ofta som släktingar i legenderna.

Som historisk källa kan legenden, som nedtecknats långt efter Sigfrids verksamhetstid och till synes är ett kompilat av flera legender, i stora delar ifrågasättas (Schmid 1931).

Ill.: De tre systersönernas avhuggna huvuden i Växjö domkapitels sigill.

Till Sigfrid finns två officier. Det tidigare (från 1200-talet?) och medeltiden igenom mest begagnade, *Celebremus karissimi*, är till största delen avfattat på prosa och har undergått smärre förändringar inom de olika svenska stiften. Senare (möjligen 1300-talets början) är det rimmade *Sanctus Sigfridus Anglie ortus*. Delar av prosahystorian har övertagits i rimofficiet. Från detta i sin tur har, i Västerås stift, en antifon upptagits i den äldre hystorian. Andra sånger till Sigfrid är två alleluiaverser och två sekvenser, »Clara laude» och »Confessorum flos corona».

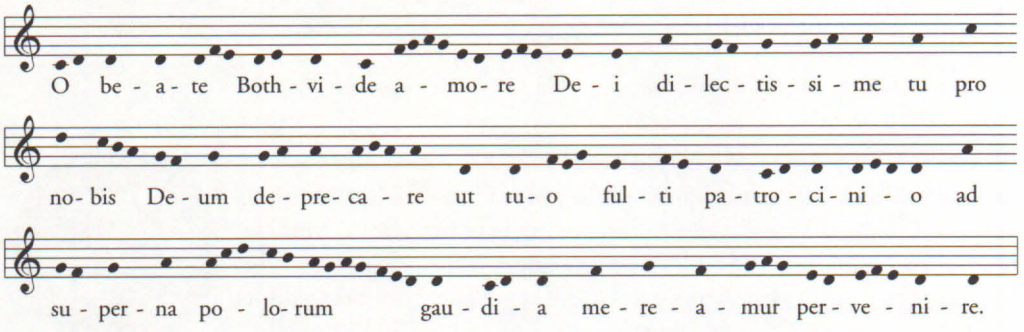


Ex. 15: »Confessorum domino», invitatorium till matutin i det äldre Sigfridsofficiet *Celebremus* (transkription).

Invitatoriet manar att hängivet jubla till bekännarnas Herre,

(forts på nästa sida)

Södermanlands »apostel» Botvids namn lever kvar i ortnamnet Botkyrka, Botvidskyrka, benämningen på den träkyrka som det berättas att missionärens bror Björn skall ha byggt. I det fragmentariska Toresundsbreviariet finns delar av den äldre hystorian *Cur frendentes gentes*. Det senare rimofficiet, *Triumphantis milicie*, antas ha Birger Gregersson (ärkebiskop 1367–83) till upphovsman. Endast i helgonets hemstift tillmättes Botvidsfesten högsta rang, vilket skulle förklara att detta rimofficium knappast förekommer i källor från Uppsala, ärkestiftet.



Ex. 16: »O beate Botvide», magnificatantifon ur Toresundsbreviariet. 1200-talet, Strängnäs stift. (RA; fragment BR.Mi1, Södermanland 1598:8 Härtill Moberg 1947.)

Kulten av David, Västmanlands missionär, uppstod tidigast vid 1300-talets slut, enligt Moberg (1947) ett resultat av birgittinska strävanden. En annan missionär var biskop Henrik, som skall ha följt Erik Jedvardsson på härtåg till Finland. Han skall ha härstammat från England, i likhet med många andra kyrkans män i Uppsala vid samma tid och flera av missionärerna. Antifonerna i hans officium *Gaude cetus fidelium* (Gläd dig du skara av [krist]trogna) har blivit föremål för stilstudier (Taitto 1988).

som tagit Sigfrid till himmelriket. Hymnen (pl. 11) berättar hur Sigfrid, upptänd av helig ande, lämnar sitt folk och beger sig till »Svecia». Där ser han med sorg att kung och folk dyrkar flera gudar. Han vänder sig till kungen och tillkännager att den som tror och låter sig döpas skall bli frälst. Kungens hjärta öppnar sig för Guds ord, hans hjässa emottar dopet. Sigfrid, Guds banérförare och vapendragare, har slagit vantron på flykten och döpt Sveriges folk. (RA; fragment BR 420; se plansch II).

Hystorior i medeltidens slutskede

Enligt Helander (1989) skall officiet *Iocundare mater ecclesia* till Sveriges (eller i första hand Svealandskapens) skyddshelgon (patrones) ha funnits i Uppsala år 1474 för att sedan sprida sig till Strängnäs, Västerås och Åbo. Helander menar att Ericus Olaui kan vara upphovsman till officiet, som han ser som »ett betydande uttryck på svensk botten för en profilerad götisk ideologi», en historieromantik, där Sverige utmålas som ett av jordens äldsta riken, avsett att spela en viktig roll i historien.

Den mest framträdande gestalten i officiet är Ansgar. Alla patrones räknas upp i mässans sekvens, men han är det enda svenska helgon som nämns vid namn i officiets poetiska stomme. I lektierna framställs frälsningshistorien, missionen och Sverige och skyddshelgonens gemensamma roll (Helander 1989).

Officiet har 3 nokturner. Antifonerna står i modal ordningsföljd. Ovanligt nog har samtliga responsorier i likhet med responsorium 5 (se ex. 10, s. 105) dorisk tonalitet: de står i modus 1 eller 2. Ett enda likartat officium, från 1000- eller 1100-talet, finns utgivet, där samtliga responsorier står i modus 1 eller 2. Även detta är gemensamt till flera helgon, i detta fall två: S:t Savinianus och S:t Potentianus, som varit biskopar i Sens i Frankrike (Villetard 1956).

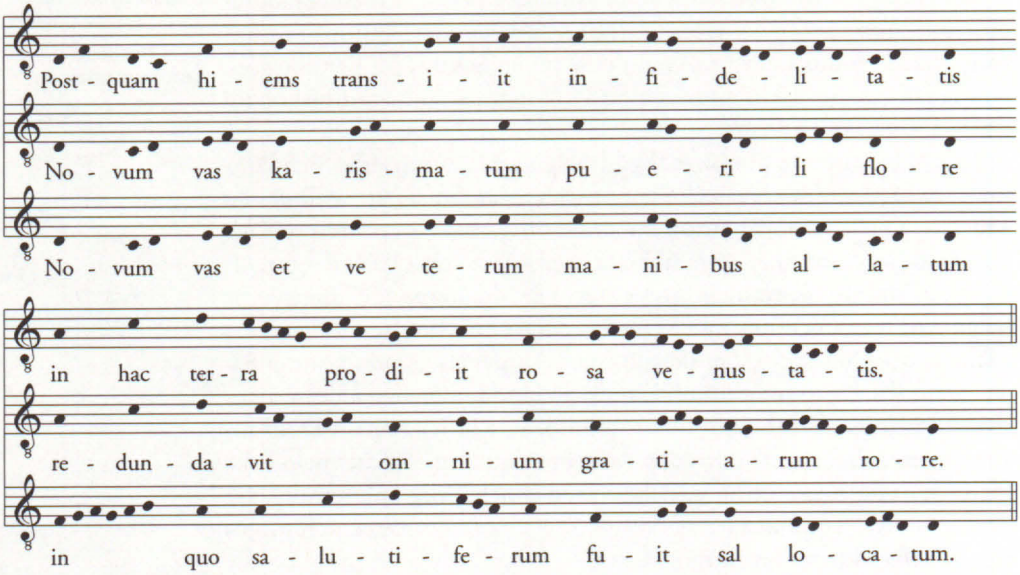
När man närmare granskar skyddshelgonens responsorier och jämför dem med andra svenska helgonofficier visar det sig att melodierna kan vara lånade från responsorier i andra officier. Vesperns responsorium »Fundans Sion» har stora likheter med »Assistans Dei» i Birgittaofficiet *Rosa rorans bonitatem.* Ännu större är likheterna mellan skyddshelgonens responsorium nr 2 »Eternus pater» och Birgittaofficiets nr 5 »Ancilla ministerium», som dessutom har innehållslig anknytning: båda behandlar Kristi människoblivande. Relationen mellan »Hora cene» i skyddshelgonens officium och responsorier i officierna till Dominicus, Anna och Ansgar har redan omnämnts: där gäller att melodiska (och metriska) likheter hänger ihop med innehållslig anknytning. (se ex. 10, s. 105). Ännu är inte alla responsorierna undersökta, och möjligen står fler likheter att finna.

Skyddshelgonens officium är det ena av de två senaste svenska helgonofficierna. Det andra är *Christo sit pia laus,* tillkommet under perioden 1470–1520 och tillägnat Nils Hermansson. Även det uppvisar denna mindre vanliga modala enhetlighet, men här gäller den matutinens nio antifoner: de står i modus 1 i första, modus 2 i andra och modus 3 i tredje nokturnen. Det skulle behövas en speciell undersökning för att utröna om denna enhetlighet även utmärker senmedeltida officier i andra delar av Europa. Som exempel på citat och lån kan nämnas att den första av dessa antifoner, »Novum vas karismatum»,

citerar text- och melodibörjan av motsvarande sång i Mariaofficiet *Stella Maria maris paris expers*, medan nr 2 är adapterad från Eskilsofficiets första matutinantifon. Melodin till det nionde responsoriet är vackert nog hämtad från Nils' eget officium till Birgitta (responsorium 2, en melodi som redan nämnts som förlaga till vesperresponsoriet i Skyddshelgonens officium). Nils Hermanssons officium finns med noter i en enda källa, den sena handskriften Liber ecclesie Enebyensis (MAB; Liturg. rar., fol. 30 v.).

Båda dessa senast tillkomna officier avviker från den modala följd, som man brukar betrakta som regel. Om melodier lånats från andra hystorior händer detta inte alltför sällan (Falvy 1968). Man kan ställa som hypotes att den enhetlighet i melodiskt modus, som de två sena svenska hystoriorna företer, kan ha samband med att melodiska lån systematiskt skett från flera hystorior – kanhända en modernitet för 1400-talets senare skede, innan reformationen gjorde rimofficiernas dagar räknade? Det låter sig dock i nuläget inte avgöras.

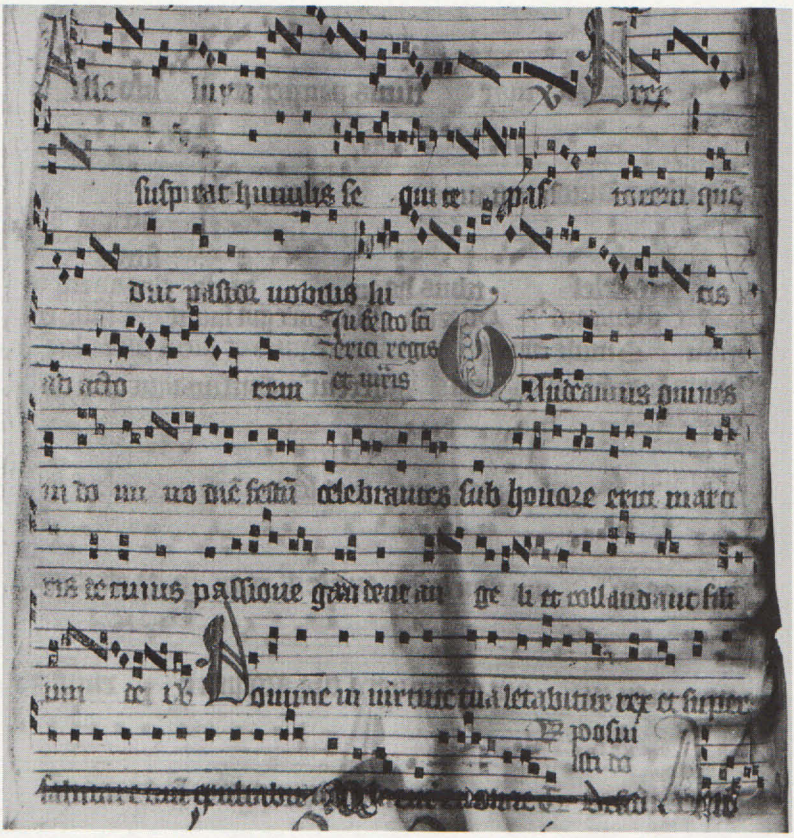
Ex. 17 a–d: En jämförelse mellan några matutinantifoner visar att textlikhet inte alls behöver inbegripa melodilån. Elinantifonen »Postquam hiems» liknar inte Eskilantifonen med samma inledande textord (se ex. 5b, s. 61). Däremot påminner den om antifonen i Stella Maria-officiet, den som börjar med »Novum vas et veterum» och ligger till grund för första Nicolaus Hermanni-antifonen »Novum vas karismatum» (se ex. 5a, s. 61).

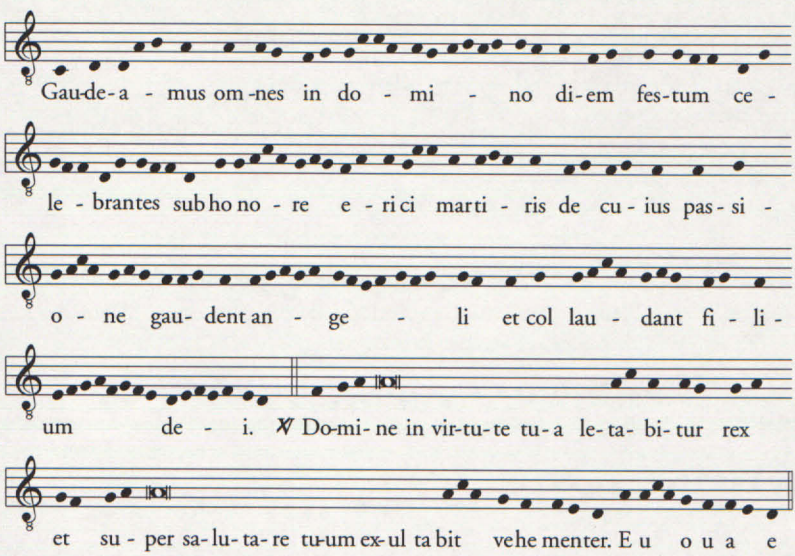


Helgonsånger i mässan

Till helgondagarnas mässor hämtade man propriesångerna introitus, graduale etc. från commune sanctorum för ifrågavarande helgonkategori. På Eriks dag kom också introitus *Gaudeamus omnes* ur communet till användning. Hela texten står som den brukade sjungas till heliga jungfrur, Olav, Henrik o.a. men man infogade Eriks namn i texten.

Sekvenser och alleluiaverser nydiktades för helgondagarnas mässor. Melodin till Dominicussekvensen *In celesti hierarchia* (»Inför himlens





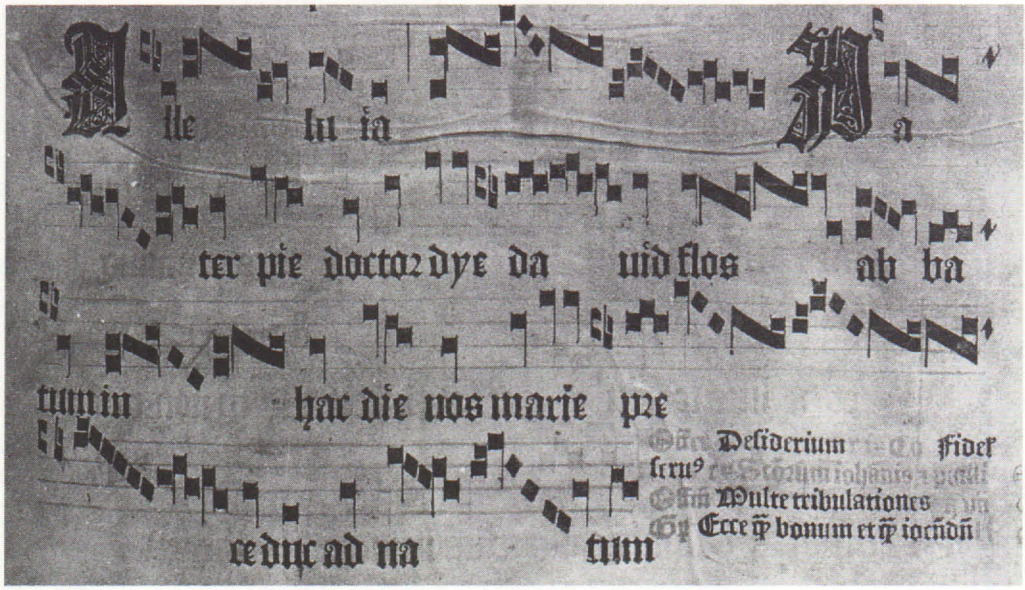
Ex. 18 a–b: *Gaudeamus omnes* är en välkänd introitus-melodi vars inledande melodiformel, känd just som »Gaudeamus-formeln», är kännetecknande för modus 1 (dorisk autentisk kyrkotonart). En introitus består av själva antifonen jämte en »vers», d.v.s. en eller flera psaltarverser, som kunde utbytas. Exempelvis i det tryckta gradualet för Västerås stift (1400-talets slut) har *Gaudeamus* som vers »Domine in virtute» (Ps 20:3) på Eriksdagen, »Eructavit» (Ps. 44:2) på Agatha, Olov, Maria- och Annafester o.s.v. Psaltarversen sjöngs i psalmodisk stil, men lite annorlunda än tidegärdens psalmodi.

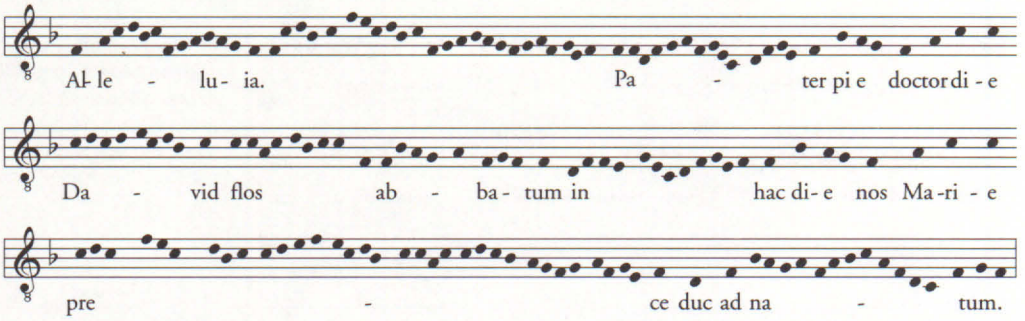
Som handskriften visar har man här, ovanligt nog, skrivit ut hela sången med noter i avdelningen proprium de sanctis. Annars räckte det med en hänvisning till communet. I detta brukade förkortningen »N. N.» antyda att man skulle infoga respektive helgons namn. RA; omslag till Gästrikland 1607:7 årlig ränta, tiondelängder (foto Kurt Eriksson); samt transkription.

Ex. 19 a–b: »Alleluia Pater pie» ur Graduale Arosiense (ca 1493; fragment i KB), med transkription. Texten är en bön till David, »blomster bland abbotar», att leda »oss» till Marias son, Kristus. I Eskilalleluiat med samma melodi (se ex. 18a) ber man Eskil,

herrskap») har stått som förebild för sekvenserna till Erik, Eskil och Sigfrid. Botvidsprosan (prosa = äldre typ av sekvens utan rim) och Ansgarsprosan bygger på melodin till *Veni sancte Spiritus* för pingsten. Alleluiaverser saknades för vissa helgonfester. I Graduale Arosiense, där mässans proprium de sanctis återges med noter, hänvisas t.ex. vid Ansgar och Botvid till commune sanctorum.

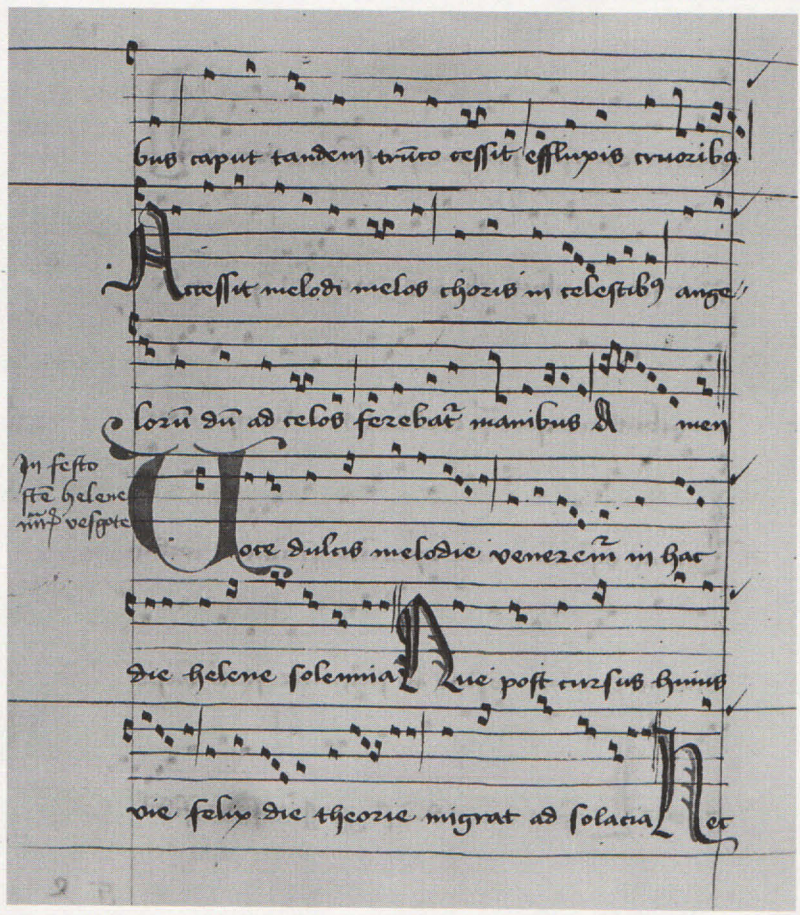
Liturgihistorikern Gustaf Lindberg ställde i en avhandling om missalen under svensk medeltid (1923) som hypotes att vissa melodier till alleluiaverser, t.ex. Katarinas av Alexandria »Ut rosa pre spina» (Graduale Arosiense) skulle vara »bevis på inhemsk tondiktning». Men inlån av melodier är vanligt också i denna kategori, och »Ut rosa pre spina» förekommer i flera källor från kontinenten, fastän där med andra melodier.





Att Eriks alleluia-vers »Rex pie martyr» lagts under noterna (»sub notis») till Dominicus »Pie pater dominice» har redan nämnts, och samma melodi gäller för Birgittas »O sponsa Christi». Versen för Sigfrid, »O decus presulum», har enligt Lindberg stor likhet med ett pingst-alleluia. Till Henrik har man funnit två verser. Även Helena har en egen vers (»Helene wesgocie decus»). Eskil-alleluiat »Grex suspirat» har exakt samma melodi som Davids »Pater pie doctor». Texterna är metriskt olika – samma versmått är ju inte nödvändigt vid melodilån – men innehållet är likartat. I många fall har man brutit melismer för att anpassa den nya texten till den gamla melodislingan.

»den ädle herden», att leda sin hjord till ljusets upphov. – I alleluiamelodier upprepas ofta formler från jubilus (-a i Alleluia), såsom i »prece». Man använde ofta »b» i D- och F-modus. Således förekom i praktiken dur- och mollartade melodier, redan innan man börjat kalla tonsläktena så. (KB.)



Ex. 20:Handskriften C 513 i UUB (ca 1400) innehåller bl.a. en betydande samling sekvensmelodier. Här början av sekvensen för Elin av Skövde, »Voce dulcis melodia» (fol. 72 v.). Halvkörer sjöng »till skiftes» i sekvenserna.

Sekvenser

Till de flesta svenska helgon diktades nya sekvenser, men gamla melodier lånades ofta på vanligt sätt. Moberg (1927) ger en översikt över de melodier och texter han sett i svenska källor (då hade emellertid inte pergamentsomslagen i Riksarkivet blivit inventerade).

Moberg påträffade sammanlagt 68 sekvensmelodier (enligt hans analys), av vilka 38 stycken har en enda text, medan 30 uppträder med flera texter. Av dessa har en melodi lånats till hela 17 texter, en förekommer med 14, en med 11 och en med 8 texter. 9 stycken hade två och 7 stycken 3 texter. Den mest frekventa av de sekvensmelodier Moberg behandlat (»melodi nr 1») användes framför allt till *Lauda Sion salvatorem* men också till det svenska helgonet Botvids sekvens *Caeli chorus esto gaudens.*

Elinsekvensen *Voce dulcis melodia* (Mobergs melodi nr 18) visar en del likheter med de dominikansk-inspirerade melodierna till andra sekvenser. Moberg ansåg den vara en originalmelodi, sammansatt till just den texten, men även Davidsekvensen *Sancti David symphonia* har samma melodi. (Se ex. 20, s. 119.)

Allmänt kan sägas att Paris och dominikanerna var tongivande även på sekvensernas område. Det gäller Henriks sekvens *Coetus noster laetus esto* och Eriks *Gratulemur dulci prosa.*

Den melodi som användes till skyddshelgonens sekvens *Exultant angelorum chori* har liksom flera sekvensmelodier ett namn: den går under beteckningen »Mater» (Moder). Ett sådant namn kan vara en gammal textbörjan. Melodin har liksom ett fåtal andra sekvenser levt kvar i svensk 1500-talsöversättning, »Aff menniskiones arma uselheet» (Moberg 1927).

Helgonhystoriorna nydiktades på medeltida vis i det ifrån centraleuropeisk synpunkt perifera Sverige: nya texter skrevs, några nya melodier formades i en stil som lärda personer inhämtat på kontinenten eller av invandrat prästerskap. Katolska sedvänjor försvann inte med reformationen. Långt in på 1500-talet tillkom handskrifter som innehöll sånger ur de gamla hystoriorna, och vissa folkliga bruk med anknytning till helgonen var djupt rotade. Hur den övriga cantus planus – de sånger som inte var så bundna till katolska uppfattningar och sedvänjor – till stor del levde kvar i omformat skick och med svenska texter, kommer vi att se senare i denna volym.

OM SÅNGSÄTT OCH UTTAL

Om sångsätt och gregorianikens »rytm» har de lärde länge tvistat. Visar noterna något om tidsvärden? Inom neumsemiologin har forskare gått tillbaka till ett par äldre, centraleuropeiska dokument med särskilda tecken, bokstäver som kan antyda att man dröjer eller skyndar på lite, på en viss ton, och utifrån detta velat komma fram till ett autentiskt sångsätt. Är då detta en allmängiltig, »riktig» sångstil som gäller medeltiden igenom? Snarare har sångsättet skiftat över tiden – ja, t.o.m. över kyrkoåret – och mellan regioner och ordenskonvent. Det skiftande antalet sångare bör också ha spelat viss roll – och inte heller i våra dagar sjunger präster alldeles enhetligt. Först framemot 1600 möter man i en del källor gregoriansk sång noterad med den typ av tidsvärdesnotation som kallas mensuralnotskrift och som utgör grunden till vår nuvarande notskrift.

Kvadratnotskriften särskiljer i princip inte notvärden, men i vissa svenska källor förekommer notation med enstaka långt utdragna nottecken särskilt i frassluten som väl antyder lång slutton. I övrigt kan det tänkas att man får föreställa sig sången som en text som sjungs fram, och att tidsvärdena följer textens struktur, dess frasindelning, syntax och metrik.

Textuttalet hör ju också till sång och i vissa fall sätter det sina spår i notskriften. Likvescenser (tecken vid vissa bokstavskombinationer) kan anvisa ett förslag till hur sångarna kan s.a.s. foga en melodi till en text (Haug 1993).

Påfallande är också de fall då en stavelse står under flera på varandra följande nottecken på samma tonhöjd. Det förekommer i de stora responsorierna men även i mer syllabiska sånger. I noter från 1200- och 1300-talen förekommer ofta två nottecken (bivirga, bipunctum) i samma ställning som likvescenser brukar förekomma, nämligen vid diftonger eller »halvvokaler» som l, r, m, n eller t i »et» (Freistedt). Detta indikerar möjligen ett sångsätt där man, liksom inom folklig sång, transporterat sig till nästa ton och vokal genom att s.a.s. sjunga »på konsonanten».

Sjungande musikängel med luta från medeltida altarskåp i Risinge nya kyrka (Östergötland).

Sångare bör tänka på att skollatinet ända till 1950-talet höll sig till det uttal av »c» och »sc» som »s» (i stället för »k» och »sk») och av ändelsen »-tio» som »-tsio» eller »-sio», som var vanligt i en stor del av Europa (Frankrike t.ex.) och som ända fram till mitten av vårt århundrade lärdes ut i gymnasieskolor. Uttalet av »c» som »tj» är en italiensk företeelse och har introducerats i svensk körsång först i senare tid.

FÖRKLARING AV NÅGRA FACKUTTRYCK

I latinska ord läggs betoningen som regel på stavelsen före den näst sista: intróitus, órganum, témpore. Även betoning på näst sista stavelsen förekommer: Benedíctus, commúne sanctórum, legénda, scholáres.

adaption: anpassning av melodi till ny text
Agnus Dei, »O Guds Lamm»: sångparti i mässan
Alleluia, »Halleluja»: sångparti i mässan följt av Alleluia-vers: text efter Alleluia
antifon: sångstycke i tidegärden, inramar en psaltarpsalm
antifonal (adj.): utförd av två halvkörer
antifonarium (antifonale): bok innehållande tidegärdens sångstycken

Benedictus: Sacharias' lovsång, canticum i tidegärden
breviarium: tidegärdens huvudbok

canticum: lovsång ur Bibeln, sjungen i tidegärden
cantus: sång
cantus planus: katolska kyrkans enstämmiga sång med latinsk text
cistercienser: orden med moderkloster i Citeaux
clarissor: nunnor inom franciskanorden
commune sanctorum: samling av sångstycken gemensamma för kategorier av helgon; även den del av missale eller breviarium som innehåller dessa sånger
communio: sång i mässan (nattvardssång)
completorium: dagens sista tidebön i tidegärden
Credo: »Jag tror», trosbekännelsen

de sanctis: »om (de enskilda) helgonen»
de tempore: »under kyrkoåret»
dominikaner: ordo predicatorum, en mendikantorden (1200-talet–)
domkapitel: under medeltiden den sammanslutning av präster som ansvarade för gudstjänsten i domkyrkan och för prästutbildningen

franciskaner: ordo fratrum minororum, en mendikantorden (1200-talet–)

Gloria: »Ära åt Gud i höjden», sångparti i mässan
graduale: a) bok med mässans sånger; b) sångparti i mässan

hymn: strofisk sång i tidegärden
hymnarium: bok med eller samling av hymner
hystoria: en samling nydiktade sånger till ett helgons festdag (kan även stå för bibelläsningar i tidegärden under en viss tid på kyrkoåret, men så används ordet inte i denna text)

introitus: inledande sångparti i mässan
invitatorium: inledande antifon i matutinen

kanik: medlem av domkapitlet
kantillation: sånglig recitation av texter
klerk: medlem av det andliga ståndet
konvent: klosteranläggning
kor: främre delen av kyrkan
koral: a) kyrkosång, b) (efter reformationen) kyrkovisa, s.k. »psalm»
Kyrie: »Kyrie eleison» (grek.) »Herre förbarma dig», sång i mässan

laudes: morgonens tidebön
lectio: »läsning» i matutinen
legenda: »det som skall läsas», berättelse om ett helgon
leis: folklig sånggenre med orden »Kyrie eleison»
liturgi: gudstjänst(ritual)

Magnificat: Marias lovsång, canticum i tidegärden

matutin: nattlig eller tidig tidebön
melism: längre melodislinga sjungen på en enda stavelse
mässa: a) motsv. högmässa med nattvard, b) flerstämmig komposition bestående av mässordinariets sånger Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus och Agnus Dei

nokturn (nocturn): del av matutinen, som innehåller en eller tre nokturner
non: en av dagens små bönetimmar

offertorium: sångparti i mässan
officium (lat. = »tjänst»):
a) gudstjänst (allmänt); b) tidegärden; c) en viss festdags tidegärdsliturgi, t.ex. helgonofficium; d) dominikanernas beteckning på introitus
oral tradering: inlärning på gehör
ordinarium missae: mässans ordinarie sånger
organum: tidig typ av flerstämmig sång (ordet kan också betyda »verktyg» eller »orgel»)

planctus: klagosång
proprium: »egen», som hör till en viss sak
proprium de tempore: liturgiska texter för kyrkoåret
psalmodi: formen för att sjunga psaltarpsalmer

responsorium: sångstycke i tidegärden efter en lectio
rimofficium: hystoria där texterna har rim

Sanctus: »Helig», sångstycke i mässan
schola: skola; kör
scholares: skolgossar, »djäknar»
sekvens: sångstycke i mässan vid större högtider
skriptorium: skrivarverkstad, -stuga
syllabisk: en ton för varje stavelse

tid, tidebön: gudstjänst som ingår i tidegärden

Musikängel med tringel från medeltida altarskåp i Risinge nya kyrka (Östergötland). (Se plansch VI).

tidegärd: daglig lovsång, samlingsbeteckning på tidebönerna, gudstjänster utom mässan
tractus: sångstycke i mässan under fastan

vesper: aftonens tidebön
vita: »levnad», ett helgons levnadsberättelse

Den heliga Birgitta med dottern Katarina och sönerna Karl (med bjällerkrage) och Birger inför påven Urban V i Rom.
Kalkmålning av Johannes Rosenrodh i Tensta kyrka, Uppland (1437).

I VADSTENA KLOSTER

Under ett drygt sekel fungerade Vadstena som centralort med omfattande kontaktnät såväl inom Sverige som på kontinenten. Avgörande för stadens tillväxt var det kloster som Birgitta Birgersdotter, den heliga Birgitta, lät anlägga på grunden till den kungsgård, som kung Magnus Eriksson donerade för ändamålet. Med klostret följde ett uppsving i handel och köpenskap. Utom de ca 85 klosterinvånarna behövdes folk att bruka och förvalta donationer av jord, skog och gruvor som tillförts klostret då nya nunnor vunnit inträde. Traktens lantbrukare och bergsmän var inbegripna i ett ekonomiskt storföretag med klostret i centrum. Hit importerades även konstföremål och andra mer lyxbetonade artiklar från kontinenten. Förplägnaden av höga gäster vid festen år 1489 kan visa något om de timliga förråden och hushållningens omfattning (se s. 137).

Det musikaliska Vadstena som vi känner till, det är Vadstena innanför kyrkans och klostrets murar. Klosterkyrkan – »blåkyrkan» – var en stor hallkyrka med gott om plats även för lekmän, stadsbefolkning, pilgrimer och andra tillfälliga besökare, som där hörde dubbelklostrets munkar och nunnor i mässa och tidegärd. Om vad som ljöd utanför murarna tiger källorna. Liksom i andra svenska medeltidsstäder har utgrävningar gjorts för att klarlägga Vadstenas byggnadshistoria, men mer om stadsinvånarnas musik har vi inte fått veta därigenom – inga instrumentfynd har rapporterats. Genom Nils Ragvaldssons berättelse om festen 1489 vid Birgittas dotter Katarinas translation (skrinläggning) vet vi dock något om stadsbornas musikupplevelser i ett av de undantagsfall, då flerstämmigt musicerande och »spelmän» från huvudstaden bidrog till festligheterna.

Birgittinkonventet

Birgittinorden (Ordo Sancti Salvatoris, Frälsarens orden) stadfästes av påven 1370, tre år före Birgittas bortgång. Ordens grundval skulle vara augustinregeln, men i enskildheter gällde Birgittas föreskrifter så som

de kompletterats av priorn i Alvastra, Petrus Olavi, och definitivt stadfästes år 1420.

Systrar och bröder bildade en gemensam organisation. De skulle verka sida vid sida inom samma murar men hållas lokalt åtskilda, vilket krävde speciella arkitektoniska lösningar. Även sådana detaljer finns föreskrivna i Birgittas uppenbarelser. Nunnekonventet skulle bestå av 60 systrar och klostrets högsta ledning tillkom abbedissan. Prästmunkarna skulle vara 13 till antalet. Härtill kom 4 diakoner och 8 lekbröder. Detta skulle motsvara Jesu 13 apostlar jämte 72 lärjungar. En blivande nunna skulle vara 18 år fyllda och ha genomgått ett år som novis i klostret.

Ett av de första viktiga evenemangen i konventets historia var Birgittas kanonisation år 1391. Snart grundades flera dotterkloster, både inom och utom Norden: de danska Maribo (1418) och Mariager (1446), Nådendal (1438) utanför Åbo, Syon i England (1415) och Marienwater i Nederländerna (1444) för att nämna några.

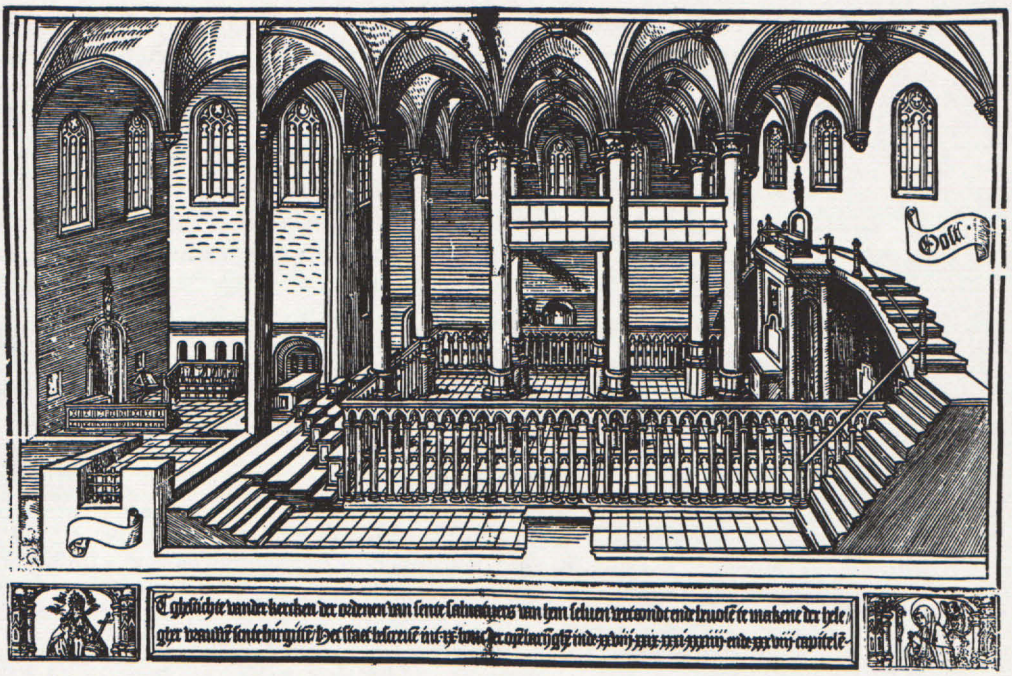
Vadstenakonventet fick internationellt anseende till den grad att klostret, om än på sparlåga, övervintrade Vasatidens reformation. Det nedlades först 1595. Andra kloster stängdes tidigare och samtliga inventarier konfiskerades. Böcker från Vadstena klosterbibliotek är dock till stor del bevarade och utgör ungefär hälften av de ca 600 handskrifterna i den s.k. C-samlingen i UUB. Inte ens från så betydande städer som Stockholm, Linköping och Uppsala har vi jämförbara boksamlingar.

Sången i klosterkyrkan

Sången i Vadstena kloster finns till stor del bevarad i de birgittinska klostrens liturgiska böcker. Även Birgittas uppenbarelser ger här och var inblickar i musiken på hennes tid och hennes inställning till den. I sina föreskrifter för klosterfolket anvisar hon sången dess plats och utförandesätt i klostrets dagliga gudstjänstliv.

En kyrka är traditionsenligt orienterad så att koret och altaret ligger åt öster. I den birgittinska klosterkyrkan är det tvärtom: här skulle huvudkoret ligga i väster och Mariakoret i öster på ett upphöjt plan. Detta förklaras av att systrarna, enligt ordensregelns grundtanke, skulle inta den främsta platsen. Nunnorna nådde sina platser invid Mariakoret genom en ingång direkt från sitt dormitorium (sovhus); bröderna, som höll till i västra koret, hade en separat ingångsdörr i västgaveln. På särskilda »kringgångar», som också användes för processioner, kunde bröder och systrar röra sig inom kyrkans väggar helt åtskilda. För nunnornas bikt fanns små öppningar i väggen åt norr. Menigheten hade tillträde till kyrkan genom portar på östsidan under Mariakoret.

Här sjöngs dagligen enligt de föreskrifter Birgitta givit, ursprung-



Ill.: Interiör av birgittinkyrka med kringgångar, »ambitus», enligt ordensregelns föreskrifter. Träsnitt, holländskt, från ca 1500. (Foto KB.)

ligen i Uppenbarelserna, senare kodifierade i klosterregler. Bröder och systrar skulle inte mötas ansikte mot ansikte. De sjöng inte heller tillsammans utan skötte var sina ritualer i skilda kor.

Ingmar Milveden (1972/73) har behandlat birgittinernas liturgi och sångsätt. Han beskriver hur konventets regler föreskrev ett »ödmjukt» sångsätt, enstämmighet, »lagomröst» – inte vek eller översvallande, utan allvarsam, stadig; inte flerstämmig eller i falsett utan unison, »samdräktogher» – »Oc owir alt ödhmiuker».

Birgitta hade föreskrivit att systrarna skulle celebrera sina sju Mariahystorior i anslutning till brödernas officierande. De senare skulle, i moderklostret såväl som i dotterklostren, dagligen utföra mässa och tidegärd enligt bruket (usus) i det stift där klostret var beläget. Det innebar således för Vadstenas del bruket i Linköpings stift (»usus lincopensis»). Systrarna hade alltså en egenliturgi som var sig lik i alla birgittinmiljöer, medan brödernas var en låneliturgi efter biskopskyrkan i klostrets hemstift. Tillsammans bildade detta en storliturgi som kunde skifta från kloster till kloster.

Texterna i Linköpings ritual finns sammanfattade i en bevarad Liber ordinarius från ca 1400 (utg. Helander 1957). Även Linköpings stifts år 1493 tryckta Breviarium Lincopense finns i nyutgåva. Däri är texterna i regel utskrivna i sin helhet. Några genomgripande avvikelser från de kontinentala melodivarianterna är knappast att räkna med, men andra

sånger kan förekomma, eller de står i annan följd än i övriga stiftsordningar. Merparten texter och melodier i liturgin överensstämde de svenska stiften emellan. Men några sånger varierade eller var olika, och vissa festdagar förekom endast lokalt eller var regionalt olika förlagda över året. Helander anser att den linköpingska liturgiska traditionen ansluter sig till en nordisk traditionsgrupp som går tillbaka på Lundastiftets, vilket i sin tur följer liturgiska förebilder på tysk mark, exempelvis Bremen. De två tidegärdernas samspel i Vadstena beskrivs av Milveden:

»Två tidegärdsserier med var sin dagliga solennmässa genomfördes. Dels var det den allmänna tidegärden, de kanoniska tiderna (man sjöng *de die*). Dels var det också en helt på Guds Moder inriktad tidegärd, de marianska tiderna (man sjöng *de BMV = de Beata Maria Virgine*). Någonting i och för sig nytt och anmärkningsvärt var inte detta med tidegärdsfirande i dubbel skål. Så var kutymen. Också inom andra ordnar och i värdsstiftens större kyrkor firade man utöver dagens allmänna officium även tilläggsofficier, vanligen Guds Moders s.k. lilla tidegärd.

Nej, det som är nytt och anmärkningsvärt är *förhållandet mellan de bägge tidegärdsserierna.* Det gäller först förhållandet i fråga om högtidsgrad.» (Milveden (1972/73, s. 46.)

Systrarnas sång, *Cantus sororum*, skulle sjungas »högtidligen», vilket innebar att systrarna skulle sjunga »med full sångton», i gemenskap i koret, inte privat, och långsamt. Den av tidegärdsserierna som systrarna svarade för var den marianska (d.v.s. tillägnad Maria). Sådan Maria-tidegärd brukade räknas som tillsats till den vanliga tidegärden. Utmärkande för tillsatstidegärder var dock att de inte utfördes »högtidligen».

Den andra väsentliga skillnaden mot det allmänna bruket ligger i de båda tidegärdsseriernas ordningsföljd sinsemellan. I alla andra liturgiska miljöer är tillsatsofficiet placerat först, men Frälsarordens storliturgier går stick i stäv mot det allmänt vedertagna: först skulle bröderna sjunga sina tider, därefter systrarna.

Därigenom fick brödernas del av liturgin, som sjöngs enligt stiftets dagliga bruk, överta uppgiften som inledningsritual, medan Mariasjungningen blev mål och huvudsak. »Den birgittinska spiritualiteten är mariocentrisk. Hela den medeltida klosterkyrkan, hela liturgin, var vänd till Guds Moder.» (Milveden 1972/73, s. 47.)

Cantus sororum

Systrarnas sång innehöll en hystoria för varje veckodag, var och en centrerad kring sitt bestämda tema ur Jungfru Marias liv. På söndagarna handlade det om treenigheten, »förutvetandet», på måndagar om änglarnas jubel över Maria, tisdagens ämne var patriarkers och profeters förutsägelser om Maria, onsdagens Marie födelse, torsdagens Jesu fö-

delse. På fredagarna var temat korsfästelsen och Marie medlidande, på lördagar slutligen Marie död och himmelsfärd.

Ur Birgittas uppenbarelser hämtades ämnena för nokturnernas läsningar. Enligt samtida uppgift hade hennes biktfader, magister Petrus Olavi från Skänninge, sammansatt hystoriorna. En del material var nydiktat, möjligen också iklätt ny melodi. Annat hade tagits från repertoaren för välkända Mariafester, varvid somliga sånger lånade text och melodi som de var, i andra var några ord ändrade. Men i de flesta fall lånades enbart melodin och fick en ny text.

»Det är detta pärlband av psaltarpsalmer, tonläsningar ur 'Ängelns tal' (*Sermo angelicus*), av psalmrefränger (antifoner) och sångsvar på tonläsningar (responsorier), som sammanfattningsvis benämnes helt enkelt 'Systrarnas Sång' (*Cantus sororum*) eller också 'Jungfru Marie Örtagård' (*Celeste Viridarium Beate Marie Virginis*). Är detta en originell och självständig skapelse? Det var aldrig meningen att den så skulle vara. En sådan ambition hade skurit sig mot ödmjukhetsidealet. I första hand är 'Systrarnas Sång' – precis som brödernas – en ödmjuk koralisk kompilation enligt av Kyrkan knäsatt mönster. Man får vara försiktig med att självständigförklara medeltida liturgiska alster. De hänger ihop i en mystisk enhet – på den tiden var det rättare att komponera rätt, d.v.s. mitt inne i den nedärvda formelskatten, än fritt.

Emellertid är det just i sin karaktär av till en helt sammanhållen veckosvit av marianska prosahystorior som 'Systrarnas Sång' är någonting för sig, om än själva byggmaterialet i högre grad än man tidigare varit böjd för att erkänna, har visat sig vara hämtat från Kyrkans stora formelallmänning.» (Milveden 1972/73, s. 47 f.)

De Mariadagar som celebrerades i det medeltida Sverige var tidigast jungfru Marie rening eller kyrkogång (även kallad Kyndelsmässodagen), 2 februari (»purificatio beate Marie virginis»), Marie bebådelse, 25 mars (»annuntiatio»), Marie död och himmelsfärd, 15 augusti (»assumptio») och Marie födelse, 8 september (»nativitas»). Marie obefläckade avlelse, 8 december (»conceptio») tillkom i början av 1300-talet och Marie besök, 2 juli (»visitatio») omkring seklets slut. Marie smärtors dag (»compassio»), som firades varierande dagar under våren, infördes inte förrän under förra delen av 1400-talet, och »presentatio» (21 november) lanserades i några stift omkring år 1500. Dessa festdagar firades också i Linköpings stift. Den sistnämnda hann dock aldrig slå igenom, även om den avsatte spår i Vadstena. Över huvud taget var detta en tid av uppsving för Mariakulten och »Jungfru Marie tider» celebrerades på flera håll, möjligen med sånger och melodier som inte överallt levat kvar till våra dagar.

Antifoner och hymner i Cantus sororum

Antifonerna och hymnerna inom *Cantus sororum* har studerats närmare av Viveca Servatius (1989). Hon har bl.a. sökt förlagor till samtliga antifoner i *Cantus sororum* och funnit att inlånen av sånger och melo-

dier är tydligast på lördagen, då Marie himmelsfärd är tema. Åtta av dagens antifoner, desamma som senare Breviarium Lincopense föreskriver till Marie himmelsfärds dag, har kompilatorn lånat in; dessutom en för Marie födelse (med textens »nativitas» ändrat till »assumptio»). På onsdagen är sex antifoner desamma som i sekulärkyrkans – och samtidigt i birgittinbrödernas – ritual för Marie födelses fest under kyrkoåret. Torsdagens ämne är Jesu födelse och fem antifoner är hämtade från »circumcisio» (Kristi omskärelses fest, nyårsdagen).

I några fall har Servatius framhållit troliga förlagor till antifonmelodierna. Några av dem förefaller ha adapterats fritt från andra *Cantus sororum*-antifoner eller från antifoner ur kyrkans »allmängods».

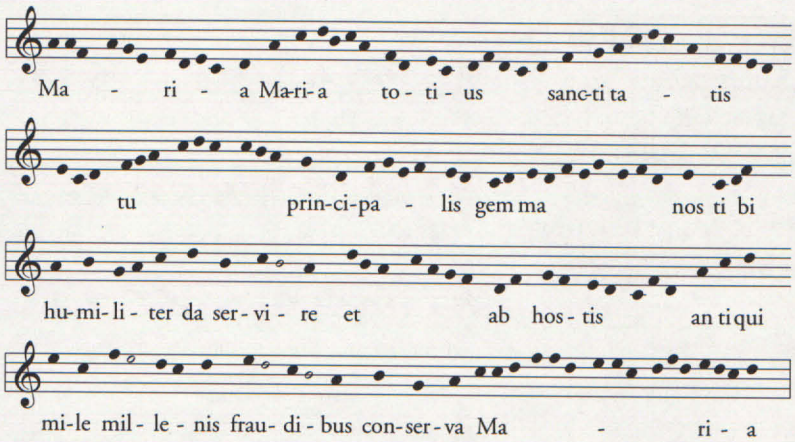
I senmedeltida repertoar kan det förekomma säregna drag – utsvävningar i tonspråk, utvidgat tonomfång och större melodiska språng (Hughes 1988), varom vissa *Cantus sororum*-melodier erinrar. En del av den senmedeltida kyrkosångsrepertoaren (sekvenser, troper, vissa helgonofficier och sånger i modern stil m.m.) blev utrensad under 1500-talets motreformation och framåt och kan därför inte påträffas i 1900-talets utgåvor. Likaså har både Solesmes-bröderna, som arbetade med Vatikanutgåvorna, och övrig forskning i första hand tillmätt den tidiga kristna sången värde och uppskattning. Det är alltså inte omöjligt att några *Cantus sororum*-antifoner har förlagor som undgått publicering.

Ett par av dem är dock i stil och omfång så pass avvikande från allmängodset att de, enligt Servatius, bör vara »egenrepertoar» för *Cantus sororum*, d.v.s. melodier som inte finns någon annanstans. En av dessa, Magnificat-antifonen *Maria maria*, återges i ex. 21. Texten motsvarar helt slutet av en annan Maria-antifon *Gaudendum nobis est*, använd i en tilläggsceremoni. Men *Cantus sororum*-antifonen har inte lånat melodi ur denna. Däremot börjar den med ett lån från en av de sällsynta troperna med svensk anknytning, en Benedicamus-trop ur *Cantus sororum* (se ex. 2, s. 80).

Texterna till hymner i *Cantus sororum* är till stor del nyskrivna. De har adapterats till välkända melodier som sjungits till en eller flera andra texter tidigare. Några hymner har, med text och melodi, lånats från Mariafesterna att passa dagens firningsämne.

I advent och under fastan bytte hymner med ambrosianskt versmått melodi: de s.a.s. ikläddes advents- resp. fastetidens melodiska dräkt. Även dominikanerna brukade låta hymner byta melodi alltefter kyrkoårets växlingar, »de tempore» (efter årstiden).

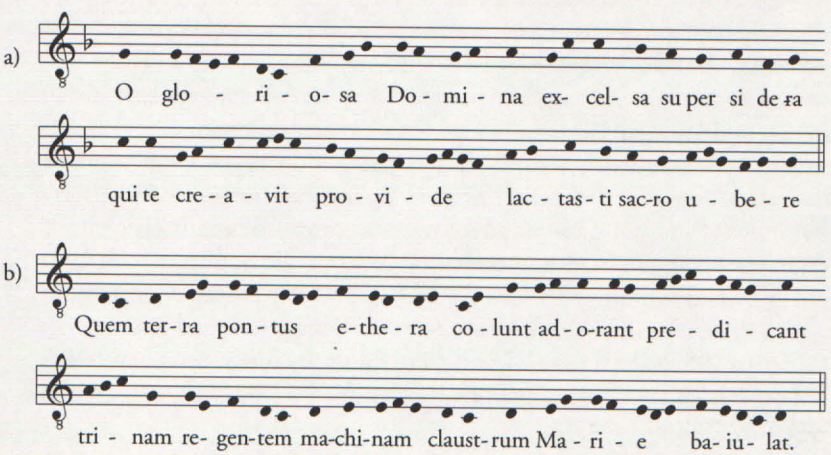
Ingen av hymnerna, vare sig inlånade texter eller nya, har ny melodi. Till dem alla kan förlagor påvisas. *Cantus sororum* räknar med deltagares och åhörares referenser till stiftsritualen som munkarna utövade: vid fredagens iakttagelse av Marie sorg över Kristi lidande användes melodier som annars hörde till passionssöndagen och fastan. Strofer ur



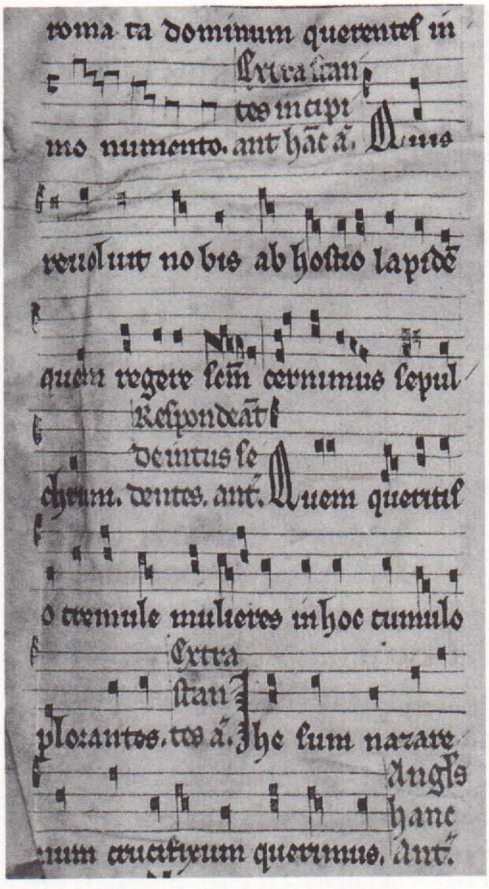
Ex. 21: Antifonen *Maria maria* (»Maria, Maria, du all helighets ojämförliga smycke, unna oss att ödmjukt tjäna dig! Bevara oss, Maria, från den gamle fiendens tusen sinom tusen verk»; övers. efter Tryggve Lundén 1976.)

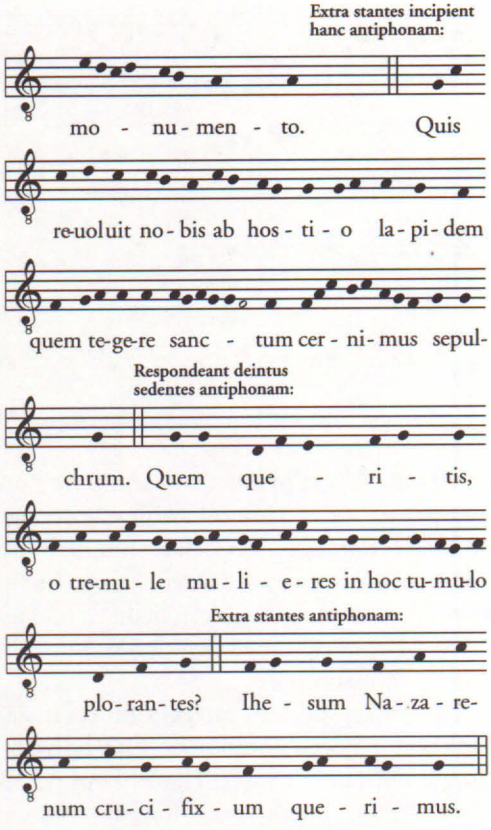
den gamla kända hymnen »Quem terra pontus ethera» sjöngs i *Cantus sororum* på lördagarna till samma vedertagna melodi som alltid eljest på Marias festdagar, t.ex. Marie himmelsfärds dag. Det kan dock knappast vara en slump att »Quem terra» – hymnens inledande strofer – i *Cantus sororum* på torsdagen hade en juldagsmelodi! På så sätt förknippades Mariatexten med den dagens tema, Marias nedkomst och Kristi födelse (Nilsson 1991).

I ett tillägg till klosterregeln finns ett slags korstadga där systrarnas funktion i kören föreskrevs. En »horista» skulle leda gruppen och sjunga inledande partier. Därtill kom två försångerskor (»cantrix» och »succentrix»). Dessa utsågs för en vecka i taget och skulle ha uppsikt över var sin hälft av kören. Deras uppgift blev att intonera sånger som sedan togs upp av de övriga systrarna (se plansch III). För läsestyckena fanns en »lectrix» och vissa verser och versiklar sjöngs av två »versikularier» (Geete 1895).



Ex. 22 a–b: Två hymnmelodier i *Cantus sororum.* Hymnerna »Quem terra» och »O gloriosa domina» (divisio av »Quem terra») lyder i översättning (a): Den som jorden, havet, himmelen dyrka, tillbedja, lovprisa, han som regerar denna trefaldiga värld, han vilar i Marias inre; (b): O ärorika härskarinna, upphöjd över stjärnorna, honom som skapat dig och förutbestämt dig, honom har du livnärt vid ditt heliga bröst (övers. efter Tryggve Lundén).





Ex. 23 a–b: Ur början av mysteriespelet *Visitatio sepulchri* med »Quem queritis in sepulchro» (»Vem söker ni i graven?»), samt transkription. (RA; fragment BR 285, Varuhus och handling, Älvsborg/ Lödöse 1576–81.)

Översättning till avbildad och transkriberad del: *De som står utanför [graven] börjar med denna antifon:* Vem skall hjälpa oss att rulla bort stenen

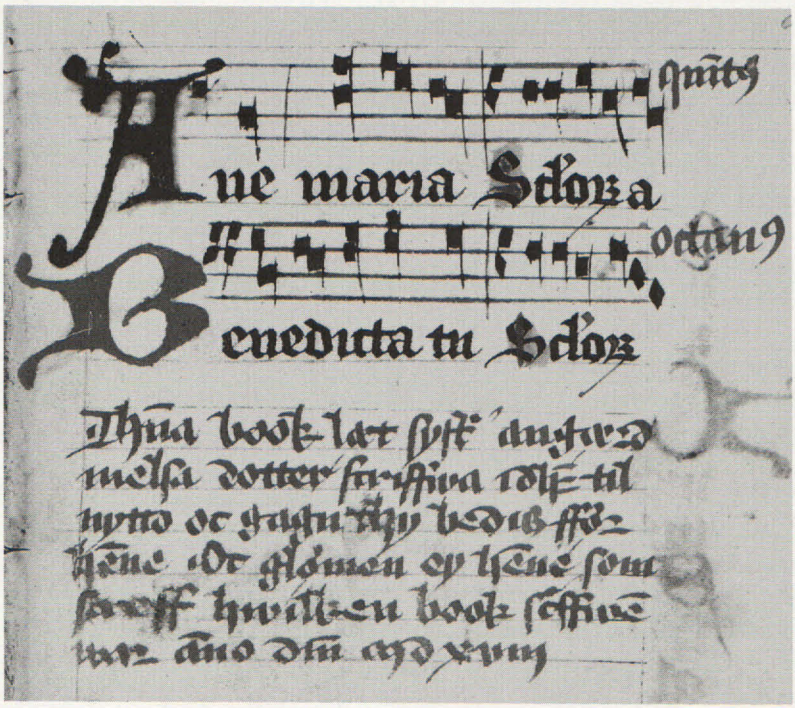
(forts. på nästa sida)

Liturgiska påskspel

Kyrkans folk hade olika sätt att nå ut till menigheten med innehållet i den kristna läran. Processioner förde kyrkans ceremoniel närmare människorna utanför koret. Birgittinbröderna, liksom dominikaner och franciskaner, vinnlade sig om predikningar på folkets eget språk, och deras predikningar samlades i Vadstena klosterbibliotek.

Vid kyrkans största högtid, påsken, förekom liturgiska spel i kyrkor över hela Europa, dramatiseringar av evangelieberättelsen om de tre kvinnorna vid Jesu grav på påskdagsmorgonen. Sådana spel, sjungna dialoger med rollfördelning mellan kvinnorna vid Jesu grav och ängeln, gjorde det möjligt att leva sig in i påskmysteriet (härav »mysteriespel»). Också andra spel förekom, t.ex. spelen om Daniel och om S:t Nicolaus. I Sverige finns endast belägg för spelet om kvinnornas besök vid graven *(Visitatio sepulchri).* Detta framfördes efter påsknattens sista nokturn (Schmid 1952).

De svenska beläggen har anknytning till Linköpingsstiftet, och spelet tycks ha förekommit allmänt i birgittinklostren. I en »grav» på avskild plats i kyrkan brukade man på långfredagen symboliskt gravlägga en Kristusbild eller ett kors, som togs upp igen på påskdagens morgon. I handskrifter från Vadstena finner vi några belägg för detta liturgiska spel, där samtalet vid graven, »Quem queritis in sepulchro» (Vem söker ni i graven?), var dramatiserat så att replikerna sjöngs av olika personer.



Ex. 24: Noter skrivna av nunna i klostret. Underskriften lyder: »Thænna book læt syster angærd nielsa dotter scriffwa idher til nytto oc gagn thy bedis ffør henne Oc gløm en ey henne som screff hwilken book scriffwen war anno domini Mdxviij» (Denna bok lät syster Angerd Nilsdotter skriva, eder till nytta och gagn, bed för den skull för henne, och glöm inte henne som skrev boken i Herrens år 1518). (UUB; C 458.)

Klostret möter världen

Under senmedeltiden var inte kyrklig och världslig-politisk makt särskilt åtskilda. Kyrka och kungamakt var ännu under katolsk tid och långt senare intimt förknippade, och det andliga frälset djupt rotat i det världsliga. I situationer då kyrklig och världslig makt strålar samman möts musiklivets olika yttringar, i ritualer som markerar livets skiften.

Vadstenaklostrets ekonomi blev grundmurad genom att personer inom frälsekretsarna ville tillbringa sin ålderdom i klostrets närhet och skänkte jord som ersättning för husrum och underhåll. Klosterkyrkan blev en åtråvärd gravkyrka för den svenska adeln. Prebendestiftelser, d.v.s. donationer till ett altare och dess liturgi, upprättades. Här sjöngs själamässor som skulle lindra skärseldens kval för de döda och på så vis ge de efterlevande trygghet. Allt oftare förlades herremöten med karak-

från ingången till graven? – *De som sitter därinne svarar (antofon):* Vem söker ni, förskräckta kvinnor som gråter här vid graven? – *De som står utanför (antifon):* Vi söker Jesus från Nasaret, den korsfäste. – *Ängeln sjunger antifonen* Den ni söker är inte här.

tär av adliga släktmöten till Vadstena. Man sökte placera döttrarna som klosterjungfrur – även detta ett uttryck för ståndsmedvetande.

Under sin livstid kunde en adelsman samla ansenliga godskomplex. I regel övertog äldste sonen gården, medan de yngre kunde få studera till präster för att göra karriär inom det andliga ståndet eller inom civilförvaltningen. Döttrar som inte blev bortgifta placerades i kloster. Vid inträdet i klostret skänktes en mindre godsenhet som ingift. Andelen adliga nunnor i Vadstena kloster var relativt stor fram till mitten av 1400-talet. Därefter tilltog andelen borgardöttrar. De flesta abbedissorna kom från frälsesläkter och totalt sett var frälsedöttrarna överrepresenterade, sett till proportionerna mellan frälset och de lägre stånden i dåtidens samhälle. (Wallin 1991, s. 292, 300 & 312 f.)

I Vadstenadiariet berättas om den enastående högtidlighet som rådde då kungadottern Birgitta och fyra andra kvinnor i februari 1455 antogs som nunnor. Kvinnor och flickor, dragbasuner och andra instrument (»tubarum ductilium et aliorum ludorum») följde jungfrurna ända till den dörr där de skulle gå in i klostret (Gejrot 1988, s. 230).

Termen »tuba ductilis» (dragbasun eller dragtrumpet) är känd sedan 1300-talet, men detta är första gången instrumentet omtalas i skrift i Sverige (Helenius-Öberg 1989). Musikerna kan ha varit mer eller mindre fast anställda spelmän hos kung Karl Knutsson (Bonde).

Musik vid Katarinas translation 1489

I början av 1470-talet inleddes en kampanj för att få den heliga Birgittas dotter Katarina helgonförklarad av påven i Rom. Mirakelberättelser upptecknades för att användas i kanonisationsprocessen. Resultatet blev dock magrare än väntat: Katarina skulle endast få vördas som helgon i Skandinavien och i de birgittinska klostren. På sensommaren 1489, omkring 1 augusti, var det dock dags för överföring av Katarinas reliker (translation) och skrinläggning i Vadstena klosterkyrka under högtidliga former.

Då sjöngs flerstämmigt i festens liturgi, Sten Stures kapellister medverkade, och det förekom spel i samband med processioner. Så har Nils Ragvaldsson, som senare blev generalkonfessor i Vadstenakonventet, berättat i en ögonvittnesskildring. Här skall framför allt redovisas detaljer som han förmedlat om musiken vid högtiden. Skildringen ger en bild av Vadstena som mötesplats för både traktens befolkning och förnämt folk, samtidigt som den utgör ett av de utomordentligt få beläggen för flerstämmigt musicerande i en svensk medeltida kyrka. Därutöver nämns i en passus i Sturekrönikan att spel av pipare och basunare förekom i »Sancte karina choor i wadzstena closther» 1503.

Till den stora högtiden kom många högt uppsatta kyrkans män, biskopar och präster, men också världsliga makthavare. Riksförestån-

daren Sten Sture infann sig med sina sångare i följe. Moberg (1928) antar att detta var på tillskyndan av dåvarande ärkebiskopen, Jakob Ulfson, som ivrade för musikaliska nyheter och möjligen också verkat för att införa skyddshelgonens fest. Uppsala ärkestift var på väg att definitivt inta en kyrkligt ledande position i landet, och Katarinakulten verkar ha vårdats där mer än annorstädes.

Berättelsen omnämner spel och »discantus», d.v.s. flerstämmig sång. Flera gånger talas det om »tenores» i »nova mensura». Latinets »tenor» betecknar i allmänhet en stämma som framför en känd gregoriansk melodi (»cantus firmus») som utsmyckats genom att nya stämmor lagts till, och »nova mensura» är ett uttryck som fått olika tolkningar och möjligen kunde översättas med »ny (hittills obekant) rytmisk karaktär».

Festligheten angick uppenbarligen också stadens och den kringliggande bygdens befolkning. Kyrkan fejades och pryddes: »nagra dagar för æn högtijdhen började, rensades kyrkan och sopades granneliga». Man bar ut lösa föremål, vädrade och placerade ut nya prydnadsföremål, textilier o.d. En vacker vävnad sattes upp för utvalda sångare, väl bevandrade i »nova mensura», att stå under så att de varken kunde iakttas av allmoge eller präster:

»framman för stolenom var uppsatt itt fagert tæpite, under huilko stodo Discantores uthvalde, huilke som væl kunne in nova mensura, och syntes the af ingom, huarken af almogenom eller klerkenom.» (Scriptores rerum sueciarum III, II, s. 270.)

Huruvida sångarnas osynlighet under »tæpitet» var en finess i höviskt sällskap, eller om den fagra vävnaden behövdes för att förbättra akustiken, kan diskuteras – kanske vägde båda skälen tungt.

Det berättas vidare vilka förnäma gäster som anlände, vad »Modher Abbatissa Syster Anna Pawals dotter» hade försett dem med i fråga om logi, mat, öl (ty Vadstena kloster var vid denna tid en av landets största ölproducenter) och foder åt hästarna. Ärkebiskopen togs emot med sång, och skrinet med Birgittas reliker bars fram. Systrarna sjöng vespern extra tidigt, och därefter tågade alla de förnäma gästerna in och intog sina platser, »huar effter sine verdogheet». Kyrkan fick stå öppen för besökare hela natten och ljusen brinna. Kvart i ett om natten ringde man samman och alla tidebönerna sjöngs raskt. Nästa dag anlände tillsammans med riksrådets riddare och väpnare riksföreståndaren Sten Sture, som klädd i sammet och hermelin »som een Guds ængel [...] liuss och milder» imponerat på Nils Ragvaldsson. Nu togs relikerna fram »och ringdes alla klockerna i Tornet och alla Altare klockor, the små innan grindena, likarvis som plægar vara och göras om Påska Otte, thå korset uptages».

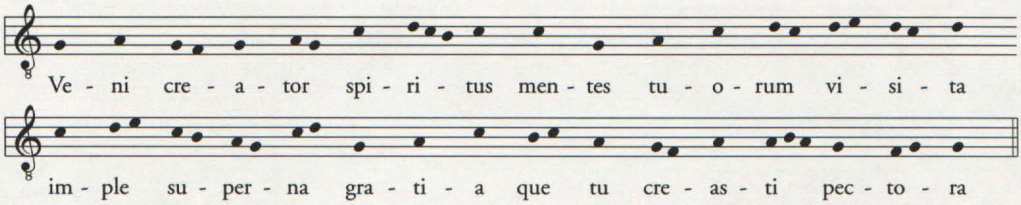
Vid Katarinas grav föll biskopen med följe på knä och sjöng antifonen *Veni Sancte Spiritus* (Kom helge Ande) och pingsthymnen *Veni creator Spiritus.* När biskopen tog Katarinas ben ur graven sjöng biskopar och klerker sånger för festerna till heliga jungfrur respektive reliker (antifonen *Preciosi Sancti Dei* samt responsorierna *Regnum mundi,* som förekom vid Birgitta-processioner, och *Concede nobis*) medan relikerna lades i kostbara kärl, till stor sinnesrörelse för deltagarna. Därpå sjöng systrarna sekvensen till Katarina *Tricentesimus in hac die,* och det blev flerstämmig sång (»och tha the lycktadhe Sequentiam, började Discantores siunga flere Tenores in nova mensura, och nyan glædie och frögd i huarjo vrånne och i allom rummom»).

Relikerna bars därifrån, medan allmogen fick se på och rikta böner om förbön till Katarina. Herr Sten fick bära helgonets käke, trots att han lät sig trugas och sade sig vara ovärdig en sådan heder. Under långsam procession runt kyrkogården sjöngs responsorier, *Petri Amarini* och ovan nämnda *Regnum mundi.* Kyrkogården, muren och hustaken runtikring var fulla med åskådare; »voro och basuner och leekare i the processione». Innanför grindarna började klerkerna sjunga *Te Deum* och systrarna »sungo andra versen, till thess thet ændades».

När skrinen satts på sin plats i kyrkan började bröderna sjunga officiet för dagens ordinarie Petrus-fest. En ansenlig del därav sjöngs »in discantu in nova mensura», så t.ex. tycks trosbekännelsen ha avslutats i stämsång: »Credo i mæssone lycktades in Discantu.» Efter en predikan på nära en och en halv timme sjöngs offertorium »in discantu», och S:ta Katarinas bild sattes upp på altaret. När denna högtid var över inbjöds ärkebiskopen och alla klerker till en måltid, dit de hälsades välkomna »på Gudz och S. Katharinæ vægna». Följande dag sjöng ärkebiskopen högtidligen Katarinas officium. På tredje dagen omnämns att »lekare voro i the mæssone standandes uthan för grindenne». Den fjärde dagen åter var det biskop Henrik i Linköping, som förrättade mässan och riksföreståndarens sångare, »herra Steens Cantores», och en »schola» (antagligen en grupp pojkar från skolan i Vadstena) som bjöd på flerstämmig sång i anmärkningsvärd mängd: »tå var then mässan sungen mæst i discant, och tå sungo herra Steens Cantores med Scholanom.»

Vad var det för discantus och tenores in nova mensura? Hur klingade soliststämmorna i Sten Stures vokala hovkapell? Som organum i traditionell stil, eller fransk 1300-talsstil? Eller var det möjligen i stil med den moderna samtidsmusiken vid kontinentens furstehov, där Burgund var främsta förebild? Här kan inget hävdas med bestämdhet.

Den flerstämmiga sången utfördes av riksföreståndarens sångare, ibland med skolgossar. Att även hovets »spelmän» medverkade i Birgittas kyrka – där man eljest skulle sjunga »ödmjukt» – är anmärkningsvärt.



Ex. 25: *Veni creator Spiritus* (transkription ur handskriftsfragment från ca 1400; RA, Proviantträkenskaper, Stockholm 1593–95). Hymnen sjöngs även efter reformationen: bl.a. föreskrevs (1548) detta anrop till den Skapande Anden vid bröllop, då bruden gick till sängs.

Moberg (1928) antar att lekarna spelade fiddla och t.o.m. nyckelharpa, förutom de särskilt nämnda basunerna. Det är dock troligare att det enbart var fråga om blåsintrument av olika slag i processionen.

Slutligen noterade Nils Ragvaldsson den goda ordningen bland allmogen under de högtidliga augustidagarna 1489. Ingen tog skada fastän kyrkan var full med folk. Inte heller verkade folk så berusade som brukligt var på sådana dagar då kyrkan besöktes för syndernas förlåtelse (avlat). Kalaset i dagarna åtta gick lös på 700 mark: »Modher Abbedijsa hölt medh hederligom kost och manga handa rætter, och med vijn och kirsedrank och miödh och Tysköhl.» När det hela var över gav abbedissan presenter å klostrets vägnar till »herrarna» men lönade också med 2 mark musikerna, »som leekte i högtijdhen».

En narrklädd fiddlaspelare i Härkeberga kyrka, Uppland (målning av Albertus Pictor, 1480-talet). Ordet fiddla (fidhla) har härletts till latinets »vitula», vilket kommer av ett verb med betydelsen »jubla» – »instrumentet med den jublande klangen». Avbildningar visar instrumentet i skiftande versioner. Det har närmast rektangulär korpus med något insvängda sarger, tre till fem strängar, kort hals och skruvplatta med stämskruvarna insatta bakifrån, ibland från sidan. Stallet är flackt, vilket underlättar borduneffekter.

FIDDLA, *ett av de stränginstrument som nämns i Västgötalagens lekarerätt, betecknades i en fransk 1300-talsskrift av Johannes de Grocheo som det förnämsta av alla instrument, lämpat för finare nöjen inom noblessen, medan han menar att blåsinstrumenten har upphetsande verkan vid tornerspelen. På liknande sätt skriver Olaus Magnus (bok 15, kap. 30) att trumpeter hetsar till strid, medan herdepipor och strängaspel har förmåga att stilla sinnena och passar vid gästabud. Båda ger troligen uttryck för den från antiken kvarlevande etosläran, d.v.s. uppfattningen att olika instrumentklanger och tonsläkten påverkar människornas karaktär. På kyrkvalvens målningar förekommer stränginstrument i händerna på såväl mänskliga varelser som änglar, i senare fall för att antyda himlens ljuvlighet.*

3. SÅNG OCH SPEL UTANFÖR KYRKAN

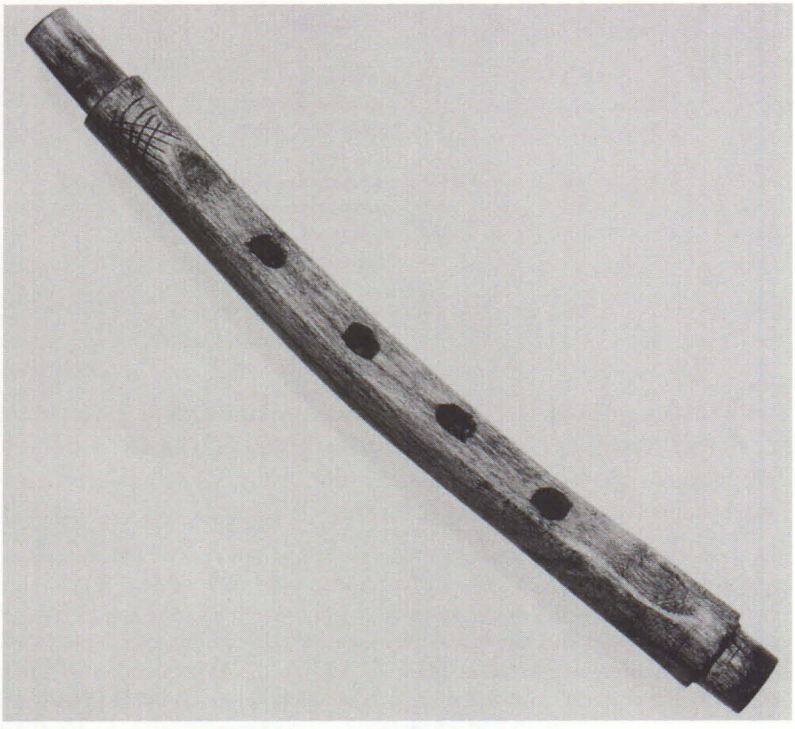
BLAND LEKARE OCH SPELMÄN

Den gängse bilden av medeltidens musikutövare är gycklaren i narrkläder som drar land och rike kring. Så känner vi honom från Härkebergas kyrkomålningar och från Äldre Västgötalagens lekarerätt (nedskriven mellan 1220 och 1280).

»Detta är lekares rätt. Blir lekare slagen, det skall alltid vara ogillt. Blir lekare sårad, en som går med giga [mäth gighu] eller far med fiol [mäth fithlu = fiddla] eller trumma [bambu], då skall man taga en otam kviga och föra henne upp på bäsingen. Sedan skall man raka allt hår av svansen och sedan smörja den. Sedan skall man giva honom nysmorda skor. Sedan skall lekaren taga kvigan om svansen, och en man skall slå till med en skarp piska. Kan han hålla henne, då skall han hava det goda djuret och njuta det, som hund njuter gräs. Kan han ej hålla henne, have och tåle vad han fick, skam och skada. Han bedje aldrig om mera rätt än en hudstruken trälkvinna.» (Cit. efter Ståhle 1968, s. 32.)

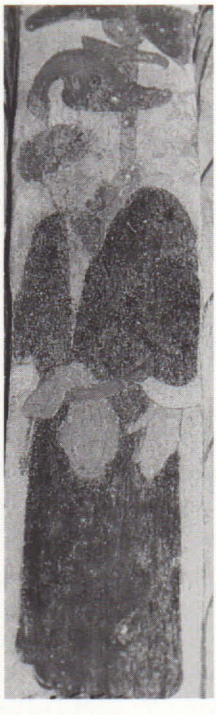
Lagen tvang lekaren till att medverka i »elakt spel», i ett spektakel där folk fick skratta åt honom. Lekarerättens formulering skall dock inte tas som intäkt för musikerförakt och konstfientlighet. Stadgan är präglad av ett ojämlikt samhälle, vars fundament var jordägandet och där relationen till jorden satte medlemmarna på plats i den sociala och juridiska hierarkin. Främlingar, människor från andra landskap, stod lägre rättsligt sett, och kringströvande utan jordegendom stod utanför lag och rätt. Stadgan om skenbot riktar sig inte mot lekaren som representant för konst och kultur, utan som representant för en kategori icke bofasta människor utanför den jordägande normalbefolkningen: han skall njuta kvigan »som hunden njuter gräs». Hur skall en landstrykare kunna ha nytta av att dra med sig boskap?

Lekarerätten återspeglar inte urgammal inhemsk rättsuppfattning utan har inplanterats under tidig svensk medeltid, därom är forskarna numera ganska ense. Vid stormännens fester ville man hålla en kontinental stil på underhållningen. Avbildningar av djurtämjare på kyrkportalen i Härja kyrka anses visa att kringvandrande underhållare har förekommit i Västergötland redan på 1100-talet (Svanberg 1970).



Ill.: »Lundapipan» kan vara ett tidigt belägg för säckpipa. Fyndet – daterat till ca 1050 – gjordes vid stadsgrävningar i Lund och består av en spelpipa till ett rörbladsinstrument, en hornpipa eller en säckpipa (Lund 1984).

Att säckpipan var vanlig under senare medeltid framgår bl.a. av kyrkornas kalkmålningar och notiser i stadsböckerna.



Äldre Västgötalagens skrivning om »lecara raettaer», d.v.s. »then sum mæth gighu gangar allær maeth fithlu far allaer bambu», finns även i Östgötalagen och i en av handskrifterna till Västmannalagen liksom i vissa danska och tyska handskrifter (Beckman, Anners). Enligt en hypotes är denna rättspraxis en keltisk influens (Anners). Spridningen visar att lagtexten kodifierade ett utbrett synsätt på lekaren som lågtstående, värd förakt och avståndstagande för sitt förmenta förbund med djävulen (härtill Helenius-Öberg 1988).

Hur representativ var den – åtminstone i vissa kretsar – föraktade vandrande lekaren? Kyrkans uppfattning om musikanten som en förtappad individ, lägst stående i den tredelade boethianska hierarkin »musica mundana», »musica humana» och »musica instrumentalis» (sfärernas musik, människornas lovsång och profan musik), kan ha spelat en roll. Låt vara att prästerna utmålade instrument och spelmän som förskrivna åt djävulen – någon total consensus i fråga om musik fanns säkerligen inte i det medeltida samhället, lika litet som nu. Exempelvis torde »Jöns Bälgpipare» (=säckpipare), som vann burskap i Arboga (se s. 179), ha varit en accepterad medlem av stadens borgerskap vid medeltidens slut.

Instrumentalmusik i europeiska källor

Beläggen för profan musik är, över hela det medeltida Europa, sparsamma jämfört med källor till sakral musik. Antikens kringströvande musikanter eller tusenkonstnärer – mimer, histriones (skådespelare) – var en företeelse som fortlevde under medeltiden. Joculatores, instrumentalister, lekare, omtalas som medhjälpare till trubadurer och trouvèrer i södra resp. norra Frankrike på 1100- och 1200-talen.

Med tiden blev lekare på kontinenten mera fast knutna till adliga hov som trumpetare eller kammarmusiker (minstrels) eller de formade liksom övriga hantverkar- och köpmannagrupper särskilda yrkesskrån, de blev stadsmusikanter. Präster på olika trappsteg i den klerikala hierarkin svarade för gudstjänstsång, enstämmigt eller, vid större högtider, flerstämmigt. Flera av dessa gjorde sig även kända som goda instrumentalister. I kyrkorna behövdes också orgelspelare och orgeltrampare, »kalkanter».

Instrumentalmusik på noter finns tidigast från 1200-talets England och 1300-talets Italien, ett fåtal danser, benämnda estampie och ductia, samt enstaka orgelstycken. Källor av andra slag visar att instrument kunde användas för att förstärka eller ersätta sångstämmor i flerstämmiga vokalkompositioner från 1300-talet och framåt. Sådana stycken – motetter eller satser ur mässkompositioner – kunde även framföras rent instrumentalt, bl.a. som tornmusik av stadens musikanter (Strohm 1985). Men en stor del av instrumentalmusiken kom inte på pränt eller har gått förlorad. Somligt traderades på gehör, nämligen signaler (se s. 151) och kortare stycken, säkert även en mängd dansmusik. Till 1400-talets basse danse spelade skalmej- och basunblåsare troligen sina stämmor ur minnet eller improviserade dem. De många nedtecknade variationssatserna för t.ex. 1500-talets engelska virginalister bör, liksom korta förspel för orgel, också vara utlöpare av en improvisationstradition, där det fanns olika modeller att följa.

Musiken utanför kyrkan stod inte högt i gunst hos prästerskapet, de som kunde göra sin mening gällande i skrift. Detta märks av idel nedlåtande omdömen. Musiker spelade dock en viktig roll inom den internationella hovkultur som också torde ha nått vårt land, även om uppgifterna är fåtaliga och bara gäller enstaka framträdanden vid exceptionella högtidligheter i högreståndskretsar. Men om böndernas musicerande är även kontinentens källor tystlåtna.

Ur det sparsamma källmaterialet kan vissa slutsatser dras om musikutövare i vårt land under medeltiden. När sådana nämns i källorna döljer de sig ofta bakom beteckningar som »gärande», »lekare» eller »skämda gäster» (en gåtfull beteckning). Mot medeltidens slut kallas de även »spelmän» (lat.: »lusores»).

Ill. Den hängde Judas (föregående sida), flankeras av lekaren med säckpipa på nästa valvpelare (nedan) i Härkeberga kyrka, Uppland (Albertus Pictor, 1480-talet). Så utpekade kyrkan lekarens förbund med djävulen.

Lekare – gycklare – spelman

»Lekare» har, liksom tyskans »Spielleute», använts som samlingsterm för olika kategorier av musikutövare. Andra benämningar är »gycklare», »gärande», »spelman», »trumpare» och »harpare». Det vore egendomligt om inte var och en av termerna hade sin speciella konnotation: gycklare gjorde inte bara musik; de omnämns ofta som akrobater och djurtämjare med dansande björnar m.m. Ofta möter i äldre texter beteckningen »gärande» (med grundbetydelsen »begärande, »tiggande») för sådana kringströvande artister som förvaltade traditionen från mimarna (Norlind 1947; Kjellberg & Ling 1990, s. 211). I senmedeltida källor förefaller »lekare» vanligen beteckna en person med instrumentalspel som huvudsaklig sysselsättning eller yrke.

I takt med det ökande tyska inflytandet i svenska språket byttes »lekare» ut mot »spelman». En spelman brukade av allt att döma ha något slags anställning hos en högt uppsatt person – ordets betydelse som folklig »bondespelman» tillkom långt senare under 1700-talet (se s. 384). Exempelvis omnämns vid 1400-talets slut riksföreståndaren Sten Stures samt »herr Svantes» lekare (härtill Helenius-Öberg 1989) och »Benct Harppare, Her Niels Stwres lekare» (Stockholms stads tänkebok). Orden »leka», senare »spela», betecknade musicerande i bemärkelsen instrumentalspel.

Terminologin saknar inte fallgropar, och en tolkning av konkreta benämningar på instrument kan vara problematisk. Under medeltiden, liksom nu, kunde termer användas generellt eller specifikt – vem har inte hört »fela» beteckna stråkinstrument eller »trumpet» gälla för något starktonigt blåsinstrument i allmänhet? På liknande sätt kunde tydligen de medeltida orden »pipare», »trumpare», »basunare» och »bambare» vara generaliserande, övergripande termer, liksom »harpare»; »harpa» används i sammansättningar där det inte ens är fråga om stränginstrument, t.ex. »munharpa» för mungiga.

Spelmännen tycks ha varit personer som helt eller tidvis haft musicerande som huvudsyssla (möjligen – som så ofta i äldre tider – i kombination med annan inkomstkälla), eller som åtminstone gjort sig kända som dugliga instrumentalister. När en person omnämnts än som lutenist, än som trumpare, kan flera skäl andragas till detta. Rätt rimlig är förklaringen att spelmannen behärskade flera instrument, vilket var vanligt bland kontinentens stadsmusikanter.

Pipare, basunare och bambare kan givetvis ha spelat just något slags pipa, basun och trumma (bamba). Ursprunget till ordet »trumpa» är däremot oklart. Man har velat härleda det ur italienskans »tromba» (trumpet) eller ur det germanska ordet »trumba» (ihåligt rör), och olika tolkningar har förekommit, såsom trumma, trumpet och luta (se Sparr

1983). Säkrast är nog att tolka »trumpare» som instrumentalist i allmänhet. Kanske det redan då var vedertaget att låta benämningen följa musikantens funktion snarare än hans instrument – att t.ex. kalla någon pipare fastän han mest spelade något annat instrument. Under århundraden kallades likaså arméns musiker för »spel».

Ofta kan jämförelser med näraliggande traditioner vara meningsfulla. I militära sammanhang jämförbara med hov- och statsprocessioner har från och med senmedeltiden pipor (schweizerflöjter) o.a. träblåsinstrument som skalmejor och säckpipor, senare under 1600-talet »hautbois» (se s. 387) i långvarig tradition brukats av fotfolket, infanteriet. »Hautboist» levde kvar som gradbeteckning för militära musiker även efter det att dessa slutat använda oboer inom tjänsten.

Trumpeter – tidigast raka sådana, från 1300-talet och framåt S-formade – användes i spetsen för furstliga processioner och som signalinstrument. De kom under senmedeltiden och framåt att i kombination med pukor vara förbehållna kavalleriet och adeln. Instrumentens bindning till olika vapenslag skiftade från land till land och från tid till annan, men huvudlinjen är entydig (Zak s. 292 f.). »Pipare och basunare» manifesterade säkerligen makt: har man både pipare och basunare, så har man också makt över en stor härskara eller åtminstone ett stort följe, både till häst och till fots. 1400-talets dragtrumpeter och dragbasuner användes även tillsammans med skalmejor i starktoniga ensembler, »musica alta», för middags- och dansmusik (en ensembletradition som lever kvar i den katalanska »cobla»). Pukor och trumpeter skulle under lång tid höra samman med krigaradel och furstehus (se kapitel 5 & 8).

Exakt vad för instrument trumpare, pipare, basunare och bambare spelade är inte lätt att besvara. Instrumentfynd, som kan visa hur instrumenten var beskaffade i detalj, är få, och bilder och berättelser måste tolkas med urskillning. Tillsammans ger källorna en vision av klangligt olikartade instrument för arbete och fritid, somliga intensivt högljudda, andra mjukt lågmälda; somliga för att troget följa en sjungen melodi, kanske med små avvikelser (heterofoni). Här liksom i Europa i övrigt märker vi att medeltiden favoriserade instrument med bordun, d.v.s. en klang (en ton eller två på kvintavstånd) som hela tiden ljuder med i ett musikstycke. Borduneffekter uppstår vid spel på mungiga och säckpipa men kan åstadkommas även på bl.a. fiddla, marintrumpet och nyckelharpa.

Bilder kan vara vanskliga som belägg för instrument och musicerande av flera skäl (se s. 154, 157) men kan kompletteras med andra källor. Uppgifter om enskilda musikanter kan vaskas fram ur tänke- och skotteböcker, räkenskaper m.m. Information kan hämtas också i ordböcker där man kan studera hur latinska ord översatts till fornsvenska.

Det vore däremot lönlöst att söka ta reda på exakt vad för musik lekare i Sverige spelade – noter och beskrivande källor av så utförligt slag saknas helt för det svenska området. Vandrande musiker kan förstås ha utfört musik från sina hemtrakter och jämförelser skulle möjligen kunna göras med bevarad instrumental musik därifrån (Salmen 1960).

Skaldekväde och harpolek

I de västnordiska sagorna förekommer skildringar av skalder vid stormanshov. Berättelser som den om hur Gunnar i ormgropen betvingar ormarna med sitt spel antyder föreställningen om musikens makt. Sagorna är sent nedtecknade, men kan ändå ge ett begrepp om tidigmedeltida föreställningar kring sång- och spelsituationer. Deras relevans för svenskt område kan diskuteras mot bakgrund av kännedomen om samfärdsel och kulturutbyte i öst-västlig riktning (se De Geer 1985). Tobias Norlind har (1947) på grundval av berättelser om 500-talets germaner, Beowulf-sagan från 700-talet och senare västnordiska sagor lagt en mosaik som han ansåg gälla även svenska förhållanden.

På 1000-talet kom Sigvatr Thordarson, en skald vid norska hovet, född på Island, på resa till Sverige för att förhandla med svenske kungen för kung Olav Haraldssons räkning. Om detta berättas i hans Austrfararvísur, t.ex. hur han i Skara möttes av stängda dörrar eftersom han var kristen (härtill Beckman 1923).

Det är framför allt de västnordiska sagorna som innehåller berättelser om skalder som Sigvatr, verksamma vid småkungars eller furstars hov i Nordsjöområdet under 900–1100-talen. I dessa berättelser saknas vittnesbörd om skaldediktning på svenskt område, men ett annat slags belägg finns i form av runinskrifter på vers, de flesta från Uppland och Mälarlandskapen: »De foro manligen / fjärran efter guld / och österut / gåvo örnen föda. / De dogo söderut / i Särkland.» (Gripsholmsstenen om »Ingvar den vittfarnes» österled, ca 1050.)

På Öland ger Karlevistenen en strof på drottkvaett, »skaldernas» speciella versmått. I Hillersjö finns ett invecklat arvsförlopp på en sten ristad av »Torbjörn skald» (»Thorbiorn skald risti runar»), och andra runristare presenterar sig med samma beteckning: Grimr skald (Uppland), Uddr skald (Västergötland).

Allitteration och rytm, verspar eller halvstrofer förekommer i runristningarna. En fullständigt versifierad inskription, en strof på versmåttet fornyrdislag, finns både på runblocket i Fyrbo i Södermanland och på Rökstenen i Östergötland (daterad till 800-talet), vilken också innehåller anspelningar på hjältesånger och sägner. Från runristaren Balle, verksam i Mälarlandskapen vid mitten av 1000-talet, härrör flera stenar med strofer eller annan poetisk utsmyckning.

Det har varit omtvistat huruvida dessa skalder verkligen sjöng sina dikter. Avgörande för forskarnas ställningstaganden har varit dels vad de räknar till egentlig »sång», dels hur de tolkar de olika fornnordiska termer – kväda, säga, sjunga etc. – som används för att skildra skaldernas förehavanden. En avhandling om musicerande på Orkneyöarna under 1100-talet (De Geer 1985) konstaterar att språkbruket har paralleller i andra språk, där ord med innebörden »säga» används för att beskriva ett mer eller mindre reciterande sångsätt. Jämförelse kan även göras med kyrkosången, där latinets »dicere et cantare» ([ut]säga och sjunga) står för olika aspekter av sångligt föredrag. I tidig 1700-talssvenska förekommer »kväda» som beteckning på fågelsång, där det ju kan sägas stå för just formler som upprepas och varieras. Vidare kan musikantropologiska jämförelser göras. I många områden finns en tradition att sjunga berättande sånger till formelmässiga melodier, gärna med enkel beledsagning av ett stränginstrument. Tobias Norlind ger (1947, s. 76) ett isländskt exempel på recitation ur Voluspá, men detta är nedtecknat först på 1700-talet.

Motsvarigheter till sådana episka sånger, kväden om hjältedåd och historiska tilldragelser, som barder eller skalder till harpolek framförde vid festmåltider och samkväm, finns på flera håll i världen. Kanske liknade de nordiska kvädena i någon mån fransk chanson de geste, där långa dikter sjöngs till formelartade motiv med ringa omfång – så vitt man kan förstå av ett fragmentariskt belägg. Nedtecknandet av de nordiska sagorna på 1200-talet kan tyda på att traditionen var stadd i försvinnande. Från samma tid minskar också beläggen för harpor kraftigt. Från och med 1300-talet hyllades furstar på kontinenten i en annan form: i motetter, stycken med lika många texter som stämmor (två eller tre) sjungna samtidigt. Sådana har dock inte påträffats i Skandinavien.

Harpans användning och vad harpolek (att slå på harpa) alstrade för melodier har varit föremål för diskussioner. Skickliga harpspelare och intensiva musikupplevelser nämns i sagorna, och harpan anses belagd åtminstone fr.o.m. 800-talet. Spår av stränginstrument finns (stall efter lyrainstrument, se s. 33). Saxo berättar om en strängaspelare, som spelade för kung Erik Ejegod:

»Först spelade han ett stycke, som var så allvarligt, att alla uppfylldes av sorg, därefter ett glatt, som gjorde alla så glada, att de gjorde språng och brusto i skratt; efterhand blev hans spel våldsammare och drev dem från sans och samling, så att de i deras raseri utstötte höga rop. Till sist vart kungen så vild, att han grep ett svärd och drap fyra hirdmän; man måste kasta dynor över honom för att få honom lugn.» (Saxos Danesaga, 3, 1908, s. 88 f.; cit. efter Norlind 1947, s. 75.)

Från vandrande musikanter till herrarnas spelemän

Den som riktar blicken mot medeltidens musik förväntar sig kanske en världslig musik vid stormannahoven, en instrumentalistgrupp som utgör något slags »hovkapell». Kontinentala furstar hade förvisso musiker i sin tjänst. Men förutom dessa »minstrels» eller »ménestrels» (»betjänter»), som även skulle utföra annat arbete vid hovet, finns också belägg för »lekare» som dök upp vid festligheter och försvann igen efter att ha fått någon ersättning. Med den mycket intima anknytningen mellan kyrkan och den politiska makten, företrädd av kungen (Hallencreutz 1991) är det naturligt att kyrkosångarna, prästerskapet i kungliga kyrkor eller kapell, räknades till hovmusiken och som »capella regia» utgjorde ett slags tidigt »hovkapell». Ett kungligt kapell bestod fram till 1500-talet av både nödvändig personal, lokal och utrustning just för kyrkosången, medan »spel» och »ménestrels» stod utanför.

Musik vid medeltida svenska kunga- och furstehov skymtar endast fram i sporadiska omnämnanden. Pålitliga och utförliga redogörelser lyser med sin frånvaro. Först från Gustav Vasas tid finns hovräkenskaper som visar vilka »spelmän» som uppbar lön (se nedan). För att kunna ställa trovärdiga hypoteser om förhållanden i medeltidens slutskede kan försiktiga jämförelser göras med Vasatiden, om det gäller långvariga tillstånd, men också med förhållanden i andra länder som stått i förbindelse med Sverige.

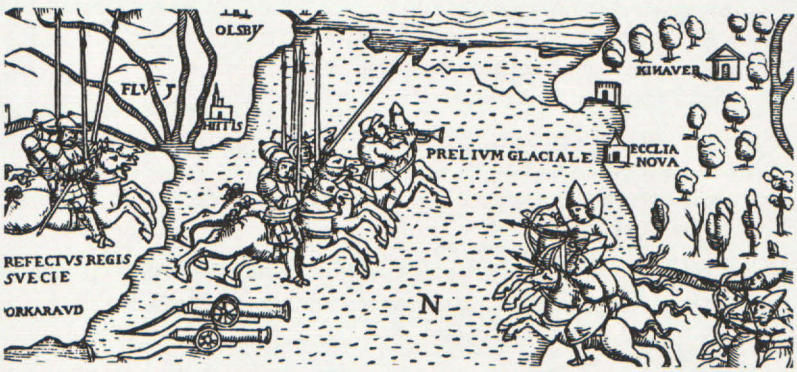
1300- och 1400-talens krönikor berättar om gycklare och lekare, som underhöll deltagarna vid ståtliga fester. Det bör dock erinras om att krönikorna tillkom i politiskt propagandasyfte, långt efter de händelser de skildrar. De beskriver ofta i stående ordalag och klichéartade vändningar, hämtade från kontinentala förebilder, situationer välkända på kontinenten, men utan andra samtida belägg på svenskt område. Deras skildringar av pipare och trumslagare i spetsen för festliga parader kunde avse att framhålla de agerandes makt och ställning, snarare än att utgöra ögonvittnesskildringar.

Erikskrönikan, som tillkom under 1300-talets förra hälft, är uppkallad efter Erik Magnusson, son till Magnus Ladulås. Den börjar ca 1260, behandlar bl.a. striderna mellan Birger, Erik och Valdemar och slutar med valet av Magnus Eriksson till kung 1319. Karlskrönikan skildrar händelser från Margaretas tronbestigning fram till 1452. Den är skriven på 1450-talet och propagerar för Karl Knutsson. Luckan mellan de två krönikorna (1319–87) bands samman genom den s.k. »förbindelsedikten». Till de tidigare krönikorna anknöt Sturekrönikan, tillkommen strax efter 1500, som ger en bild av Sturetiden fram till 1496.

Grupper av instrumentalister och sångare liknande dem som fanns vid Vasahoven (se s. 199 f.) fanns redan tidigare på kontinenten, fastän i mer storslagen stil. Av Nils Ragvaldssons berättelse från Katarinas

translation i Vadstena 1489 vet vi att herr Sten Stures sångare och »lekare» deltog (se s. 135 f.). Under svensk senmedeltid bör det ha funnits förutsättningar för viss musikhållning inom riksföreståndarnas hushåll. Räkenskaper därifrån är inte kända, men »lekare» knutna till Sturarna omnämns i Helga Lekamens gilles handlingar. De omtalas som riksföreståndarens »spelmän», men om de var fast knutna till denne är vanskligt att avgöra.

Även i finländska urkunder nämns några »pipare» och »lekare» bosatta i trakterna kring Åbo. Av räkenskapshandlingar från Reval kring 1400-talets mitt, vari nämns pipare hos biskopen i Åbo och andra biskopar i Baltikum, visas att också kyrkliga makthavare kunde ha musikanter i sin tjänst.



Ill.: Beriden trupp med trumpetare på Finska vikens is. Detalj från Olaus Magnus, Carta Marina 1539.

Pipare, basunare och allsköns lek

Olaus Magnus berättar i sin Historia om de nordiska folken (Historia de gentibus septentrionalibus; 1555) att »pipare, hornblåsare, trumpetare och fidlare» förekommer överallt i de nordiska länderna, men att de skickligaste mästarna på dessa instrument är utlänningar.

»Därför invandra ock sådana till de nordiska länderna för att där söka förtjänst, som äfven rikligen kommer dem till del, hvarjämte de gunstigt mottagas såsom gäster af befolkningen, enkannerligen af furstarna, hvilka använda dem för att vid rytteristrider med trumpeternas gälla klang lifva folk och hästar till anlopp mot fienden. Ty af trumpeters förfärliga [eg. = förfärande] skall eggas människorna till stridslystnad liksom af en härolds rop, och sammalunda hästarna i följd af sin naturliga instinkt.» (Olaus Magnus 1555, bok 15, kap. 30; efter Granlund 1909–51, vol. 3, s. 158.)

Olaus' verk om de nordiska folken, deras historia, seder och bruk, daterar sig från hans och brodern Johannes' tid som landsflyktiga i Rom vid 1500-talets mitt. Illustrationerna gjordes utom Sverige, stundom med olika renässanskonstnärers etsningar som förlagor, varför man får granska dem med kritik. Böckerna fick stor betydelse för den lärda världens

uppfattning om Norden. Trots en del rätt fantasifulla överdrifter och anfört mytiskt stoff saknar verket inte helt intresse som källa till senmedeltida förhållanden. Uppgifterna om invandrade eller tillfälligt besökande instrumentalister har belägg i Gustav Vasas räkenskaper från och med 1526 (se s. 200; se även Kjellberg 1979). Kanske är det också sådana som krönikeberättelserna vill att »pipare, bambare och trwmpare» skall associera till.

Erikskrönikan från 1300-talets förra hälft, som behandlar tiden ca 1260–1319, nämner engagemang av tillfälligt besökande lekare samt blåsare (möjligen anställda sådana) under tornerspelen:

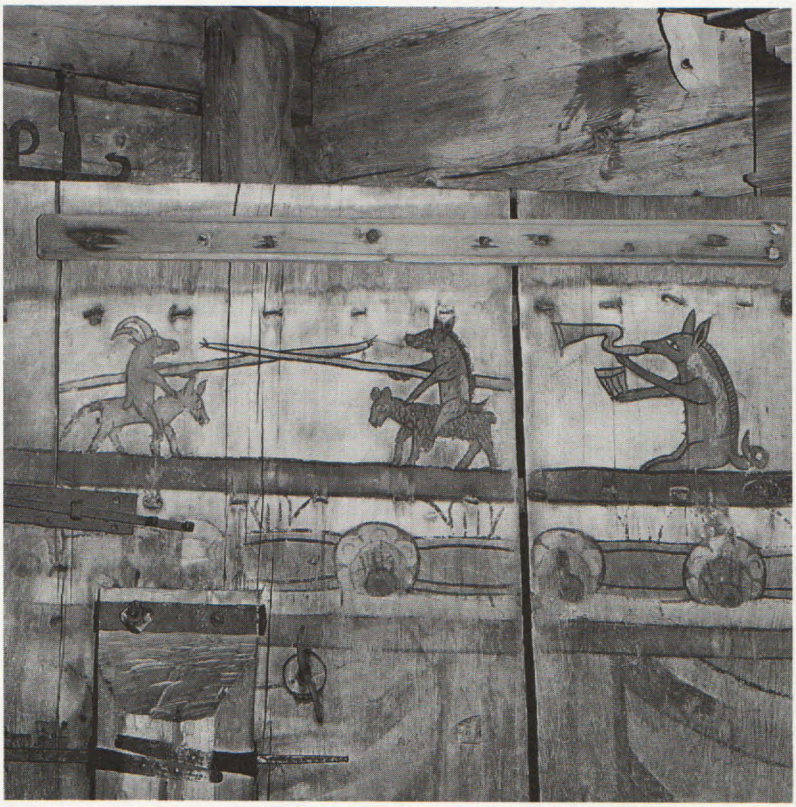
»Konung birgers bröllop waar
ther epter innan thet tridhia aar.
I Stokholm war tha mykin gläde,
oc var thera bröllopsklädhe
aff baldakin [tyg av guldtråd och silke] ok bliant [sidentyg].
Ther med lösto lekara thera pant.»

»Bade man hörde ok man saa
pipara, bombara ok trumpara.
The giordo rusk ok mykit bangh.»
(Erikskrönikan; 1991 års utgåva, s. 74 f.)

Kung Birger kröns, hertig Valdemar blir riddare och gifter sig med Torgils Knutssons dotter under stor fest i Söderköping:

»Ther war frögd ok mykin gläde
med godh kost ok ädla sidh,
mykin aghe ok starker fridh,
swa at men sagdo, som wiit hawa farit
ok manga stadhe haffwa warit,
the gaffwo thy tess priis ok looff,
the haffdo ey seet eth vänare hooff.
[...]
The lekara finge thera dyra hawo,
örss ok gangara ok andra gawo,
klede ok sölff ok andra handa,
swa at the foro blide hem til landa.»
(Erikskrönikan; 1991 års utgåva, s. 88 f.)

Det handlar om engångsgager till »lekarna» för deras underhållning vid festen, symboliska gåvor som skulle vara hedersamma för både givare och mottagare (Zak 1979, s. 191 f.). Tornerspel, god mat, höviska vanor, ståtliga hästar och vackra textilier gav glans åt kalaset. Kjellberg & Ling ser i sådana verser som här citerats »en typ av 'stående inslag' som när de saknas innebär en markering [...] Krönikören berättar om ett ideal, men inte nödvändigtvis om något som verkligen inträffat på svensk botten» (1990, s. 218). Vi kan dock gå till stadganden i Magnus



Ill.: Tornering mellan bock och galt, medan en sugga blåser lur eller trumpet. Målning på dörr i Södra Råda gamla ödeskyrka på gränsen mellan Västergötland och Värmland (Amund 1494?). (Foto SMA.)

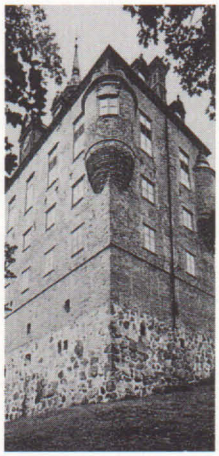
Erikssons landslag (1347) o.a. svenska källor. Lagens giftermålsbalk (kap. 7, par. 1) säger »Vill bruthen sin klaethe gifva, tha skal hon them klostrum ællæ kirkium giva ok ei lekarom» (efter Norlind 1947, s. 90). Sådana anvisningar kom knappast med i lagtexten utan skäl.

Krönikans belägg för musikanter är svagt. Den ger kanske en skönmålning. Men kontaktnäten var redan på 1300-talet så omfattande – med adelsmän som reste mellan länder, med gycklare på arbetsvandringar – att »spelet» vid torneringar, bröllop m.m. bör vara en välkänd företeelse, åtminstone vid krönikornas tillkomsttid. Hur skulle propagandan annars nå fram? Kanhända gjorde krönikören likt senare tiders bonadsmålare, som lät personer från gången tid uppträda i sin samtids klädsel.

På liknande sätt är det med målningar som den på en dörr i Södra Råda kyrka, Västergötland, troligen en nidbild av tornering mellan bock och galt, medan en sugga blåser lur eller trumpet. Knappast skulle en sådan bild ha kunnat fylla något syfte om dess motiv vore obekant.

Enligt krönikan markerar den högljudda musiken (»musica alta») att ett förnämt tåg nalkades, exempelvis då det hölls hov i Fagradal:

»Konungen aff Danmark kom ok tha
med riddara ok swena en vänan skara,
ok sagh man fore konungen fara
pipara, bombara ok trumpara
– man hörde them lankt för än man them saa.
Tolff bluss man fore honom förde,
ok tolff riddara han ther giörde.
Lekarom gik ther wel i hand.
There tekkia [hästtäcke] ok thera rännewand [tornerspelsdräkt]
war brunt ok halfft baldakin
ok wel fodrat med ikornaskin [ekorrskinn].»
(Erikskrönikan; 1991 års utgåva, s. 101.)



Ill.: Vik slott, Uppland (1200-talet).

Det »rusk ok mykit bangh» som omtalades från kung Birgers bröllop hör till alla större evenemang i krönikan. Detta kan vara en kontinental kliché, där det högljudda är en maktmanifestation, väsentlig i medeltida föreställningsvärld och ett av de tre inslagen i kungaprocessionen: musiken som går före potentaten, prästerna som tar emot vid stadsporten och mängdens bifallsrop (härtill Zak 1979).

Förutom processionsmusikens »pipara bombara ok trumpara», pipare, trummare och andra musikutövare, berättas om musik för underhållning och dans:

»pipara baswnara och altskens leek
man ther omneth höre fik
the dantze hoffere ware kathe
ok giorde thom glad i allo mate»
(Karlskrönikan; efter Klemming 1866, s. 190 f.)

Vår uppfattning om de miljöer, där stormännen och deras »spel» rörde sig, är diffus: de flesta borgar är förfallna eller raserade. Det går inte att uttala sig om huruvida det var böndernas musik och musikvanor som fortlevde i det nya stormannaskiktet från 1200-talet och framåt, eller om de raskt anammade en utländsk kultur på modet för sina fester på slott och borgar. Själva festritualerna kan ha varit gemensamma för olika samhällsgrupper. Slutsatser på grundval av kontinentala förhållanden är riskabla: kanske rådde likartade förhållanden i »perifera» regioner som Polen–Sverige–Danmark, men säkerligen varierade förutsättningarna under olika tider och med olika personers intresse för musikaliska inslag i tillvaron.

På avbildningar av festsalar i sydligare länder utförs musik till middag och till dans från små musikläktare. Lämningar av sådana byggnadsdetaljer söker vi förgäves i vårt land. Oftast var här stora delar av slotten byggda i trä, så också tornerbanorna. Men om det finns anledning att tro att det fanns en fast, kontinuerlig linje i adelns levnadssätt, vilken avspeglades i byggnadstraditionen, kan man möjligen våga gissa att stormaktstidens trumpetargång och musikläktare på slottet Tre kro-

nor och på Läckö slott hade sina motsvarigheter redan under svensk senmedeltid. Det är rimligt att tänka sig att gästernas ankomst och olika maträtter, liksom på kontinenten, förkunnades med signaler. Säkert underhölls måltidsgästerna också med taffelmusik, sång eller akrobatframträdanden. Nog blev det dans efter maten, antingen danslekar med försångare och omkväden eller till tonerna av flöjt och trumma eller någon annan liten ensemble.

Signalbruk är känt inom flera kulturer förr och nu: stereotypa meddelanden i musikalisk form, enkla formler som lärts utantill och med en tillskriven innebörd som berörda parter lärt sig förstå, t.ex. igenkänningssignaler för ett regemente, kyrklig klockringning eller lurlåtar vid fäbodarna. När det gäller signalerna kan vi, liksom i fråga om »spelmännen», jämföra med senare tiders militärväsende, som bevarat en prägel av adliga, kanske medeltida, livs- och festrutiner. Adelsståndet tillkom ju av militära skäl, för rusthållningens skull. Mycket tyder på att idén med igenkänningssignaler finns rotad i en tidig högreståndskultur med dagsrutiner som noggrant reglerats med ljudande signaler.

Klingande detaljer inom denna gehörstradition har gått förlorade, men ett fåtal exempel från kontinenten finns som kan ge en uppfattning om de gehörstraderade signalernas användning. Vid hovet i Mantua vid 1500-talets slut skrev Claudio Monteverdi ett par musikstycken där en fanfar ingår. Samma trumpetfanfar som signalerar att hans musikdrama *Orfeo* skall ta sin början klingar även i inledningen till hans Maria-vesper (Ling 1983), kanske en lystrings- eller igenkänningssignal för Mantua-hovet. Om nu svensk adel tagit efter andra slags höviska vanor på kontinenten, kan liknande signalbruk ha praktiserats i vårt land under medeltidens slutskede, även om signaler även hos oss bör ha traderats gehörsvägen.

Ill.: Köpmanshus i Visby (1400-talet)

Inte heller finns det någon dansmusik bevarad; även här får man tänka sig en gehörstradition, som kanske innehöll visor med omkväden liknande balladerna eller franska omkvädesvisor till långdanser eller ringdanser. Troligen spelades estampie eller ductia till dansen. De bjällerförsedda dräkter, som var moderna omkring år 1400, bör ha klingat med i den tidens dansmusik, och varför skulle inte en ny basse danse ha kunnat trådas på Stockholms slott till tonerna av samma basunare, som åtföljde Karl Knutssons dotter till klosterporten i Vadstena?

I detta kapitel har vi följt stormännens musik. I senmedeltida räkenskaper figurerar såväl adelns som stadens lekare eller spelmän, när de engagerats för möten i Helga Lekamens gille (mer härom s. 183). Med Sten Stures lekare har vi satt en fot i den höviska musiksfären; med städernas musikanter befinner vi oss i en troligtvis tyskinfluerad stadsmusikantkrets, det hanseatiska handelssamhällets kulturella överbyggnad. Medeltiden har inneburit en social utveckling från renodlat agrarsamhälle till ståndssamhälle, och detta speglas – om än glimtvis – i källmaterialet till musik och musikliv. Till detta hör i hög grad kyrkväggarnas målade bilder.

Den s.k. Nådastolen med flankerande musikänglar som spelar nyckelharpa och luta. Kalkmålning i Lagga kyrka, Uppland (Albertus Pictors skola, ca 1509).

KYRKANS BILD AV DEN PROFANA MUSIKEN

När kyrkan skulle förmedla sin världsbild till människorna gick det inte att bygga på abstraktioner. Förklaringarna måste ansluta sig till det som var människorna bekant, gå från det kända till det okända, och använda sig av liknelser, hämtade ur den samhälleliga verklighet vari den kyrkliga samfälligheten inplanterats och levde. I de medeltida kyrkornas kalkmålningar kan vi möta musikaliska scener och symboliskt använda musikinstrument som – om vi tolkar dem rätt – antyder något om kyrkans uppfattningar om musik och musikanter utanför kyrkporten. Var det som ansågs vara sanning i kyrkan också bönders och borgares sätt att se saken?

Kyrkmålningarnas funktion

Få kyrkor står idag i sitt medeltida skick. De prunkande färgerna på väggar och valv har mörknat, såvida de inte överkalkats och åter framtagits i bleknad gestalt. Fönstrens glasrutor, som en gång framkallat ett dunkelt ljusspel, har utbytts och helgonfigurerna tappat sin skrud av guld och lysande färger. Men bilderna har behållit sin suggestiva förmåga att tala till åskådaren såsom de en gång gjorde till sockenbon, för vilken tillvarons mysterier uppenbarades genom altarets figurer eller doldes i konstfärdigt snidade relikskrin och valvens målningar var den enda bok man läste ur:

»Jag är en gammal, trött och fattig kvinna
som ej kan läsa och som intet vet.
På kyrkans vägg jag ser Infernot brinna
men också Paradisets salighet
med harposång och luta och trumpet
och saliga som sjunger till Er ära.
Det ena ger en skräck jag knappt kan bära,
det andra ger mig tröst i all min nöd,
och fylld av tro kan intet mig förfära.
Det är min tro i allt, i liv och död.»
(François Villon; efter Österberg 1958.)

Ill.: Musikänglar med harpa och nyckelharpa, samt luta och cembalo (nästa sida) i Sånga kyrka, Uppland. Kalkmålningar av Andreas Eriksson, ca 1470.

En sådan grupp av musicerande änglar skall inte tolkas som en regelrätt ensemble i samtida musikutövning utan mera som en erinran om den himmelska musikens mångfald.

Denna strof belyser rakt och omedelbart en medeltidsmänniskas relation till religion och kyrkokonst – men också bildernas funktion av predikohjälp för prästen. Bilderna skulle predika det heliga ordet och inpränta den rena läran, mana mot synd och varna för eviga straff, hålla rätt och dygd för ögonen och visa själens sälla lön i evighetens fröjder. De kunde också vara offergåva och tillbedjan, ett visuellt Miserere (förbarma dig) och Gloria (ära) till Gud och hans helgon.

Det kan utläsas av inskrifter såsom den, som funnits i Viksta kyrka (Uppland) och upplyser att »i Herrens år 1503 målades kyrkan till Gud allsmäktigs och Jesu Kristi moders och det Heliga Korsets och även de Heliga Elva Tusen jungfrurnas ära. Gud vare lov». Det förstår man också av målarsignaturer som den som kunnat ses i Börstils kyrkas vapenhus (Uppland), där målaren Peder Jönsson knäböjt inför S:ta Barbara med bönen »bid for mik sancta bar*bara*», eller av Albertus Pictors självporträtt i Lids kyrka (Södermanland), där konstnären ber sitt »miserere mei» (förbarma dig över mig). Valvens änglar kan hålla språkband med lovsånger såsom Gloria och Laudamus (Vi prisar dig) eller hymnen »Ave maris stella» (Var hälsad havets stjärna) till jungfru Marias ära.

Änglars närvaro i bilden betyder Guds lovprisning; deras munnar är formade till sång, och instrument i deras händer synliggör ljuv musik från lutor, harpor, fiddlor, orglar, klockspel och trianglar.

Ill. (till höger): Yttersta domen, detalj, där de förtappades vandring till helvetesgapet beledsagas av domsängels basun och djävulens eldsprutande skalmeja(?). Kalkmålning i Viksta kyrka, Uppland (»Eghils» skola, 1503).

På livets och dödens mörka sida framställdes djävulen och hans anhang i helvetet. Polariseringen mellan gott och ont syns tydligast i det vanligaste motivet i vår medeltida kyrkokonst där musik finns med – Yttersta domen – med helvetet såsom en omvändning, ett hån av himmelriket. I det tysta skriets namnlösa fasa föses de döda, väckta av änglarnas dombasuner (lurliknade raka trumpeter), mot helvetets öppna gap till ackompanjemang av djävulens instrument – säckpipor, horn, förvridna skalmejor och trumpeter med så öronpinande starkt ljud, att

Ill.: Israels döttrar tar emot David med Goliats huvud under jubel och sång till luta, handklocka och triangel. Kalkmålning i Tolfta kyrka (»Eghil», ca 1480).

Sådana kyrkomålningar gjordes ofta efter utländska förlagor, varav motiv ur bildbibeln Biblia pauperum (lilla bilden ovan) var den mest nyttjade under 1400-talet.

eld sprutar ur deras mynningar – t.ex i Viksta kyrka, Uppland, och Rimito (Rymättylä) kyrka, Finland.

Människan som vandrade här på jorden ansågs ständigt befinna sig i skärningspunkten mellan dessa ytterligheter. Varje sfär hade sin musik – himlen, världen, helvetet – med sina respektive symbolvärden. I kyrkan fick Nåden och Kristi frälsargärning sin plats i öster, i koret, Yttersta domen som regel i kyrkans västra parti eller i norr. Däremellan, i långhuset, löper Bibelns berättelser, Gamla Testamentets episoder ofta i valven, Nya Testamentets budskap med trosbekännelsen och berättelser om helgon vanligen på väggarna, medan vapenhusets bilder skulle mana till andakt och kyrkogång genom varningar för djävulens påfund och världens frestelser i ständiga påminnelser om livets korthet och dödens närhet – »jagh heter viss tijdhende, var viss jagh kommer nu och är ey seen», säger Döden, medan han sågar ner livsträdet i Vendels kyrka (Uppland).

Mitt i allt detta finns musiken. Sällan är den huvudsak, oftare undanstoppad i skrymslen och vrår eller i småscener vid huvudmotiven – herdar med horn eller säckpipa mottar änglarnas budskap under julnatten, till måltiderna spelas det på trumpeter och skalmejor, i valvens svicklar virvlar dansen till demoners pipor och där huserar lekare och narrar, ett djävulens anhang enligt kyrkans synsätt. De trängs med djurfabler, folkliga berättelser om mörka makter och mytiska figurer – söndagsjägaren, den elaka Sko-Ella, mjölkharen eller den harpspelande näcken.

Bildernas figurer stiger oss till mötes i miljö, gestalt och klädedräkt som hör medeltidens människor till. Det himmelska Jerusalem är en jordisk stad med mur, tinnar och basunblåsande väktare i tornen. Noas ark är en medeltida kogg. Israels döttrar, som tar emot David med jubel och sång sedan han slagit Goliat, är elegant klädda kvinnor, som för tankarna till folkungatidens förfinade hovkultur (se ill.). Vardagens mödor stiger oss till mötes, då Adam gräver och Eva spinner, då bonden plöjer och skördar sin åker och herden går i vall med djur och vallhorn, dess omsorger då Maria syr en skjorta åt Jesusbarnet, och dess glädjeämnen då den lille tar sina första steg.

Ändå kan vi inte hävda, att allt vi ser målat på valv och väggar speglar livet i det medeltida Sverige. Konstnärerna arbetade utifrån förlagor (oftast utländska), scener ur illuminerade handskrifter eller tryckta böcker, biblar och andaktsböcker, eller träsnitt. Särskilt betydelsefull är härvid den framställning av den rena katolska läran, som under namn av Biblia pauperum – »De (i anden) fattigas Bibel» (se ill. på vänster sida) – användes av prästerna såsom minnes- och predikohjälp (Weckwerth 1957 & 1972).

Men det skulle vara lika fel att avfärda allt vi ser såsom utländskt och främmande. Målaren kunde nämligen förhålla sig ganska fritt till sina förlagor – förändra, lägga till eller ta bort något ur bilden – och inom givna dogmatiska ramar gavs utrymme för variationer. Förekomsten av svenska helgonbilder (exempelvis Birgitta-sviten i Tensta kyrka, Uppland) vittnar om en kult på platsen i fråga, en ikonologisk bekräftelse i samklang med den diktning som beskrivits ovan (s. 106; se även Fröjmark 1992). Prov på detta, som såvitt känt är unikt i sitt slag, utgör fragment ur ärkebiskopen Birger Gregerssons Birgittaofficium (antifonerna i tredje nokturnen), som står präntade på de språkband Birgitta och hennes dotter Katarina håller i Tolfta kyrkas västvalv (Uppland; se Cornell & Wallin 1965, s. 52).

Många inskrifter, som berättar om när och av vem kyrkan pryddes, ger samtidigt upplysning om vem som då var präst i församlingen, ibland också vilka som var kyrkvärdar. I vissa fall kan vi därtill identifiera porträtt av historiskt belagda personer.

Ill.: Den knäböjande Jösse Eriksson med bjällerdräkt. Korstol i Västerås domkyrka.

Den hatade fogden Jösse Eriksson ses knäböjande i bön, iklädd överdådig bjällerdräkt, på gaveln till en korstol i Västerås domkyrka, och Tord murare, som genom att mura valven bokstavligen spänt ut duken åt Albert målare, blickar mot oss från väggen i Bromma kyrka (Uppland; se Svanberg 1984). Donatorn, som bekostat målningarna, låter likt Jöns Bengtsson Oxenstierna i Tensta kyrkas kor (Uppland) avbilda sig själv, också han knäböjande i bjällerbehängd dräkt i evig tillbedjan inför Petrus, som han räcker sin vapensköld. Talrika sådana vittnar i övrigt om mäktigt andligt och världsligt frälse. Och vid 1500-talets mitt, visserligen efter reformationen, tog sockenborna i Vika församling (Dalarna) en raffinerad hämnd på landets kung genom att på kyrkans sydvägg låta Gustav Vasa låna sina drag åt Pontius Pilatus.

Belägg i bildkonsten kompletteras av uppgifter i andra källor, t.ex. sådana berättelser i skrift eller muntlig tradition, som ju bilderna är avsedda att illustrera. På så sätt kan man varsamt ta fram det som i konsten kanske avspeglar samtida inhemskt musikliv och musikpraxis. Men bilderna antyder också föreställningar kring musik och dess utövare.

Spelmansbilder

När Hargs kyrka (Uppland) dekorerades 1514, tillkom en målning föreställande en gris som spelar säckpipa (nu överkalkad). Invid sig har den haft följande inskrift:

»all godt folk i höre här oppå,
huru son här för er leka ma,
ingen latir hon wara sin lijke,
uthan her Erikz So ten hwite.»

Det rör sig sannolikt om en nidbild av en spelman – grisen gav på medeltiden ungefär samma associationer av orenlighet och omåttlighet som nu, och säckpipan kunde, genom sin uppblåsthet, få symbolisera synd i allmänhet och högmod i synnerhet. Detta antagande stärks av en liknande, ännu synlig karikatyr i det relativt närbelägna Edebo, dekorerad 1514–15 av en konstnär som arbetat i samma stil som sin anonyme kollega i Harg. Här är en gris med sin bordunlösa säckpipa förpassad längst bak i kyrkans sydvästra hörn (se ill., höger sida). Den svårtydda inskriften över den – »ingen är min like uthan [...] johanz med sin pipe» – ger sannolikt även namnet på en medeltida svensk spelman.

Texten i Edebo överensstämmer väl med andra hälften av versen i Harg, men här har ett namn tillkommit. Att en person utpekas så konkret med sitt instrument gör troligt att vederbörande varit välkänd och bofast i socknen.

Ill.: »ingen är min like uthan [...] johanz med sin pipe». En gris som spelar säckpipa. Kalkmålning i Edebo kyrka, Uppland (Edebomästaren, ca 1514–15).

Men varför står det Johans och inte Johan? Med en sådan ägandeform brukade man beteckna en hustru. Den »Barbara baswners», som 1482 figurerar i Stockholms stads tänkebok, är en basunarhustru, och den »Cecillie sakpiperske» eller »sakpipers» (i skotteboken 1460–61) en säckpiparhustru – än idag kan vi säga »klockarns Anna» eller »rektorskan». Det finns således inte skäl att antaga att det var Cecilia själv som spelade. Viktig är notisen om »Margred Tierpps trömpers», som 1460 bodde i Staden »västan mur», ty hon hade en man, som var trumpetare eller lutenist från den uppländska landsortssocknen Tierp. Son i Edebo bör vara en nidbild av Johan pipares hustru. Säckpipan i en av Hieronymus Boschs målningar har av vissa forskare tolkats som symbol för manslemmen (se bl.a. Ling 1983, s. 256 f.), och kanske hade spelmannens kvinna en varnande plats på kyrkoväggen som kättjans personifiering. Säckpiparen själv avmålas i Tövsala (Taivassalo) kyrka i Finland med svintryne (Nykyrkoskolan, 1470-talet; Vierimaa 1986).

En anonym motsvarighet finns i Ärentuna kyrkas västra valvkappa, målad ca 1435. Där, i kontrast mot scenens huvudfigurer Dorotea och Katarina av Alexandria, förhånas ett till valvets svicklar förpassat spelmanspar.

Ill.: S:ta Dorotea och S:ta Katarina av Alexandria, kalkmålning i Ärentuna, Uppland (ca 1435). I valvets svicklar är målat en harpspelande gris (syns mycket svagt på ryggen av kvinnan till vänster på bilden) och en säckpipeblåsande björn (som sitter på en mans rygg, längst till höger på bilden). (Foto E. Helenius-Öberg.)

Ill. (höger sida): Spelmän med nyckelharpa, kapitälfigurer från 1300-talet av Karrismästaren i Källunge kyrka (Gotland).

»Harpa» tycks alltsedan fornsvensk tid ha använts som beteckning på instrument i allmänhet (fr.a. stränginstru-

På kvinnan sitter synden framställd i gestalt av en harpspelande gris och en uggla. Invid henne kan läsas »[...] ok een ugla rider ene pipare hustro». Det harpspelande svinet kan ge associationer till bilderna i Harg och Edebo och leder kanhända dessutom tankarna till en episod i Estuna kyrka (Uppland), där en man med harpa genom ljuva toner lockar kvinnan han har bredvid sig på bänken att lägga armarna om hans hals – en helt vardaglig scen som möjligen var avsedd som en sinnebild för kättjan. Över mannen i Ärentuna, som bokstavligen är besatt av en säckpipeblåsande björn, en av djävulens förklädnader, finns en fragmentarisk text, där delar av ordet »pipare» kan skönjas.

Alla dessa inskrifter är på fornsvenska, inte på de lärdes latin. Pipare och harpare har varit välkända inslag i det medeltida svenska stadslivet. Åtskilliga nämns i tänkeböckerna från exempelvis Stockholm och Arboga såsom bofasta och verksamma därstädes (se s. 179). Stadsmusikanter är belagda i 1400-talets Stockholm. Eftersom tänkeböckerna huvudsakligen refererar rättegångsförhandlingar figurerar de inte sällan däri för slagsmål och ett likt grisen tvivelaktigt leverne – en direkt koppling mellan bild och verklighet. Föreställningar om musikutövarna som udda och avvikande personer, med mystiska förmågor och kanske i förbund med dunkla makter, är och har varit livaktiga i många kulturer. Fallet med Johan i Edebo och hans kolleger, t.ex. trumpa-rehustrun från Tierp, antyder liknande uppfattningar i medeltidens Sverige.

Dans och visa

Slutsatsen att sockenfolket känt sina spelmän väl är näraliggande vid ett studium av den främste konstnär det medeltida Sverige ägde, »Albrikt maalare» (Albert målare) eller »perlastyckare», mera känd som Albertus Pictor, och hans fyrtiotal målningssviter i kyrkor i Västmanland, Södermanland, Uppland och Norrland. Hans verkstad var belägen i Arboga (från 1465) och i Stockholm (från senast 1473). Alberts konst präglas av senmedeltidens frodiga realism, som står långt ifrån Biblia pauperums stereotypa träsnittsförlagor, och han har ett särskilt förhållande till musik, som han själv utövade (sannolikt orgel). Även om förlagan gav bildernas disposition och prästen medverkade till deras program är det lätt att föreställa sig att Albert hämtat sina modeller ur den vardagstillvaro han hade omkring sig. (Man behöver bara erinra sig Alberts porträtt av muraråldermannen Tord i Bromma.)

»Dansen kring guldkalven» är ett sådant motiv. Albert har använt det i Täby och Härkeberga kyrkor (Uppland). I Täby dansar sex män i ring kring avguden – en av dem med en liten klocka i sin mössa. I Härkeberga är en av de sex en säckpipeblåsare (se plansch VIII). Sannolikt (ment) men förekommer i medeltidssvenskan även i sammansättningar som »hjulharpa» och »krokharpa».

Nyckelharpan blev ett vanligt instrument särskilt i uppländsk folkmusik. Genom tiderna har det utformats på olika sätt och avbildats i mycket skiftande gestalt (ofta så att det till formen starkt liknar fiddlan) på kyrkornas väggmålningar. Det äldsta bevarade svenska exemplaret är en nyckelharpa med årtalet 1526 i Zornsamlingarna, Mora (Ling 1967).

Ill.: Änglarnas budskap till herdarna. Kalkmålning i Husby-Sjutolft kyrka, Uppland (Albertus Pictor, 1480-talet).

likt utgör denne ett tillägg som Albert gjort i bilden. Det kunde vara en traktens bonde i mössa, kolt och hosor vi har framför oss, och hans instrument är byspelmannens. Han har en yrkesbroder som står med sin pipa något längre österut i kyrkan, mitt emot Judas Iskariot, som hängt sig (se ill. s. 140 f.). På samma sätt är det frestande att se en sockenspelman i den nyckelharpspelare, som bjuder upp till dans bland målningarna från ca 1520 i Rasbokils kyrka (Uppland).

En frisk ringdans av herdar och bönder har Albert även skildrat på korväggen i både Härnevi och Husby-Sjutolft (Uppland). I glädje över änglarnas himmelska budskap på julnatten spelar en säckpipeblåsare till dans. Men i kontrast mot budskapet »frid på jorden» stångas två jordiska getter – de symboliserar ofta avunden i medeltida framställningar – och säckpipan är alltjämt möjlig att tolka som ett syndens tecken. Det vi omedelbart ser på korväggen bör avspegla dåtida praxis,

samtidigt som eventuella moraliska budskap bör ha varit lätta att förstå för sockenbon i Alberts samtid. Även herden i Lojo kyrka (Finland; Hattulamästarens verkstad, 1510-talet) förefaller att i glädje över ängelns budskap ta några danssteg, men han spelar inte säckpipa utan ett tämligen långt och rakt trumpetinstrument med tydligt konisk yttre kontur (Vierimaa 1986). Kanske ser vi här lokala skillnader i praxis mellan rikets östra och västra delar. Svenska herdar spelar säckpipa eller horn, medan den finländske blåser i lur, kanske lindad med näver. På bilden i Lojo stångas inte boskapen. Den ger i stället intryck av frisk vardagsglädje, fri från Alberts dunkla undertoner.

Kyrkokonsten speglade även den kyrkliga föreställningen att dans och musik förledde till synd. Som en del av Yttersta domen i Torshälla stadskyrka (Södermanland) har Albert målat en kvinna, som i ringdans mellan två demoner med blockflöjt och trumma förs till helvetet. Bilden kan hänföras till en varnande berättelse, ett »exemplum», hur det gick för jungfrun som dansade på helgdagar och således bröt mot tredje budet. Den återfinns i en spridd andaktsbok, Själens tröst, i dess fornsvenska version (Siælinna thrøst). Enligt denna hade djävulen låtit skrubba jungfruns hals inuti, så att hon skulle bli en bättre försångerska. Det handlar alltså om balladdans, ett känt nöje (se s. 174).

Också balladerna själva finns bland målningarna. Floda kyrka (Södermanland) är märklig litterärt genom sina framställningar av Aesopos' fabler och en unik ansamling av balladmotiv, åter ett verk av Alberts pensel. I det västra stjärnvalvets åtta inre fält finns namngivna balladgestalter. Här trängs Holger Dansk besegrande trollet Burman (se vidare s. 176) med omkvädet »Hollger Dans han wan siger af Burman» med Sonne Föslink (Sven Fötling) emot »Trullat», David emot Goliat och Vidrik Verlandsson emot Didrik av Bern, vilken senare i sin äldre berättelseform sannolikt återfinns också i gotländsk 1300-talskonst (se B. R. Jonsson 1967, s. 25 f.; Lagerlöf 1975, s. 169 f.). Även Hertigen av Brunnsvik lånar sin gestalt åt Alberts bildkonst (Härnevi och Husby-Sjutolft, Uppland).

Litterära källor, såsom ballader, rör sig ofta i fantasins värld. Bilder ur dessa bekräftar således en hövisk, så småningom folklig visskatt. På gränsen mellan fiktion och verklighet står legenderna. I mäster Sigmunders utsökta gotiska takmålning i Dädesjö gamla kyrka (Småland) möter oss Staffan stalledräng (Stefan) så som han enligt visan vattnade sina fålar fem.

Ibland spinner de litterära framställningarna sin sagoväv kring en historisk person. Av de nordiska helgonkungarnas kult var S:t Olofs särskilt utbredd, vilket speglar sig i dikt och konst. Åtskilliga framställningar av Olofs seglats i Mälardalens senmedeltida konst kan mycket väl ha samband med en balladtext därom (B. R. Jonsson 1967, s. 26).

Ill.: Pipare och trumslagare (höger sida) som tittar fram ur borgens kreneleringar. Figurer i sakramentskåp från 1490-talet, Linköpings domkyrka.

Pipare och trumslagare

Ett altarskåp i Värmdö kyrka (Uppland), gjort 1514 i Stockholm av Lars snickare, berättar även om S:t Olofs liv, gärning och död i drabbningen vid Stiklestad (Lidén 1984). Bortom slagfältet med kungen, där han faller för spetsiga spjut, står på en kulle en pipare och en trumslagare med tvärflöjt och snörad ramtrumma (se plansch VII).

Här skildras helt visst militära musiker ur Lars snickares samtid – samma instrumentkombination som hos Olaus Magnus 1555 (se ill. s. 207, gruppen till höger) – i renässansdräkter, en med fjäderprydd mössa och höga stövlar, en med vida hosor.

Det södra sakramentskåpet i Linköpings domkyrka är obetydligt äldre, från 1490-talet. Det är utformat som en världslig borg, försvarad av jordiska soldater som tittar fram i kreneleringens geometriska mönster. Bland dem finns en med i svensk medeltida kyrkokonst sällsynt realism återgiven skalmeja och en med trumma (se ill. ovan) – åter pipare och trumslagare.

De har här fått en andlig dimension av trons försvarare på samma sätt som två änglar i altarskåpets rankverk i Runtuna kyrka (Södermanland) iklätt sig soldatens roll genom tvärflöjt och trumma.

Pipare och trumslagare hör samman. Från medeltidens slutskede och långt in på 1700-talet stod de för större delen av infanteriets fältmusik. De har säkert, även hos oss, en historia som sträcker sig ännu längre bak i tiden än perioden ca 1500. Ty krönikorna känner dem, från Erikskrönikan till den sammansatta Karlskrönikan. Vid varje fest fanns de där, alltifrån skildringen av Birger Magnussons bröllop med drottning Märta i Stockholm 1298 till alla 1400-talets unions- och tronstrider, och de hördes vida omkring (se ovan s. 148 f.). Även om kröni-

korna som litterär genre och med sina karaktäristiska mönster i vers och uttryckssätt hämtats utifrån Europa, gäller för dessa, liksom för bilder med importerade förlagor, att innehållet måste kunna förstås av lyssnare och åskådare för att kunna fylla sin mission av propagerande historieskrivning och underhållning eller av predikan, om än färgade av politiska respektive dogmatiska syften.

Med detta i åtanke kan vi betrakta de musikanter med skalmeja och trumpet (eller enbart trumpeter), som underhåller till bords, då den förlorade sonens hemkomst firas i Estuna kyrkas västra valv (Uppland). Seden att spela till bords är medeltida också hos oss.

Ill.: Taffelmusik vid den förlorade sonens återkomst. Kalkmålningar i Estuna kyrka, Uppland (Mälardalsskolan, 1463).

Ill.: Musiker med tvärflöjt, trumma och basun uppvaktar Job, kalkmålning i Alnö gamla kyrka, Medelpad (ca 1500).

Tungan används både när man talar och när man äter. För att inte blanda ihop de båda funktionerna håller sig stormännen med spelmän, som spelar till deras måltider, säger Konungastyrelsen, som troligen skrivits på 1330-talet för Magnus Erikssons uppfostran. Musik, inte mat, skulle tysta munnen.

Men framför allt finns möjligheter att jämföra bildernas vittnesbörd med den spegling av verkligheten som ges i främst stadsböcker, räkenskaper och gilleshandlingar övervägande från det senmedeltida Stockholm, vilka vittnar om musikanter, anställda av staden, gillen eller enskilda stormän. Bland dem finns just »trumpare», »basunare» och »bambare», maktens klingande insignier, i bl.a. Sturarnas tjänst (se s. 183). Mot en sådan bakgrund kan man våga tolka som en samtidsspegel de personer med tvärflöjt, basun och ramtrumma, som står bakom Job på målningen i Alnö gamla kyrka i Medelpad (se ill.). Den medeltida legenden om Job har tillförts ett moment, där musiker kommer för att trösta och styrka den av Herren hemsökte. Det är ett ofta förekommande motiv i europeisk konst, men hos oss finns, såvitt känt är, bara två exempel (även i Kungs-Husby, Uppland; Helenius-Öberg 1989). Legenden visar att det är yrkesmusiker vi ser. Därmed kan vi göra en hopkoppling av uppgifter i stadsböcker och gillesräkenskaper med piparen, basunaren och bambaren i Alnö, som ger oss en av de friskaste gruppbilder av medeltida musikutövare som vår kyrkokonst bjuder, en utblick i musiklivet utanför kyrkomuren.

INSTRUMENT AVBILDADE I VÅR MEDELTIDA KYRKOKONST

Den medeltida kyrkokonsten kan inte generellt brukas som källa i musikhistorien. Men med hjälp av andra källor kan många småscener i konsten påvisas ha samband med det folkliga livet. I målningarnas scener överväger folkligt material som kunde tala direkt till sockenborna. Det målningsskikt vi ser är det översta och yngsta (vanligen från senmedeltiden), medan skulpturer, smide, glasmålningar och textilier ofta är äldre än målningarna.

Motiv	*Instrument*	*Konstnär och tid*
ballader	–	Albert 1480-t.
dans	nyckelharpa	anonym, ca 1520
balladdans	blockflöjt, trumma	Albert, 1460-t.
ringdans	säckpipa	Albert, 1480-t.
herde	horn, säckpipa (lur)	frekvent
jägare	horn	frekvent
2 män (spelmän?)	2 nyckelharpor(?)	Karrismästaren, ca 1350
man (spelman?)	mungiga, rommelpott, säckpipa	Albert, 1480-t.
spelman (nidbild)	säckpipa	sen Tierpstyp, 1514–15
	säckpipa	Nykyrkoskolan, 1470-t.
musiker, civila		
(invid Job)	tvärflöjt, basun, trumma	anonym ca 1500
(tornering)	trumpet, trumma	Deutschorden-Meisters stil, ca 1400
(måltid)	skalmeja,trumpet (eller trumpeter enbart)	Mälardalsskolan 1463
	narrflöjt, trumma, klapper	Mälardalsskolan, 1463
	säckpipa	Albert, 1480-t.
	fiddla, luta	Albert, 1480-t.
	blockflöjt (enhandsflöjt), trumma	Albert, 1480-t.
musiker, militära	skalmeja, trumma	Mimikmästaren 1490-t.
	tvärflöjt, trumma	Lars snickare 1514

VÄRLDSLIGA MOTIV MED MUSIK

Motiv	*Agerande*
Vallning av boskap	herde
dans	män, kvinnor, bönder
jakt	jägare
krig	pipare och trumslagare
kärlekspar	harpspelare och kvinna
måltid	pipare och trumpetare
porträtt	historiskt belagda personer
sjöfärd	trumpet
tornering	pipare och trumslagare

litterära motiv
- ballader
- sagor och folktro

Ängel med marintrumpet, kalkmålning i Håtuna kyrka, Uppland (Tierpsmästaren, 1400-talets mitt). Förutom två kalkmålningar är notisen om en lekare med »trvmmeskyde», som en söndag år 1519 fick 2 öre betalt för musik vid gillesdrickning i Helga lekamens gille, det enda direkta belägget för den s.k. marintrumpeten under svensk medeltid. Marintrumpet (ty. Trumscheit) var ett rektangulärt stråkinstrument med en spelsträng (liksom monokordet) och upp till fyra resonanssträngar. Stallet var försett med en lös fot, som vibrerade mot locket och gav ett trummande ljud när man spelade.

Marintrumpet omnämns i ordböcker från 1500-talet med förklaringen »spel ther alle strengiar haffua itt liwdh». Ett sådant instrument beskrivs av Åboprästen Jöns Budde (verksam på 1490-talet). Han talar om birgittasystrarna som »Guds fiddlerskor», som skall sjunga endräktigt efter birgittinska sångideal, men beskrivningen »alla strengae like ok samludhande» gör att det troligen är »Trumscheit» han åsyftar (Moberg 1962; Helenius-Öberg 1989).

Bildkonsten ger rikligt med exempel på instrument av skilda konstruktioner och spelsätt. Exempelvis finns lutinstrument av en mångfald former, storlekar och spelsätt, knäppta eller strukna. Bilderna erbjuder ibland svårigheter att tolka vilket instrument som avses. En instrumentsystematik enligt helt moderna principer kan därför inte tillämpas på detta ikonografiska material. I stället är det lämpligt att indela instrumenten i de tre huvudgrupper medeltiden själv kände och därinom efter deras yttre konturer:

STRÄNGINSTRUMENT: (ram)harpa, luta, kvintern, psalterium, hackbräde, fiddla, rebec, marintrumpet, nyckelharpa, vevlira, klavikord, cembalo

BLÅSINSTRUMENT: blockflöjt och enhandsflöjt, tvärflöjt, säckpipa, platerspel, skalmeja/pommer, sinka, trumpet (rak, S-form), basun, lur, horn, orgelpositiv, orgelportativ

SLAGINSTRUMENT: ramtrumma, klapper och kastanjetter, klocka, klockspel, bjällra, bjällerkrans, triangel, mungiga, rommelpott

MUSIK UTANFÖR KYRKOMURARNA

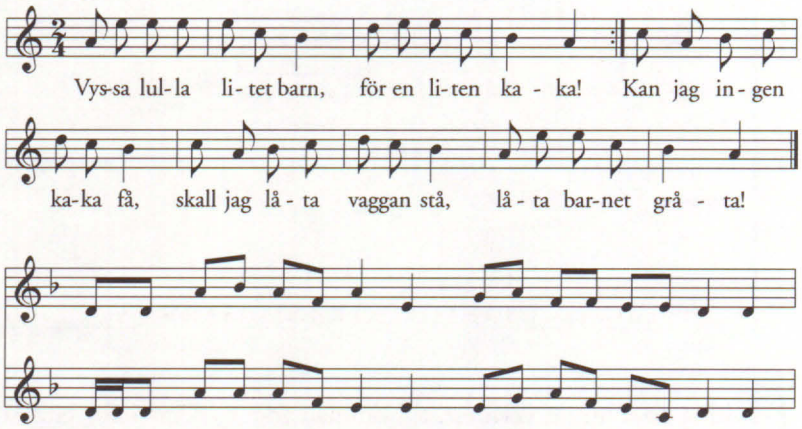
Landsbygdens musik skymtar, till skillnad från kyrkans sång, endast förbi i bilder och korta omnämnanden. På vilken melodi man kvad »ena elskoghxs wiso» eller »som amor plägha, tha the vilia söffwa sin barn», vad för sånger »forre siungare ok forequädare» tog upp och till vad låtar man »sprangh ällir danzsan», det får vi aldrig veta.

Ordet för musikinstrument var »anbudh», som betydde redskap. Men ljudredskapen var också arbetsredskap: långlurar, djurhorn, bylurar och harskramlor, mer eller mindre förgängliga liksom sälgflöjter och näverlapp, ting som generation efter generation lärt sig framställa för tidsfördriv. Självklarheter som dessa har inte blivit skildrade, men det ligger nära till hands att anta att förmedling av den sortens kunskap haft gammal hävd och hört samman med traditionellt levnadssätt i ett ljudlandskap så olikt nutidens.

Den nya religionen, kristendomen, anpassades i viss mån till förkristna sedvänjor, t.ex. så att helgonnamn förekom i besvärjelser. Likaså bör seder och därmed också sånger ha levat kvar från förkristen tid. Runristningens konst levde också vidare: runor gjordes inte bara i sten, och några av de ristningar i trä, som grävts fram i Bergen och visar intressanta inblickar i handelsstadens vardagsliv långt in på 1300-talet, innehåller besvärjelsetexter. Det finns även klockor och gravstenar från kristen tid med runinskriptioner.

Småvisor vid hushållsarbete och vaggning liknande *Fiskeskärsvisan* (ex. 1, s. 170), klagosånger, folkliga ramsor och sånglekar som *Skära havre* är alltjämt levande sångtyper eller snarare modeller, som en del forskare menar har gamla anor, även om detaljer i melodierna förändrats starkt genom seklerna. Exempelvis har Moberg (1950) i ett djärvt resonemang velat härleda *Fiskeskärsvisans* prototyp till fransk senmedeltid.

Olaus Magnus' böcker om de nordiska folken (1555) innehåller berättelser om landsbygdsbefolkningen och musikaliska inslag i dess liv. I några av berättelserna skildras musik under arbete och som kommuni-



Ex. 1 a–b: Fiskeskärsmelodin, samt Kalevalamelodin, en vanlig melodityp i finsk runosång.

kation mellan människa och djur. Han berättar om hur björnar »med tillhjälp af de skräckinjagande tonerna från vissa horn eller lurar [certis horrisonos cornibus, seu tubis] kunna hållas på afstånd från boskapshjordarna» (bok 18, kap. 31) och hur säckpipspelande herdar rövas bort av björnar, vilka lockats dit av spelet. Det senare är troligen en dåtida vandringssägen, men skildringen av den bortrövades hornlåt äger trovärdighet:

»Då taga de till ett gethorn eller understundom ett kohorn och framkalla därmed en ryslig låt. Häraf blir vilddjuret skrämdt, så att de få tillfälle att oskadda löpa tillbaka till sin skingrade hjord.»

Att herdarna spelar på pipor beror på att djuren äter bättre och håller bättre samman när de får höra musik, framhåller Olaus Magnus. Även i berättelsen »om de litauiska björnarnas dans», förevisad av ryssar eller litauer, meddelar han att björnarna tycker om »pipors [= fistularum] ljufva toner».

Ill.: Denna bild ur Olaus Magnus (bok 18, kap. 31) visar en man spelande säckpipa (»vulgari gentis Seeckpipa dictam») och bakom honom en björn, kanske ditlockad av spelet. I bakgrunden bl.a. en hornblåsande man, kanske en jägare?

Ill.: Jaktmotiv på järnsmidd dörr till Rogslösa kyrka (ca 1200). (Foto SMA.)

Men han berättar också om hur gamla seder levde kvar vid midsommarfester med sång och dans på torg och ängar »när nu omsider alla skogar, ängar och fält stå i grönska och blom, vid den tid då solen genomgår Kräftans tecken, det är på den helige Johannes Döparens afton» (bok 15, kap. 10). Vid gästabud långt i norr skulle folk (samer) ha dansat »efter spelmannens toner [citharoedo sonante, d.v.s. till spel av stränginstrument] och sjunga därunder om forna hjältars och jättars lysande bragder i fäderneärfda rytmer och visor, täljande den ära och berömmelse dessa förvärfvat genom sina manliga dåd» (bok 4, kap. 8). Det skall ha förekommit berättande visor, »affattade på den af ålder i landet brukliga versformen, hvilka ännu i dag här och hvar pläga sjungas vid gästabuden på glädtiga och jublande melodier» (bok 10, kap. 1). Sådana kämpavisor, säger Olaus Magnus, och även nidvisor sjungs »på melodier, som gått i arf från fädrens tid, till spel av cittror [citharis, hellre 'strängaspel'], omväxlande med pipor [tibiis]».

Från sydligare länder omtalas seden att använda kyrkogården för dans, vilket förekom i Västergötland på 1700-talet, möjligen en äldre tradition. Kyrkogårdsdans omtalas i Norden dels i ett fåtal balladtexter, dels i kyrkliga förordningar där den förbjuds.

Andliga sånger på svenska – skolsånger på latin

Sockenkyrkan var byns centrum och fungerade som samlingslokal och plats för utbyte av information mellan byarnas invånare, ditkallade av kyrkklockornas klanger. I kyrkan var det inte tillåtet för allmogen att gå fram i koret. Det var sångarnas plats, »sånghuset». Men betydde detta att de inte alls sjöng i kyrkan? Direkta belägg för menighetssång på svenska under svensk medeltid saknas, men vissa tecken tyder på att det förekom i enstaka fall (Helander 1993 och där anförd litteratur).

I Laurentius' Petri kyrkoordning från 1571 nämns en latinsk sekvens med inskjutna versrader på folkets eget språk (»skottvers»), liknande ett tidigare exempel som Liedgren (1926, s. 32) hänvisar till, hämtat ur en handskrift från 1300-talets Tyskland. Liedgren menar att sånger på svenska bör ha utförts av församlingen i kyrkan vid större högtider redan under katolsk tid, oklart hur långt tillbaka i tiden. Han refererar till ett uttalande från reformationstiden och Abraham Andreae Angermannus (1587) att man »altijd» brukat sjunga på folkspråket (»vppa almenneligit mål») någon del av »tydherna» och att det på dennes tid ännu brukades att man »quädher» i kyrkan »Ihesus war födder j Bethlehem» till jul och till påsk »Christus är upstonden aff dödha» (Liedgren 1926).

Liedgren framhåller själv att hans antaganden bara i undantagsfall har stöd i källorna, men att

> »samtida källor i ett ämne som här föreliggande helt naturligt måste umbäras. Vad som sjöngs på folkspråket inövades och meddelades blott muntligt: folket kunde ju ej läsa. I prästernas ritualböcker fanns inget skäl att upptaga visor på folkspråket. Sådana små versstumpar som de här anförda för jul, påsk, pingst o.a. tillfällen tarvade ingen uppteckning för att ihågkommas. Det dröjer också stundom rätt länge, innan de införas i reformationstidens psalmböcker, ehuru de varit sjungna redan under medeltiden.» (Liedgren 1926, s. 38 f.)

Bland de tidiga folkliga sångerna med liturgiskt ursprung märks de s.k. leiserna, troperingar (se s. 80 f.) av ropet »Kyrie eleison» som kunde fungera som församlingens svarsrop i vissa kyrkliga sammanhang. Och det var inte långt från kyrkan till krogen: leiserna förefaller ha utvecklats till ett slags skålvisor vid gillenas samkväm (se s. 185).

I musikhistorisk litteratur framställs i regel kyrkans sång för sig och den profana musiken för sig. Det realistiska i antagandet om två på detta sätt uppdelade medeltida musikvärldar – en kyrklig med gregoriansk sång i sockenkyrka, kloster och katedral, och en mer folklig ute i byarna och bland hantverkare i städerna – kan ifrågasättas. Om det fanns en gräns mellan dessa, eller om de ömsesidigt influerat varandra, går inte att avgöra, inte heller om det rådde någon likhet mellan bybornas musik å ena sidan och å den andra gycklarnas spel på stormansgår-

dar och adelsborgar. Fick djäknen på sin första vandring till katedralskolan lämna en musikvärld som vi nu inte känner så väl till och ge sig in i en annan, med ett annat tonspråk? Kanske det fanns idel övergångsformer?

I sockenkyrkan kunde prästen och klockaren periodvis assisteras av vandrande scholares. Dessa gick också runt till gårdarna i byn och sjöng för att tigga livsförnödenheter under sockengången (se s. 64). Sockengångsrepertoaren var en annan än den i kyrkan, men språket var till stor del detsamma: latin. Om våren sjöng man sånger till jungfru Maria för att det skulle bli god årsväxt. Sådana finns i skolsångboken *Piae cantiones* från 1500-talet (se s. 275). Det förekom även studentvisor som nog inte lämpade sig för trycket. Profant och kyrkligt var i flera samanhang knappast så åtskilt som vi kanske nu gärna föreställer oss. Detta blir uppenbart när man studerar festligheter vid hoven och i städerna.

Ex. 2: »Tempus adest floridum», sista sången i *Piae cantiones* (1582). Den latinska sångtexten handlar om glädjen över vårens grönska och blomster. Enligt Norlind (1909) är visan möjligen en medveten bearbetning av en äldre tysk kärlekssång i *Carmina burana*.

Sunt prata plena floribus, iucunda aſpectu,
Vbi iuuat cernere herbas cum delectu,
Gramina & plantæ hyeme quieſcunt,
Vernali in tempore virent & accreſcunt.
Hæc vobis pulchrè monſtrant Deum Creatorẽ,
Quem quoque nos credimus omnium factorem,
O tempus ergo hilare, quo lætari libet.
Renouato nam mundo, nos nouari decet.
Terra ornatur floribus & multo decore,
Nos honeſtis moribus & vero amore,
Gaudeamus igitur tempore iucundo,
Laudemusq; Dominum pectoris ex fundo.

Den »medeltida» balladen

Under medeltiden, sannolikt senare delen av 1200-talet, uppstod den visgenre som i nutida nordisk visforskning brukar kallas (medeltida) ballad. Från början hörde balladen hemma i hov- och adelskretsar. Den hade till stor utsträckning funktion som dansvisa, sjungen till en kedjedans som till sitt rörelseschema motsvarar s.k. branle simple, en dans där ringen rör sig i riktning åt vänster (dubbelsteg åt vänster, enkelsteg åt höger). Däremot är det ytterst tveksamt om balladdans genetiskt hör samman med branlen. Sambandet med dans upphörde i Sverige förmodligen redan före medeltidens slut; här saknar vi dock källor som kan belysa detta. Idag finns balladdans i levande tradition bara kvar på Färöarna. Där dansas till sång av färökvaden, där en eller flera försångare leder dansen och dominerar sången i versraderna, medan samtliga deltar i omkvädet.

Innehållsligt omfattar balladen de mest skilda ämnen. Texterna speglar medeltida liv och rättsskick hos framför allt ridderskapet och berör historiska händelser, kristna och folkliga trosföreställningar m.m. Forskare har därför delat in balladerna utifrån deras textinnehåll i sex underkategorier: naturmytiska visor, legendvisor, historiska visor, riddarvisor, kämpavisor och skämtvisor. Till det karakteristiska för balladtexten, oavsett innehåll, hör den objektiva framställningen, liksom sättet att bygga upp hela berättelsen med hjälp av formler (enstaka uttryck eller hela formelstrofer).

Utmärkande för de visor som kallas »ballader» är deras innehåll och form: det rör sig om episk, d.v.s. berättande, visa i form av 2- eller 4-radig slutrimmad strof med omkväde. Visgenren är samnordisk och det förekommer totalt över 800 texttyper, där en del är kända på samtliga skandinaviska språk, andra endast på ett eller ett par. På svenska har ca 260 typer bevarats.

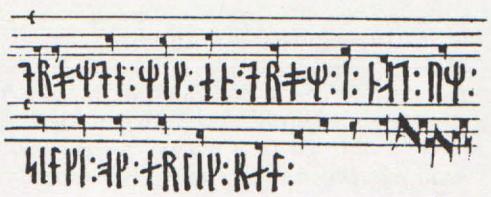
Ingen balladmelodi eller fullständig balladtext finns bevarad i svensk medeltida uppskrift. Det är först från senare delen av 1500-talet och 1600-talet som skrivna balladtexter bevarats; något egentligt melodiuppteckningsarbete gjordes inte förrän på 1810-talet (se vol. III). Beviset för balladgenrens tidiga existens i Sverige får vi i stället genom enstaka balladformler i annan medeltida diktning och i medeltida kyrkmålningar, där inte bara balladfigurer porträtterats utan också enstaka versrader citerats (se ill. s. 176).

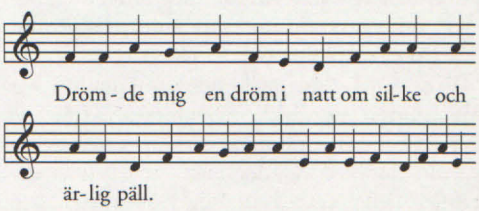
Den skandinaviska balladens ursprung kan sökas i det europeiska ridderskapets höviska diktning. Episka visor på olika språk kan ha delar av innehållet gemensamt, men det finns också mer påtagliga likheter mellan vissa bestämda skandinaviska ballader och framför allt de traditionella balladerna på de brittiska öarna.

Ballader diktades och traderades – skriftligt eller muntligt – ursprungligen inom hov- och adelskretsar. Så småningom övergick balladen från sin högreståndsanknutna tradering till att bli en huvudsakligen muntligt traderad folkvisa i allmogemiljö. Bristen på tidiga källor gör att vi inte vet när övergången skedde. Vi får givetvis också räkna med perioder av samtidigt balladintresse inom olika samhällskretsar. Under 1600-talet finns sålunda exempel på såväl s.k. adelsvisböcker med balladtexter som uppteckningar gjorda ur muntlig tradition. Belägg från senare århundraden visar däremot en bild av balladen som traditionsvisa, där vissa typer – liksom inom andra folkvisegenrer – utbildat många varianter (se vidare s. 391, samt vol. II, s. 203 f.).

Hur balladmelodiken gestaltats under medeltiden vet vi praktiskt taget ingenting om. Den enda bevarade melodi som möjligen kan vara en del av en ballad är ett fragment i koralnotation från ca 1350 till texten »Drømde mik en drøm i nat», återgivet i runskrift i Codex runicus. Flera forskare har sökt tolka detta musikfragment och då också funnit likheter med andra melodier, såväl med mer samtida, t.ex. duplumstämman i ett Notre-Dame-organum från ca 1175 och en lais i en fransk handskrift från 1200-talet, som med sentida uppteckningar av balladmelodier. Man har också jämfört melodifragmentets ligatur med en Kyrie eleison-melodi. Men kanske får vi tolka likheterna med samtida melodier sålunda att det här rör sig om ett för tiden musikaliskt allmängods.

Det bevarade melodimaterialet ger föga upplysning om balladens äldsta melodihistoria; det företräder olika musikaliska stilskikt och kan ha påverkats såväl av olika tiders konstmusik som av den omgivande folkmusiken och psalmsången. Men utan tvivel finns här också ett äldre skikt med en formelbunden struktur, där olika formler (motiv, intonationer) uppträder i flera melodier till olika texter. Möjligen skulle själva tekniken att bygga upp det melodiska framförandet på formler kunna vara en reminiscens från medeltiden.





Ex. 3 a–b: »Drømde mik en drøm.» i Codex runicus (a) med transkription (b).

Runskriften levde kvar parallellt med den kontinentala bokskriften, men påträffas som bokskrift endast i några skånska handskrifter, t.ex. Codex runicus, som innehåller lagtexter.

BALLADFORSKNINGEN

Balladen har mer än någon annan viskategori omhuldats av visforskarna, och trots att vi saknar medeltida källor var den tidiga balladforskningen – såväl textligt som musikaliskt – inriktad på utforskning av balladens ursprung och äldsta historia. Det ansågs allmänt att genren överförts till Sverige, då sannolikt från Frankrike via Danmark, och att svenska studenter i Paris skulle spelat en stor roll vid balladens införande i Sverige. För att finna visornas ursprungliga textversioner gjordes ofta rekonstruktioner med hjälp av senare nedskrifter. Under de senaste decennierna har däremot, liksom i visforskning över huvud taget, intresset för balladen i allmänhet förskjutits mot variantbildningen och själva traderingen.

Beträffande balladens äldsta historia i Norden har emellertid under senare år framförts några nya teorier som vänder sig mot de åsikter som tidigare var mer eller mindre allmänt vedertagna. Enligt Iørn Piø (1985) står balladens ursprung att finna i medeltida marknadsmiljöer. Han påvisade att åtskilliga ballader, under inspiration av den folkliga traditionen, diktades av den danska aristokratin på 1500-talet för att användas under sång- och danskvällar. Bengt R. Jonsson förlägger den skandinaviska balladens uppkomstmiljö till Norge. Han anser, i likhet med flertalet, att balladen var en del av den franskhöviska litteraturströmningen. Men han hävdar att denna diktart först nådde Norge och då via det anglonormanniska England. De tidigaste balladerna skulle ha tillkommit i hovkretsarna i Bergen mot slutet av 1200-talet, som var en tid med täta kulturella förbindelser mellan Norge och England.

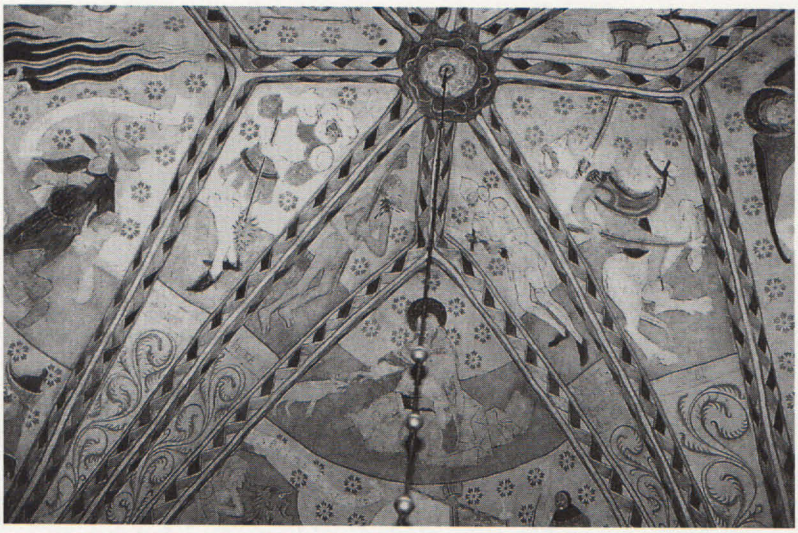
Bristen på äldre melodidokumentation har inte hindrat nordiska musikforskare från att mer eller mindre animerat diskutera den tidiga balladmelodiken. Under 1900-talets första decennier debatterades särskilt i Danmark och Norge tonalitetsfrågan och de modala dragens eventuella ursprung i gregoriansk sång. I Sverige ansåg sig Tobias Norlind med utgångspunkt i evolutionistisk teori kunna uppordna melodierna i några utvecklingsstadier, från enklare till mer komplicerade former (också han talade om kyrkans inflytande).

En fruktbar distinktion som gjorts inom denna forskning talar om modell, typ och variant (Knudsen 1961). Under »typ» sammanförs likartade melodibelägg, medan »modell» blir det överordnade: ett förråd av melodiska möjligheter, »intonationer».

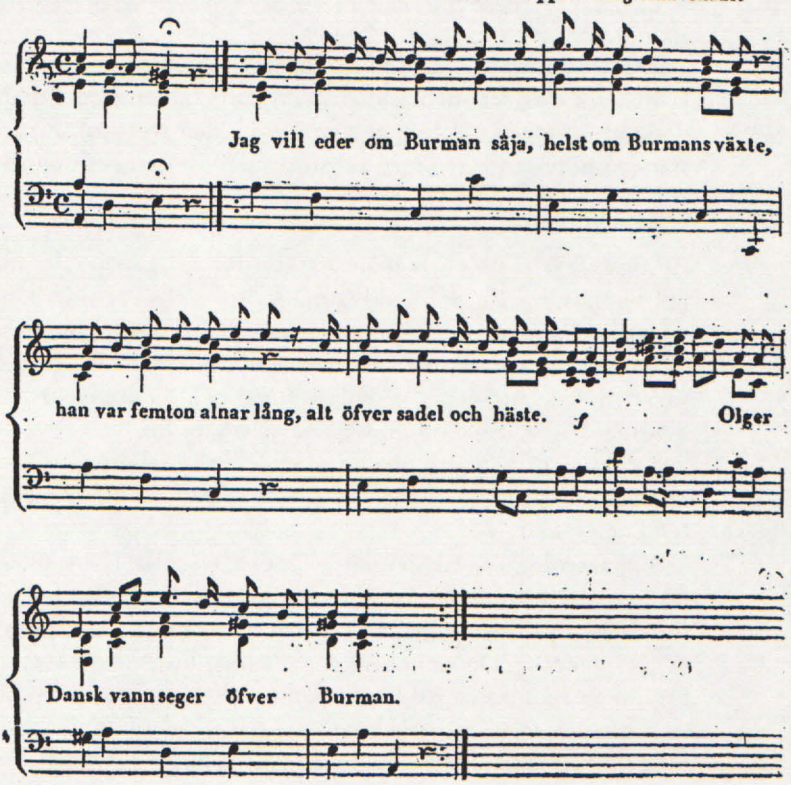
Under senare decennier har man också – även internationellt – diskuterat balladsångarens roll och inte minst frågan om själva framförandesituationen. Rör det sig här om improvisation eller memorering (med eller utan variationer)? På samma sätt som balladsångaren kunde arbeta med textformler som var utbytbara mot andra metriskt kongruenta formler, så kunde melodin ha byggts upp med formler som var utbytbara mot andra rytmiskt kongruenta formler. Någon säker visshet om detta kan vi dock inte få, eftersom detta slags skapande i stort har upphört vid tiden för de första uppteckningarna.

Ill.: Holger Dansk besegrar trollet Burman (de inre två fälten till vänster på bilden), ett av flera balladmotiv i Floda kyrka, Södermanland, av Albertus Pictor (foto E. Helenius-Öberg).

Ex. 4: Balladen »Holger Dansk och Burman», efter en 1800-talsuppteckning (Arwidssons SVENSKA FORNSÅNGER *1834).*
Den tidigaste textversionen av visan finns i Bröms Gyllenmärs' visbok (ca 1630). Balladen förekommer också i 14 olika skillingtryck från 1675 och framåt. De första melodiuppteckningarna är från början av 1800-talet. Skillnaderna mellan texterna antyder att traditionen förändrats på vägen från medeltidens dansvisa, vars melodi vi inte kan säga något säkert om, till 1800-talets typiska arrangemang för salongerna med pianoackompanjemang.



Kraftfullt. Efter en uppteckning från Skåne.



Politiska visor

Redan under senmedeltiden diktades visor i syfte att skapa opinion i aktuella frågor. Några medeltida melodinedskrifter till visor om händelser under senmedeltidens unionsstridigheter, t.ex. *Pukevisan*, *Gotlandsvisan* och visan om Tord Bondes mord, finns inte bevarade. Däremot finns *Gotlandsvisan* i en 1500-talsversion och andra texter i senare handskrifter.

Dessa »historiska folkvisor» kunde ha ballader eller utländsk diktning som förebild. De tycks också ha knutit an till en näraliggande genre, den folkliga nidvisan. I ett par rättsfall förekommer att någon blivit beskylld för att ha diktat äreröriga visor. Här förekommer, så vitt man vet, det enda bevarade fragmentet av en nidvisa från svensk medeltid. Det var rådmannen Eskil Unnason i Arboga, som under åren 1466 och 1467 processade för att han blivit beskylld för fårstöld. Han hade två vittnen på att en viss Jon Slät sjungit en visa, som just handlade om en rådman i Arboga i färd med att stjäla får:

> »at ion slaeth sath in til pedhir i vppeby oc qwadh ena wiso om eskil oc qwadh saa / for een radman af arboga i aar / til hwwuskaer ath stiela faar.»

Det hela avlöpte så att Jon Slät befanns skyldig och dömdes att betala 80 mark men senare benådades och slapp undan med 6 mark. Redan detta var en mycket kännbar summa (Hildeman 1950). En spridd och sjungen nidvisa var tydligen till stort men för den besjungne!

Städernas musik

Arboga var bara en av de många städer för vilka 1200-talet innebar ett uppsving. Ofta låg dessa vid forna kultplatser eller tingsplatser (t.ex. Uppsala, Skara och Linköping) där man också möttes för att idka handel under årliga marknader. Urbana samhällen uppstod också där landsvägar mötte vattenleder, i omlastnings- och hamnplatser som Birka, Sigtuna, Visby, Stockholm, Lödöse och Åbo. Ett fåtal bevarade skriftliga dokument kan åtminstone ge oss en föreställning om musikverksamhet i dessa miljöer. De kompletteras på sina håll av arkeologiska fynd och bilder.

Vid arkeologiska utgrävningar har bl.a. påträffats benflöjter av spaltflöjtstyp (konstruerade som blockflöjter), bl.a. den av fårben i Birka som daterats till 800-talet. Flöjter har tillverkats på landsbygden, men också i städerna. Det är ju många medeltida instrument som innehåller produkter från boskapsskötseln: kohornet, säckpipan, benflöjten, sensträngar och tagel för stråkinstrumenten. Städerna utvecklades i riktning mot en samhällstyp, skild från byarna på landsbygden. Trots detta hade de en ganska agrar prägel, efter nutida mått, vilket återspeglas i

Ill. (nästa sida): »Leruggla» och mungiga funna vid utgrävningar på Helgeandsholmen (1894 resp. 1978–80; Medeltidsmuseet), samt man med mungiga, kalkmålning i Härkeberga kyrka.

Ugglan är en 7,5 cm hög spaltkärlsflöjt av lergods – en lergök i uggleform. Mungigor har påträffats i medeltida kulturlager i nordiska städer. Instrumentet var oftast av järn, en ram med utdragna armar och fjädrande metalltunga.

(forts. på nästa sida)

nidvisan om en rådman som stjäl får. Boskapsskötsel förekom inom stadsgränsen och ben av tamboskap utgör en stor andel av fynden. Bland benfynden kan finnas flöjter. Man har också (i Lund) funnit en del av en säckpipa eller annat sammansatt blåsinstrument (se s. 140). Även andra instrumentdelar tillverkade av ben, t.ex. stall för stråkinstrument, har någon enstaka gång påträffats, medan delar som är gjorda av mer förgängligt material har förstörts.

En musikföreteelse renodlad för staden torde ha varit nattvakternas och brandvakternas timrop, som de »ropsjöng» under sin vakthållning i de trånga gränderna mellan trähusen. Några av dessa timrop har gått i muntlig tradition, säkerligen förändrade under seklers gång innan de upptecknats på 1800-talet (se ex. i vol. III, s. 331).

Från och med 1400-talet uppträder »spelmännen» i städernas domstolsprotokoll. Och i Helga Lekamens gilles handlingar omnämns vid olika tillfällen stadens spelmän, »lusores civitatis», som torde ha varit anställda av stadens borgerskap. Bland städernas hantverkare förekommer i skotte- och tänkeböckerna personer med tillnamn som basunare, säckpipare eller bälgpipare m.m. Inåt landet var fortfarande under 1400-talet den gamla svenska benämningen »bälgpipare» vanligare än det mer tyskinfluerade »säckpipare». I Arbogas tänkebok figurerar »lasse bellpipare» och där blev »iönss belpypare» borgare år 1512, ett exempel på en musikant som nådde burskap och aktad medborgerlig position. I Arboga fanns också en »hornlekare». »Horn» kan ha syftat både på vallinstrument och annat, t.ex. bödelns horninstrument.

Genom att förändra munhålans volym förstärker man olika s.k. partialtoner eller deltoner (naturtoner), medan metalltungans grundton bildar en ständigt surrande lägsta ton (bordun). Ett ovanligt stort exemplar finns avbildat i Härkeberga kyrka (högra bilden).

Det äldsta svenska glossariet (ordbok) från 1400-talet (UUB, C 20) upptar benämningen »mwnharpolekare». Förekomsten av mungiga i Norden på medeltiden styrks alltså både genom arkeologiska fynd och av bild- och skriftkällor.

I Stockholmskällorna förekommer inte bara säckpipare utan också »Mickel her Thures basyner» (1461) och »Jost basunere» (1483). Bland skattebetalarna märks »Swen trwmpare» (1465) och »Anders trompere» (1466), och »Benct harppare» sägs upprepade gånger ha råkat i slagsmål. Tänkeböcker i såväl Stockholm som Arboga nämner åtskilliga gånger namnet »Kort pipere». Exakt vilka musikaliska uppgifter, yrkesmässiga eller ej, dessa haft meddelas dock inte. Man får heller inte bortse från att en yrkestitel möjligen använts som tillnamn.

Förekomst av instrumentmakeri kan utläsas i räkenskaper. Det visar sig att man då, liksom långt senare i mindre städer, kunde anlita guldsmeden för reparation av bleckblåsinstrument – guldsmeden Otto lagade år 1462 »her Thures spelemans baswne» (Stockholms stads skottebok, s. 151) – och att organisten även reparerade den orgel han »lekte» på. Redan i den heliga Birgittas Uppenbarelser används instrumentmakeri som liknelse: hon talar om hur en god »harpomästare» kunde finna behag i en ännu inte färdigbyggd harpa, som han visste skulle klinga vackert (Birgittas uppenbarelser 4, s. 246). Specialiserade instrumentbyggare hör dock till undantagen före 1600-talets mitt.

Städernas organisation styrdes i privilegiebrev och lagstiftning. Där fanns officiella, kommunala organ, men också mer informella grupperingar av olika typer. Sådana sammanslutningar av yrkesmän, som oftast gick under beteckningen »skrå», förekom bevisligen först under 1400-talets senare del i Sverige. Ordet »skrå» betyder ungefär »stadga», och sådana regler fanns också för det äldsta slaget av grupperingar, gillena. I handelsstädernas gillen frodades umgängesformer där sång och spel ingick, vilket framgår av bevarade räkenskaper och »skrån».

Sång och spel vid gillesdrickning

Det är oklart hur och när gillen först började uppträda. Medlemmar i ett frisergille finns omnämnda redan på runstenar i Mälardalen från 1000-talet. Tidiga gillen, som Gotlandsfarargillet i Visby, var sammanslutningar av köpmän. Under senmedeltiden förekom de i hundratal i norra Europas städer och fungerade som ett slags socialt skyddsnät för en grupp människor, med ett skyddshelgon som gemensam nämnare. Gillena bör ha fyllt en liknande funktion som den ätten hade tidigare och på landsbygden: syftet var att bröderna och systrarna skulle dels ge varandra skydd och bistånd, dels träffas för gemensamma gästabud. En religiös och en social aspekt gick hand i hand.

Gillena var av olika slag. Där fanns allmänna gillen, prästgillen (brödraskap), köpmannagillen och hantverkargillen. Helga Lekamensgillen har haft obligatorisk anslutning av vissa mindre områdens präster samt frivillig anslutning, mot avgift, av lekmän. I det stockholmska Helga Lekamens Gille återfanns många av stadens mest framstående

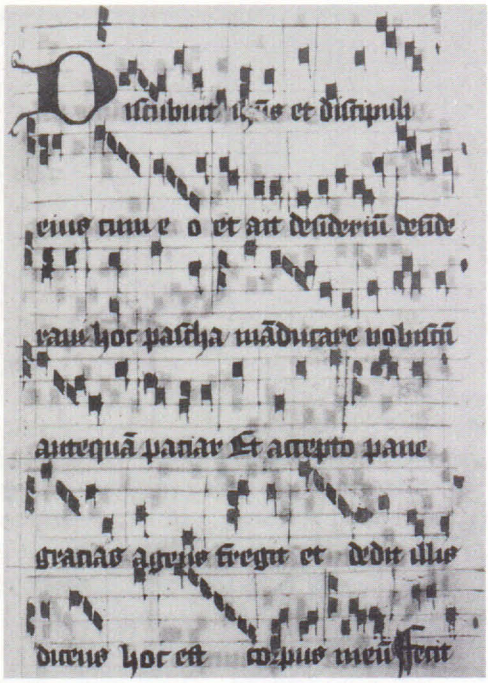
Ill.: Gillesdrickning, bild ur Olaus Magnus 1555 (bok 16, kap. 16). Minneskål utskänkes med horn, handkläde och bloss (se nedan s. 184).

personer: även riksföreståndaren Sten Sture var skråbroder. Vissa gillen underhöll något prebende, d.v.s. de svarade för en präst uppehälle och bidrog på så vis till kyrkosång vid något av kyrkans altare.

Gillen förekom i hela Norden, framför allt i städerna. I Sverige finns belägg för över hundra. 24 olika helgon och 7 kyrkliga fester har bestått dem namn. Vissa ortnamn i Finland visar på förekomst av gillen även på landsbygden (sockengillen). I Åbo fanns ett S:t Nicolai gille och ett Heliga tre konungars gille, som räknade de förnämsta till sina medlemmar. Finska och svenska borgare kunde vara gillesmedlemmar i andra Östersjöstäder än sina egna hemstäder.

Vid instiftandet av Helgeandsgillet i Viborg 1485 föreskrevs att skolmästaren med assistans av sex gossar, »VI smadrenghe th*et* waell kwnne siwnga», skulle biträda vid bl.a. mässor som gillet stod för. Skolpojkar och (år 1512) unga män, som sjöng till minnedrickningen, »mynneskaren», nämns också i Stockholms Helga Lekamens gilles räkenskaper, särskilt kompletta under åren närmast före år 1519. Där är också avlöningar till musiker noterade. Andra källor är stadgar (i original eller handskrift), som finns utgivna (Klemming & Geete 1868–81).

På bestämda dagar skulle gillets bröder och systrar träffas för gillesdrickning, som föregicks av mässa. I bevarade handlingar från gillena skymtar både sakralt och profant musicerande. Räkenskaperna gäller ersättning för musikalisk medverkan av skilda slag. Man betalade »her Henrik orghalekare», »dominus laurencius vrganista» och andra som »lekt uti orgorna» och kalkanten (d.v.s. orgeltramparen) samt scholares, d.v.s. djäknar, som antagligen sjöng förutom att de gick med facklor i processioner. Pojkarna medverkade också »in convivio», d.v.s. vid gästabudet – oklart på vad sätt. Kristi Lekamens dag och torsdagarna var Helga Lekamens-gillenas särskilda högtidsdagar.



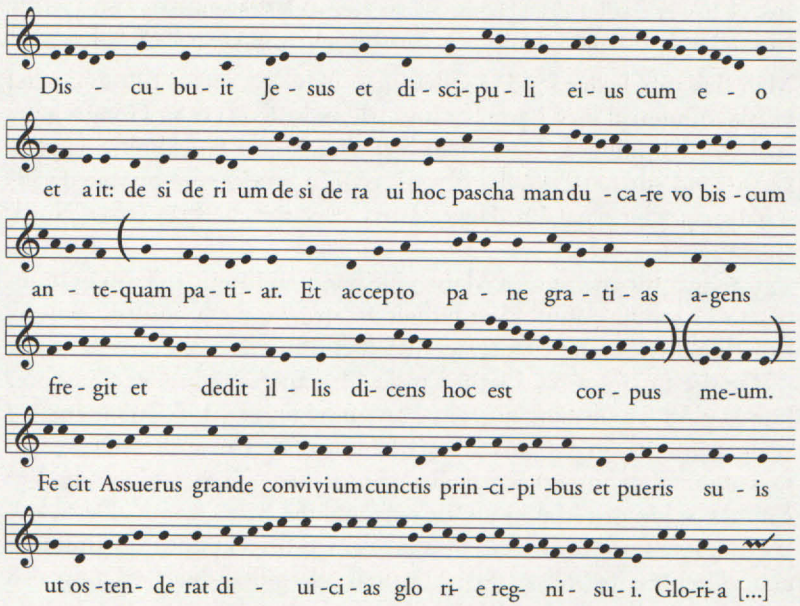
Ex. 5 a–b: Responsoriet »Discubuit Jesus» torde ha kommit till Sverige med cistercienserna, som sjungit det i vespern till Helga lekamens dag. Förutom i Helga Lekamens gilles handlingar omnämns »Discubuit» bl.a. i ett testamente. Även efter reformationen förekom denna sång i mässan.

Notisen »domino Laurencio Salomonis [...] för thet ath han hafuer [lekith] y vara orghar thetta areth i vara messar och discubuit» säger att gillet 1511 bidrog till musik i kyrkan genom herr Lars Salomonsson, som spelat på gillets orgel i de mässor gillet höll och till s.k. Discubuit under året som gått. »Discubuit» var ett sångstycke, ett responsorium, som bygger på texten i Lukasevangeliet om den första nattvarden. Det sjöngs troligen i torsdagsceremonierna till Helga lekamens åminnelse, möjligen också av skolpojkar under det att nattvarden utdelades.

År 1512 betalade gillet några spelmän 1 öre för medverkan i begravningsmässa efter nämnde Lars Salomonsson och 6 ören till spelmän för gästabudsmusik efteråt. Samma år kostade man på gillets orgel reparation: nya oxhudar till bälgar köptes (organisten fick ta hand om de gamla) och valvet vidgades så att bälgar och kalkant fick bättre plats.

Under gästabuden sjöngs till minneskålarna (se nedan) och spelades något slags instrumentalmusik av lekarna. I regel verkar utgifterna inskrivna så att utgifter för den kyrkliga ceremonin står före utgifterna för gästabudet. Vad de sjungit och spelat framgår dock inte.

Enstaka räkenskaper från 1438 och 1439 nämner en viss Conrad som »luternista» eller »trumpare». Enligt räkenskaper från ca 1500 har man betalat ett par namngivna musikanter. Åren 1509–11 var »Herr Svantes spelmän» flera gånger engagerade vid gästabuden. En viss Erik – ibland



Det finns olika textversioner. Den här återgivna (vänster sida, med transkription till höger) är ur en Vadstenahandskrift från 1400-talets senare del (UUB; C 482, fol. 75 r.). Genom ett notationsfel står ett par avsnitt av melodin en ters för högt. Korrigering i notexemplet (efter en tysk version) har markerats med parenteser. Skiljelinjer på notsystemet, som avgränsar ord i texten, och markeringar (lat. »custos», vaktpost) sist på notsystemen för att ange följande tonhöjd var vanliga från 1300-talet och framåt.

kallad stadens lekare, ibland gillets – har, tillsammans med sin »stallbroder» Olaff, vanligen arvoderats med 6 ören. I regel uppträder stadens lekare (»lusores civitatis») två och två i räkenskaperna. Men även herr Stens eller herr Svantes lekare medverkade ibland jämte andra musiker, bl.a. söndagen efter Helga Lekamens dag (29 maj) 1513: spelmannen Jeorgius och hans kompanjon, herr Sten Stures »trometare» samt stadens spelmän Erik och Olof. Under de därpå följande åren betalade gillet sex personer för musik vid dessa årliga storfester. Där fanns bl.a. »her Stens pijpare och bombeslagaren», »stadzsens trwmpeslagare hyn tyske», »hyn gambla lekaren», »tymblaren» (ännu en oklar term med många tolkningsmöjligheter), »stadzpijparen», »en lekaare met trvmmeskyde» (= marintrumpet; se s. 168), »stadztrompparen» och »Örjan lekare».

Mer indirekta vittnesbörd om hur det kunde gå till finner man i de gillesstadgor, som huvudsakligen innehåller ordningsregler för själva gästabuden och föreskrifter om böter i form av öl (för gillesdrickningen) eller vax (för ljusen i kyrkan?). Det förefaller som om en viss svårhejdad sånglädje kunde uppstå vid gillets möten. Stadgan för ett S:t Eriks gille (Uppland) är indelad i balkar, och i »spya balken», som innehåller bestämmelser om böter för den som missköter sig under gästabudet, stadgas bl.a. mot sång i otid:

»Nu kwäder broder heller i gillisstwgo siwnger then tidh minness kar skal skänkiass, ok han ey liwdh halla vil böthe gillena i öre ok allermannenom i ortig.» (KB, hdskr. B 92:b, 1500-talets början; cit. efter Klemming & Geete 1868–81.)

Man fick inte heller kväda i gillestugan utan åldermans tillstånd, eller kväda minneskål med hatt eller luva på (avskrift av ett S:t Görans gilles stadga, Klemming & Geete 1868–81) eller, som i Stockholms vindragarskrå vid »thera retta gilles drych»: »engen broder som mynne qwäda schal mag ell*er* schal sin dagge [kniv] neer sich haffua» (efter Nordström 1975).

I stadgar för ett Jungfru Marie gille har man funnit anledning framhålla »Tå loff är giffuit, tå är lofligit att qwäda, doch höfuiske wijsor» och »Huilken broder eller syster qwädher öffuerliutt ogudheliga wijsor [...] böthe 2 mark wax». Det är kanske förklarligt om broder eller syster kunde glömma anständighetens krav, med tanke på skålars mängd. I stadgan för ett S:t Görans gille (Klemming & Geete 1868–81, s. 132) sägs att antalet minneskålar skall vara nio: först Vår Herres minne, Vår Fru (d.v.s. jungfru Marie) minne och Sankte Örjans minne. Detta kallas »högsta minne» och skall utskänkas med (dryckes)horn, handkläde och gillesbloss (se ill. s. 181). Då skall alla gillesbröder stå upp och sjunga: »ok alla gillesbrödh*er* skulo upsta ok qvädha tha th*et* my*n*ne skiänkth är.» Med horn och handkläde och under sång skulle de som »skänkte» gå ut och bjuda på öl: »gen qwädandes vtför dörena ok gijffva them fatigom öl som the haffwa i hornen eller kannor.»

En stund senare skänktes Helga Kors minne, Sankt Eriks minne och Sankt Olavs minne. Något senare åter skulle skänkas Alla Guds helgons minne, Sankta Gertrud och Sankte Benkt (=Benedikt). Nu var det dags för åldermannen att ge dem ledigt som hade serverat, men festen fortsatte med åldermans välsignelse: »sancte benkt haffu*er* swa mikith betyda som orlof och godh nath [...] drykken och gören edh*er* gladh, hwar som hafu*er* goda *gesther* göre them gladhe, aff godha *gesther* blyffwa godha brödh*er* signe badhe gesth*er* ok brödh*er*.»

Ovan nämndes hur S:t Göransgillets systrar och bröder skulle kväda Sankt Örjans minne. Tanken att detta skulle vara identiskt med den Örjansvisa, som dagligen ljuder från Stockholms stadshustorn, är naturligtvis lockande, men inget sådant har kunnat beläggas. Denna melodi bygger på nedteckningar från tidigt 1800-tal. I en handskrift från 1500-talets mitt återges en helt annan melodibörjan till legendvisan om S:t Örjan (Sveriges medeltida ballader 2 [1986], s. 66). Även i Sturekrönikan finns en sång till S:t Örjan omnämnd: krönikan skildrar slaget vid Brunkeberg 1471 med en uppgift (här efter Liedgren 1926, s. 17) att svenske riksföreståndarens bönder och knektar »qvaadho Sancti Örians wysa», dock med fortsättningen: »i gudz nampn farom wy / synne nadher beegärom wy.»

Detta är en direkt motsvarighet till en tysk s.k. leis, »In Gottes Namen fahren wir, seiner Gnade begehren wir». Visans avslutning tycks formad för dagens speciella uppgift: »Nu draghom wy tiil Stokholms by / gud giffui k[ong] Christiern ey wille borth fly.» Efter segern, berättar Rimkrönikan »The swänske om qwällen alla qwadho [...] takkade gudh for sine naadhe [...]» (cit. efter Liedgren 1926, s. 18).

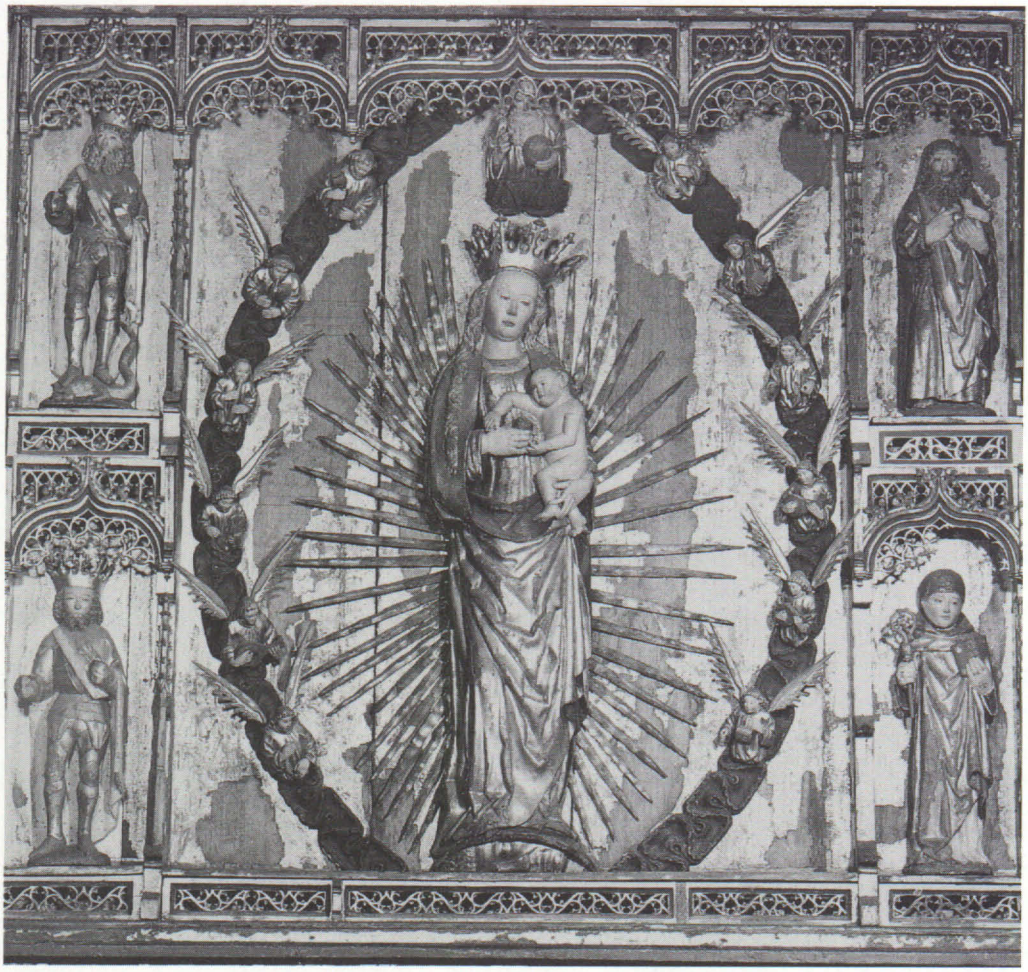
En annan känd medeltida dikt är biskop Thomas »frihetssång» från 1439. Även denna dikt saknar melodi med medeltida anor; samtliga melodier till den är nykomponerade under 1800- och 1900-talen (se Karlsson 1988). I äldre forskning betraktades Frihetsvisan som uttryck för en allmän och tidstypisk fosterlandskänsla, men den ses numera som en typisk politisk visa: en dagspolitisk pamflett från unionsstrider i slutet av 1430-talet, snarare tillkommen för att bilda opinion än för att spegla den.

Det finns några texter till skålverser för minnedrickning bevarade, vilka kan vara av medeltida ursprung. Liedgren (1926) spårar i en gillesvisa från Gotland (efter Johannes Thomae Bureus' »Sumlen») en avslutande leis och omnämner »en medeltida samling av leisstrofer, bl.a. några bröllopsskålverser till S:ta Anna och alla helgon, bevarade i en Skoklosterhandskrift från slutet av 1400-talet (Liedgren, s. 19 f.).

Reformationen medförde att gillen med utpräglat katolsk karaktär (med t.ex. helgonnamn och helgons »minne») avvecklades, och deras egendom konfiskerades precis som kyrkans. Skråna fick dock leva vidare. I 1571 års kyrkoordning skriver Laurentius Petri:

»Sammaledes skola ock Landzpresterna beflita sigh ther om at the mågha affskaffa the ochristeligha Minne som Bönderna mykit pläga bruka j theras gestebod och komma them til at bruka j samma stadhen någhre aff thessa swänska Psalmer Eller förwandla samma Minne så at the dragha öffuer eens medh Schriftene.» (Cit. efter Liedgren 1926, s. 21.)

Det handlade alltså om sånger vari katolska helgon anropades, en repertoar från katolsk tid som kvarlevt på landsbygden. Uppenbarligen sökte reformatorn ingripa mot folkets umgänges- och festvanor genom att förmå dem att ändra helgonnamnen eller att ersätta sångerna med lutherska kyrkovisor. Källor som denna ger insyn i det faktum att någon skarp musikhistorisk epokgräns mellan den sena medeltidens och den tidiga Vasatidens Sverige knappast föreligger.



Medeltida altarskåp i Skuttunge (Uppland) med musicerande änglar i en krans kring Maria (foto SMA).

VASATID OCH STORMAKTSTID

Krigsallegori av Jan van den Hoecke (Nationalmuseum).
Åtskilliga allegoriska bilder visar musikinstrument i idémässiga sammanhang med krig, öde, rykte och makt. Andra bilder är mer reportageartade, exempelvis olika framställningar av musikanter på slagfälten eller vid högtidliga fester och processioner. Av samtida skriftliga dokument kan vi med tiden få en ganska varierad bild av musikanternas liv och leverne, däremot får vi knappast några mer precisa besked om vad som spelades. Varken av militära eller estetiska skäl fanns det anledning att kommentera vad som i första hand var en militär angelägenhet.

4. ALLMÄN ÖVERSIKT

Med Gustav Vasa inleddes en av de mest omvälvande perioderna någonsin i svensk historia – reformationen. Medan äldre (kyrko)historisk forskning valt att se reformationen som ett tämligen odramatiskt skede har nyare forskning kommit till en motsatt uppfattning: reformationen genomfördes mot folkets vilja, ej sällan med våld och brutalitet, och kan ses som en utdragen och plågsam process snarare än som ett slags välkommen befrielse. Brytningen med den katolska kyrkan och införandet av den nya lutherska läran fick givetvis stora konsekvenser för den kyrkomusikaliska utvecklingen i landet – man kan rentav tala om en kulturell katastrof på kyrkomusikens område, som inte på länge skulle övervinnas.

Reformationen innebar emellertid inte enbart förändringar på det religiösa planet. Syftet med att bryta med den ekonomiskt och politiskt mäktiga katolska kyrkan var för Gustav Vasa att rejält stärka kungamakten och statens inflytande, en centralisering av makten så att den lutherska kyrkan närmast kom att bli en tjänare. En militär och ekonomisk upprustning inleddes som varken saknade dramatik eller blodsutgjutelser. Sverige gjordes till ett arvrike från att under medeltiden ha varit ett valrike. Äldre borgerliga centra avskaffades, t.ex. de i många städer viktiga gillena. Ingreppen i den enskilda människans liv måste ha blivit betydande, inte bara i fråga om trosföreställningar, traditioner och sedvänjor utan även i fråga om den politiska maktstrukturen.

Reformationen betraktas inte som avslutad förrän i och med Uppsala möte 1593. Då antogs den Augsburgska bekännelsen och de sista resterna av den katolska kulten skulle helt utplånas, allt från nattvardssilver till sångböcker (se s. 242 f.). Man gick hårt fram, inte bara birgittinsystrarna i Vadstena tvingades lämna landet.

Sverige var under reformationstidevarvet ett land med enbart en dryg miljon invånare. Detta skulle snart ändras. Gustav Vasas påbörjade militära och ekonomiska upprustning fick efterhand även utrikespolitiska konsekvenser. En svensk expansion mot sydost inleddes 1561,

då Estland efter Tyska ordens sönderfall anslöts till Sverige. 1617 erövrades bl.a. Ingermanland och 1621 Riga. Stillestånd i Altmark 1629 gav Sverige Livland och några hamnar i Preussen, från vilka man likväl nödgades avstå 1635.

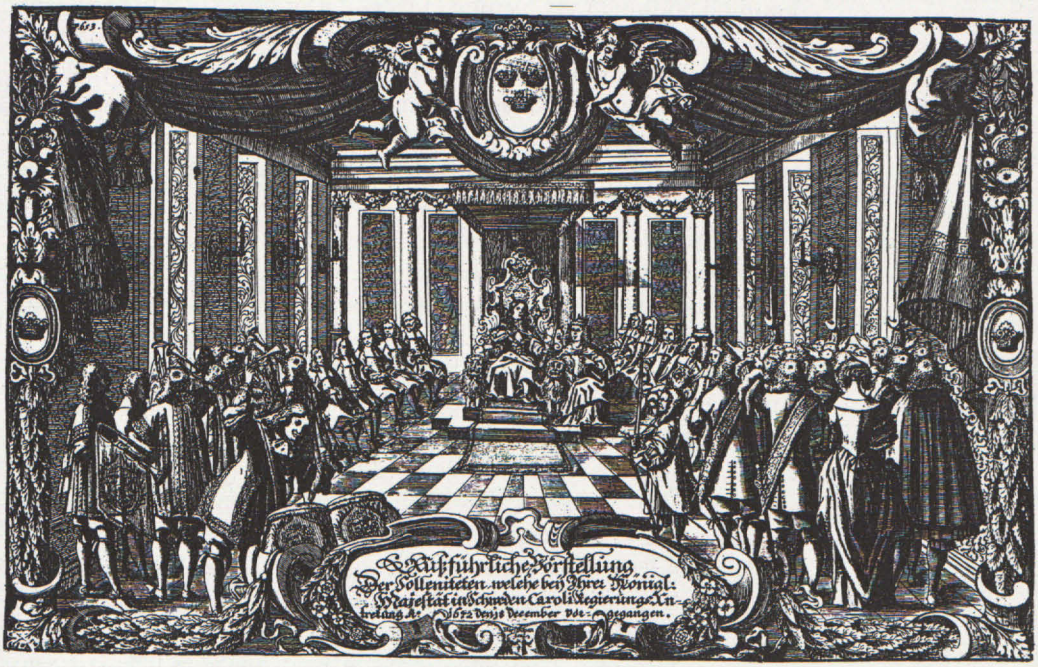
Genom dessa erövringar, som i hög grad betingades av handelspolitiska överväganden, bereddes vägen för den epok som kommit att kallas Sveriges stormaktstid (1621–1718). Detta av krig dominerade tidsskede präglas av en ytterligare betoning av militärstaten och en ännu mer centraliserad och genomorganiserad statsförvaltning, som så småningom ledde till kungligt envälde (Karl XI och Karl XII). Kriget mot Danmark 1643–45 resulterade i att danskarna tvangs avstå Gotland och Ösel samt avträda Halland på 30 år. Därtill erhöll Sverige Jämtland och Härjedalen.

Vid Westfaliska freden 1648 efter trettioåriga kriget erhöll Sverige Vorpommern, en del av Hinterpommem, öarna Rügen, Usedom och Wollin samt biskopsdömena Bremen och Verden. Därefter utkämpades ännu ett krig med Danmark som slutade med freden i Roskilde 1658. Den svenska vinsten blev betydande: de skånska landskapen (Skåne, Halland och Blekinge), Bornholm, Bohuslän och Trondheims län. Utbredningen av det svenska östersjöväldet hade härmed nått sin kulmen. Befolkningen uppgick totalt till ca 2 1/2 miljon människor.

Redan 1679 avträddes Hinterpommern till Brandenburg och som en följd av det stora nordiska kriget 1700–1721 förlorade Sverige till Ryssland de baltiska provinserna jämte Ingermanland samt, av den finländska delen av riket, Karelen jämte Viborg. Den 1703 grundade nya ryska huvudstaden S:t Petersburg utvecklades till ett nytt kulturcentrum invid Östersjön. Under stormaktstiden behärskade Sverige sålunda några av Östersjöområdets viktigaste musikcentra, bl.a. Reval och Riga, som i storlek kunde mäta sig med Stockholm.

Från början var det tänkt att de baltiska provinserna helt skulle införlivas med det svenska förvaltningssystemet och bli svenska län och landskap. Detta skedde dock aldrig. Utvecklingen blev densamma i de tyska områdena, där den försvenskning som Skånelandskapen råkade ut för aldrig inleddes. De tyska områdena förblev delar av det tyska kejsarriket och provinserna behöll sina gamla lagar och sedvänjor.

Många förmögenheter byggdes upp i landet, särskilt hos två grupper: den godsrika och betitlade högadeln som beklädde de högsta civila och militära ämbetena samt hos företagare, finansmän och storköpmän. De senare skodde sig i hög grad på krigen, bl.a. genom tillverkning och försäljning av vapen. Denna förmögenhetsbildning ledde i sin tur till en överdriven konsumtion av lyxvaror och ett kulturellt överdåd som kan anses typiskt för stormaktstiden. Att omge sig med musik blev en statussymbol.



Ill.: Fyrkanten på slottet Tre kronor vid Karl XI:s övertagande av regeringen. Nedan till vänster väntar hovtrumpetarna på sin tur (Kopparstick, KB).

Hovkulturen

Ett intresse för lärdom och kulturell förfining, likaväl som en benägenhet för ett slösande överdåd kan följas tillbaka till den äldre Vasadynastin (1521–1611), en sammansatt livsstil där musiken kom att spela en stor roll. Förebilderna fanns vid de europeiska renässanshoven. Förutom det intima musicerandet i den furstliga privatsfären omhuldades den utåtriktade, representativa musiken, framförd av särskilt avlönade trumpetare och »spelmän» (se s. 199 f.).

Det är bekant att Gustav Vasa och Erik XIV ägnade sig åt lutspel samtidigt som man också höll både trumpetare och andra musikanter. Detta intresse för bildning och kulturella aktiviteter skall ses mot bakgrund av det adelsmanna- och fursteideal med förankring i en bred humanistisk bildning som introducerades vid de europeiska hoven under 1500-talet. Grunden skulle läggas genom idoga studier ända från barnaåren. I Sverige sparade Gustav Vasa inga resurser när det gällde att bibringa sina söner denna bildning och livsstil. Här gällde det att komma i nivå med de europeiska furstehusen. Aristokratin var inte sen att anamma de nya idealen. Detta kan dock inte reduceras till en modefråga. Efter kyrkans brutna maktposition ryckte aristokratin fram som ett allt viktigare statsbärande skikt med uppgift att administrera riket

och sköta de allt viktigare utlandskontakterna. Förutom en boklig och kulturell bildning i vid mening krävdes därför också praktiska kunskaper i ekonomi och statsförvaltning för att kunna göra en karriär i offentlig tjänst. Praktiskt inriktade och lika nödvändiga i den unge ädlingens utbildning var de s.k. exercitierna – språk, fäktning, dans, musik – som så småningom lärdes ut vid universiteten av särskilda exercitiemästare, d.v.s. språk-, fäkt- och dansmästare etc. Ett obligatoriskt inslag i den tidens adelspedagogik var också en längre utrikes studieresa, »Le Grand Tour», som kunde vara många år och föra till flera länders hov- och universitetsmiljöer.

Förebilderna till detta världsmannaideal fann man som redan antytts framför allt i utlandet. Till de mer berömda rättesnörena hör Baldassare Castigliones skrift Il libro del cortegiano, som i Sverige bl.a. annat lästes av Per Brahe d.ä., en av den tidens inflytelserika män, riksdrots m.m. Sin uppfattning om aristokratiska färdigheter sammanfattade han i Huuzholdsbook, för ungt adelsfolck (1583). Enligt denna skulle en adelsman även ha musikalisk förfarenhet, så att det inte på honom skulle växa åsneöron, såsom skedde med Midas.

Under Gustav Vasas tid kom som en följd av handelsförbindelserna många musikanter att hämtas från gamla Hansastäder som Lübeck och Danzig och från Polen. Sönerna höll både som hertigar och som kungar egna musikanter, detta gäller också prinsessorna som fick sina egna prinsesshov (se s. 213). Erik, Johan, Karl och Sigismund var uppenbarligen hängivna musiken. Detta innebar att landets musikförbindelser inte bara kom att leda söderut, utan också i västlig och östlig riktning.

De allt mer internationella musikkontakterna under den äldre Vasatiden kan också avläsas i den bevarade repertoaren. I den till hovet nära knutna Tyska kyrkans musiksamling finner man enbart musik av utländska tonsättare/musikanter, en repertoar som var gemensam med det stora flertalet av Europas kulturländer (se s. 225 f.). Med Gustav II Adolfs giftermål i Kalmar 1620 trädde Sverige in i ett nytt musikhistoriskt skede genom att det första egentliga hovkapellet då formerades (s. 311). Bland de nyanlända musikanterna till denna ensemble fanns Andreas Düben, stamfader för en musikerdynasti Düben, som kom att inneha de högsta musikämbetena i landet under hela stormaktstiden (s. 321 f.). Med drottning Kristina kulminerade den musikaliska prakten. Hon lät hitföra både franska och italienska instrumentalister och sångare med en ytterligare intensifiering av kontakterna med kontinentens musikliv som följd (s. 323).

Lika lysande och utmanande blev inte den höviska musiken när huset Pfalz hamnade på den svenska tronen genom Kristinas kusin Karl X Gustav (regent 1654–60), efterträdd av sonen Karl XI (1672–97) och sonsonen Karl XII (1697–1718). Visserligen undgick ingen av dessa

kungar det hövisk-humanistiska bildningsprogram som skisserats ovan, ej heller saknades praktfull musik vid hovets högtider och fester. Men ingen av dessa monarker uppvisade på långt när ett sådant personligt engagemang i musiken som drottning Kristina hade gjort.

Dock har Karl XI skrivit in sig i musikhistorien bl.a. genom att han omorganiserade den militära apparaten och skapade det s.k. indelningsverket. Här lades grunden till senare tiders militärmusik genom att det vid varje indelt regemente uppsattes en liten blåsarensemble (skalmejkvartett) (s. 387).

Ill.: Pukslagare till häst, samtida teckning av J. Ph. Lemke (Nationalmuseum).

Kyrkan

Övergången från medeltidens katolicism till den nyare tidens evangeliska lutherdom, definitivt fastslagen vid Uppsala möte 1593, blev som ovan omtalats en långdragen process. Gudstjänstlivet fick först i början av 1600-talet en ordning som skulle stå sig för framtiden, och i folkligt medvetande spelade ännu länge katolska föreställningar en roll – det var ju inte så lätt att utplåna alla spår av flera hundra års katolicism!

Den ekonomiskt starkt beskurna lutherska kyrkan fick stora svårigheter att finna sig tillrätta i den nya situationen. Endast genom kraftfulla kyrkoledare som Olavus Petri och brodern, sedermera ärkebiskopen Laurentius Petri kunde kyrkan så småningom resa sig ur den första vanmakten. Snart skapades nya gudstjänstordningar i evangelisk anda där det svenska språket trängde ut latinet och där så småningom svensk kyrkovisa kom att spela en allt viktigare roll (s. 231 f.). Denna omsorg om språket, vartill kom översättningen av Bibeln till svenska (färdig 1541), blev av oskattbar betydelse för framväxten av en specifikt svensk kultur. Samtidigt betydde i synnerhet Laurentius Petris livslånga verksamhet att det värdefullaste i den medeltida liturgin kom att bevaras tillsammans med viktiga delar av den gamla gregorianska sången, som också underlades svensk text – det sista en unik åtgärd i den protestantiska världen. Denna sunda konservatism övervann också den oro i gudstjänstlivet som åstadkoms av Johan III:s strävanden i slutet av 1500-talet (s. 241).

Under 1600-talet befästes genom 1614 års kyrkohandbok en gudstjänstordning som skulle förbli gällande under nästan hela århundradet och i sin 1693 obetydligt förändrade form ännu under hela 1700-talet (s. 241). Nu uppträdde kyrkan mer och mer som en mäktig uppdragsgivare och inspiratör när det gällde att smycka gudstjänsten med flerstämmig musik – en musik som framför allt kom att utföras av latin- och gymnasieskolorna i stiftsstäderna. Samtidigt kom den evangeliska kyrkovisan alltmer i fokus, ständigt nya psalmböcker utvidgade repertoaren och inslaget av kyrkovisor i gudstjänsten ökade (s. 234). Musikaliskt stod denna psalmsång ännu i allt väsentligt på utländsk grund. Främst sjöngs kyrkovisorna till tyska melodier, men mot slutet av århundradet kom en period av högtstående inhemskt skapande. Vad som hade frambragts under de nära två hundra åren efter reformationen samlades upp i 1697 års koralpsalmbok (s. 253 f). Nyare forskning har väl skrapat av något av förgyllningen på detta nationalmonument och påvisat att det rymde tendenser till kommande förfall. Men ändå är det inte svårt att instämma i Tobias Norlinds uppskattning av koralpsalmboken som »stormaktstidens monumentalaste skapelse inom musiken» (Norlind 1932).

Skolan

Skola och kyrka hörde mycket nära samman under 1500- och 1600-talen; skolans viktigaste uppgift var länge att utbilda präster(s. 273 f.). Reformationen och Gustav Vasas politik gick däremot hårt fram även med skolorna. Uppsala universitet stängdes redan på 1520-talet och klosterskolorna utplånades helt. De liturgiska böckerna med kyrkans sångrepertoar förskingrades eller förstördes i såväl kloster- som kyrkobibliotek.

Uppsala universitet återöppnades visserligen under Erik XIV:s regeringstid, men först under 1600-talet fanns en väl fungerande undervisning. Genom riksdagen i Norrköping 1604 omorganiserades prästutbildningen och flyttades från domkyrkan till skolan – katedralskolan som den nu kallades – såsom tvåårig påbyggnad efter fjärde klassen i trivialskolan. I Uppsala, Västerås, Strängnäs, Linköping, Skara och Åbo utbyggdes undervisningen på detta vis.

Ill.: Djäkne på vandring. Teckning av J. Ph. Lemke från 1600-talet (Nationalmuseum).

Under ledning av handlingskraftiga och framsynta biskopar ombildades katedralskolorna från 1620-talet till gymnasier. Först var Johannes Rudbeckius i Västerås (1623) och Laurentius Paulinus i Strängnäs (1626). I snabb takt tillkom gymnasier i Linköping (1627), Dorpat (1629), Åbo (1630), Reval (1631) och Viborg (1641). I Stockholm gav drottning Kristina privilegium till ett gymnasium på Riddarholmen år 1640. Det fungerade emellertid illa, varför det 1668 överfördes till Gävle. Skara fick sitt gymnasium 1641, Växjö 1643, Göteborg 1647, Härnösand 1650. Karlstad (1675) och Kalmar (1698) fick vänta länge på reformen. Vid tiden för Westfaliska freden 1648 fanns således goda möjligheter till utbildning på inte alltför långt avstånd från elevernas hemorter.

Samtidigt inleddes ett medvetet uppbyggande av instrumentalmusiken vid gymnasierna (s. 278 f.). Detta avspeglas i de fram till i dag bevarade musiksamlingarna. Att all denna musik verkligen också blivit spelad av gymnasieungdomen kan dock inte tas för givet; en del av musikalierna har tillförts genom donationer o.dyl. Ej heller kan man utgå ifrån att all den musik som verkligen spelades blivit bevarad. En hel del av musikkällorna har naturligtvis försvunnit genom slitage och kanske slarv men också genom direkta ödeläggelser. Bränder drabbade t.ex. skolbiblioteken i Linköping (1700), Uppsala (1702), Norrköping (1719, genom ryssarnas härjningar) och Växjö (1740).

Repertoaren som spelades under 1600-talet var med få undantag inte svensk. De tryckta musikalier som införskaffades till Sverige tillhörde den europeiska standardrepertoaren med verk tryckta av de sedan 1500-talet expansiva musikförlagen i främst Italien, Nederländerna och Tyskland (s. 281 f.).

Skolans musicerande hörde emellertid inte bara hemma i kyrkan. Utanför kyrkans värld blev det en betydande inkomstkälla både för lärare och elever (s. 291 f.). De mest betydande inkomsterna fick man genom den s.k. sockengången under de fyra ferietiderna. Vinter som sommar drog djäknarna, liksom också deras lärare (utom rektorn), ut i sina bestämda socknar för att med sin sång utanför husen eller i kyrkorna samla in medel till uppehället, ett inte helt ofarligt studiemedelssystem som ibland kunde leda till dryckenskap och osedlighet – det talas t.o.m. om vilsekomna vagabonderande s.k. driftedjäknar.

Därtill kunde det enformiga skolpluggandet avbrytas av fester inom skolan själv, t.ex. vid firandet av S:t Gregorius, S:t Martin och S:ta Lucia. Härvid drog djäknarna enligt gammal tradition också ut på gatorna med sång, ofta på latin, kanske ur *Piae cantiones* – rikets första skolsångbok (s. 275).

Städerna

Under 1600-talet växte de svenska städerna både i antal och betydelse. Särskilt i de kustbelägna handelsstäderna etablerade sig ett förmöget borgerskap med ett rikt mått av internationella kontakter, ett borgerskap som också kom att utveckla kulturella ambitioner. Man strävade efter att – efter förmåga – förverkliga musik av det slag som fanns inom hovkulturen (s. 359 f.). De musikaliska resurser och den musikaliska inramning som kunde åstadkommas betraktades ofta som ett mått på stadens välstånd och betydelse (s. 371 f). Den internationella atmosfären förstärktes vidare av att en icke ringa del av både handelsmän och hantverkare var av utländsk, främst tysk, börd. Tyska församlingar inrättades i fem svenska städer under 1500- och 1600-talen, nämligen Stockholm, Göteborg, Norrköping, Karlskrona och Malmö.

Den svenska stadskulturen kom genom 1600-talets ökande handel att i stor utsträckning hämta impulser från de stora kulturstäderna runt Östersjön såsom Reval, Riga, Königsberg, Danzig, Lübeck och Köpenhamn.

Sjöförbindelserna växte både i antal och intensitet och låg till grund för den rörlighet som kom att prägla Östersjöområdets musikkultur och därmed Sveriges. Man skall samtidigt komma ihåg att det fortfarande under 1600-talet bara var en liten del av landets befolkning som var bosatt i städerna. Därtill framstod Sveriges städer i jämförelse med kontinentens som små. Stormaktstidens större städer hyste blott mellan 2 000 och 4 000 invånare, Stockholm undantagen. Men antalet städer ökade dramatiskt under perioden 1580–1650 och nära nog fördubblades i rikets äldre delar. Härtill kom sedan Skånelandskapens städer efter Roskildefreden 1658. Att stadsbildningarnas tid därmed inte var förbi är Karlshamn (1664) och Karlskrona (1680) goda exempel på.

Förnämast var självklart Stockholm. Under 1600-talets lopp genomgick Stockholm en omfattande förändring mot en mer storstadsmässig arkitektur och planläggning. Sätet för kungamakten och landets förvaltning blev också rikets största och viktigaste handelsstad. I slutet av 1500-talet uppgick antalet invånare till ca 8 000–9 000. På 1670-talet hade siffran ökat till nära 55 000. I likhet med de flesta andra Östersjöstäderna präglades Stockholm av en förmögen köpmannaklass, ur vilken i regel också borgmästare och råd valdes.

Även kyrkans lutherska lära bidrog till enhetligheten i Östersjöområdets musikkultur. Musikbehovet och repertoarvalet blev i stora drag detsamma oavsett om man befann sig i Göteborg och Stockholm eller i Lübeck och Danzig. Denna homogena musikkultur bidrog till och möjliggjorde invandringen av musiker från främst tyskspråkiga områden – organister och hov- och stadsmusikanter som i sin tur förstärkte denna enhetskultur (s. 370 f.).

Landsbygden

Det källmaterial som står till buds när det gäller utforskandet av 1500- och 1600-talens svenska musikhistoria ger ofta en skev bild av det musikhistoriska förloppet, då det oftast enbart speglar de högre samhällsskikten. Vår kännedom om den musik som idkats på gator och torg, på krogar och värdshus är betydligt sämre. Kunskapen om vad t.ex. bönder och hantverkare sjöng och spelade är begränsad. En viktig förklaring till detta är givetvis att det mesta, för att inte säga allt, av den musiken aldrig nedtecknades i notskrift: den var gehörstraderad. Samtidigt är det riskfyllt att utifrån ett sentida synsätt göra en uppdelning mellan landsbygdens folkmusik och konstmusiken. På landsbygden fanns såväl adel, präster som bönder. Därtill fanns personer som inte i en strängare mening kunde räknas in under något av de fyra stånden, men som ändå ofta benämndes ståndspersoner. Hit räknades t.ex. civila och militära ämbetsmän, människor som på olika sätt höjde sig över de breda folklagren.

Landsbygden rymde därmed flera olika musikkulturer och några helt vattentäta skott dem emellan torde inte ha funnits. Snarare är det så att just mötet mellan olika samhällsklassers musik är en drivande kraft i en historisk utvecklingsprocess (s. 381).

Lutspelande adelsman från 1600-talet (okänd konstnär, foto Nationalmuseum).

5. VASAHOVENS MUSIK

VASADYNASTINS RENÄSSANSKULTUR

Med Gustav Vasa och hans söner, d.v.s. den äldre Vasadynastin (1521–1611), började en hovkultur odlas med förebilder från kontinenten. Denna livsstil präglades dels av särskilt höviskt uppträdande – vari dans och musik var viktiga beståndsdelar – dels av en stundom överdådig konsumtion av mat, kläder och lyxartiklar. Både Gustav Vasa och sonen Erik trakterade själva flera instrument, inte minst renässansens modeinstrument par préférence, lutan.

Hovkulturen spreds i viss utsträckning över landet fr.a. genom slotten, de s.k. vasaborgarna som byggdes eller rustades upp. Sedan Gustav Vasa hade lyckats göra Sverige till ett arvrike, beslöt riksdagen 1554 om ett arvskifte som innebar att sönerna tilldelades var sina hertigdömen och slott.

Några av slotten blev säten för sönernas i huvudsak självständiga hertigdömen. Erik tilldelades Kalmar slott, Johan Åbo slott. Den näst yngste av Gustav Vasas söner, Magnus, gjordes till hertig i Östergötland och Dalsland med Vadstena slott som residens. Samma år tillträdde yngste sonen Karl ett omfattande hertigdöme över bl.a. Värmland, Närke och Södermanland med Nyköpingshus som huvudresidens. Vid sidan av de nämnda och Tre kronor var även slotten i Gripsholm, Västerås, Stegeborg och Örbyhus kända Vasamiljöer.

Stora summor lades ner under 1500-talets lopp på att ge slotten representativa fasader, utsmyckningar, borggårdar och rumsinteriörer i renässansstil. Det skulle vara möjligt att bo där i fred och krig, i vardag och fest med allt vad det innebar av faciliteter. Kungafamiljen skulle kunna inkvarteras liksom hovfolk, kanslipersonal, slottsfolk, krigsfolk, tillresande gäster och sändebud.

På 1540-talet byggdes kungliga slott i Gripsholm, Uppsala och Vadstena. På Vadstena slott inreddes en särskild bröllopssal inför Gustav Vasas andra giftermål med Katarina Stenbock 1552. När Gustav Vasa inrättade särskilda hertigdömen åt sina fyra söner blev några av dessa slott än viktigare kulturhärdar i den moderna renässansens smak. Från

Ill.: Gustav Vasa med musikemblem enligt Gustav III:s s.k. revolutionsnäsduk från 1772 (KB). Jämför vol. II, s. 293.

utlandet inkallades arkitekter, stuckatörer, snidare och tapisserimakare som svarade för att den höviska miljön blev väl avpassad till det kontinentala modet. Här inbegreps allt från den kungliga klädkammaren till en representativ musik som förväntades ljuda för främmande sändebud, diplomater och andra gäster vid taffeln, vid andakterna och för kungafamiljens mer privata liv. Renässansens hovkultur såg i Sverige egentligen enbart sina gränser i Vasafamiljens ekonomiska möjligheter, kulturella och politiska ambitioner, kunskaper och personliga initiativ.

I denna värld fanns flera huvudpersoner. Gustav Vasa var i tur och ordning gift med Katarina av Sachsen-Lauenburg (1513–35, mor till Erik), Margareta Eriksdotter Leijonhufvud (1516–51), med vilken han fick tre söner och fem döttrar, och Katarina Gustavsdotter Stenbock (1535–1621). Av sönernas drottningar märks Katarina Jagellonica, gift 1562–83 med Johan. Deras son Sigismund var svensk kung 1592–99 och kung av Polen 1587–1632 (Sigismund III). Kristina av Holstein-Gottorp giftes 1592 med Karl IX och blev mor till Karl Filip (den siste hertigen i Sverige med eget hertigdöme) samt Gustav II Adolf, kung 1611 och stormaktstidens portalfigur.

Musiken vid Gustav Vasas hov

Den stora europeiska gemenskapen under medeltiden representerades framför allt av den katolska kyrkan, även om det vid sidan av den konstmässiga sången i kyrka och kloster förekom »hövisk» musik – det är bekant att lekare och sångare medverkade vid världsliga och kyrkliga rikshögtider (se kap. 1–3). Situationen förändras från och med Gustav Vasas tid. En ordnad förvaltning, kontroll av statens och den centrala ledningens ekonomi utgör intressant nog en av förutsättningarna för vår kunskap om 1500-talets musik.

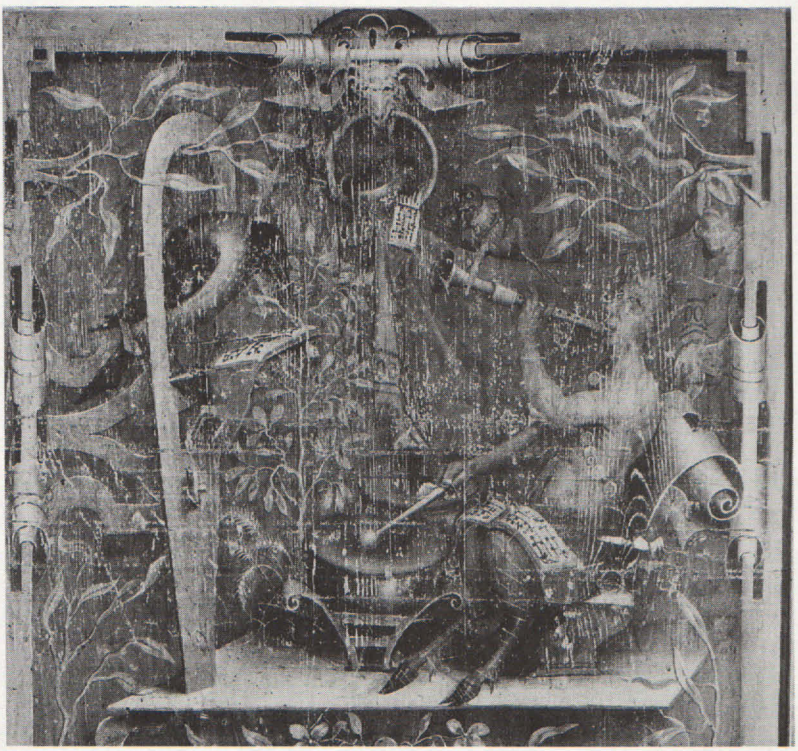
I den första bevarade redovisningen från hovets förvaltning, räntekammarboken från 1527/28, dyker de första spelmännen upp, under olika rubriker, ibland med svårtydbara beteckningar och skiftande namnformer. Vi kan urskilja fotfolkets trumslagare och pipare, en grupp trumpetare och vid någon redovisning några troligen konstmusikaliskt skolade musikanter: »Johannes componista», »Matz componistas dreng» och »Alberto polaka».

Alltsedan Norlind & Trobäcks grundläggande studie om Hovkapellet (1926) har man förlagt det svenska hovkapellets grundande till 1526. Det finns visst fog för detta. Man skall dock komma ihåg att hovkapellen enligt europeisk praxis alltifrån medeltiden omfattade präster och sångare, som skulle sjunga vid gudstjänster och andra högtider. Under 1500-talet kom de protestantiska och katolska hovens sångare och instrumentalister att få nya, gemensamma uppgifter i hovens kyrkliga och profana liv och sammanfördes därför till en ny typ av hovkapell som i princip bestod intill 1700-talet. En sådan utveckling kan urskiljas

även i Sverige under andra hälften av 1500-talet (se Kjellberg 1979, s. 10 f.). Men en permanent ensemble med både sångare och instrumentalister, var och en kontrakterad vid hovet mot fast årslön (ej alltid utbetald), grundades i Sverige först 1620 (se s. 312). Hovkapellets historia och skiftande funktioner kan utan avbrott följas därifrån fram till idag.

Vasahovens utbetalningar till musikanter, inköp av musikinstrument m.m. framgår av kungliga räntekammarens (statsförvaltningens) kamerala material. Uppgifter om musik finns i åtskilliga beskrivningar av större evenemang – kungliga intåg, kröningar, bröllop och begravningar. En förbluffande mängd musikalier från 1500-talet har bevarats i svenska bibliotek. Det är möjligt att knyta flera av dessa stämböcker och t.o.m. enskilda kompositioner till olika tidsskeden eller evenemang under Vasatiden.

Under Gustav Vasas tid skilde man mellan sångare och instrumentalister. Musikanterna var ofta mångsidiga och behärskade flera olika instrument. Bland instrumentalisterna i de svenska räkenskaperna avtecknar sig organister, lutenister, harpslagare och fedlare. Ett samlande begrepp i räkenskaperna för hovmusikanterna är »spelemen», bland vilka organister och kantorer ofta hade en ledande ställning.



Ill.: Djävul med skalmeja och pukor på panelmålning från 1500-talets första hälft i Vasatornet på slottet Rydboholm, Gustav Vasas barndomshem. Bilden visar även en harpa (av rotta-typ) och två skator som sjunger från notblad, det senare troligen en satir över den gregorianska kyrkosången. (Foto Stockholms stadsmuseum.)

Trumpetare och pukslagare

De europeiska hovens musikaliska och representativa frontfigurer framför andra var trumpetarna och deras ämbetsbröder pukslagarna. För »höviska» personer (kungar, drottningar, furstar, furstinnor och adelsmän) hörde dessa instrumentalister till de nödvändiga inslagen vid en välutrustad hovstat – de utgjorde »hovstatens fullkomning» enligt en tysk krönikör. Trumpetens symbolvärde och magiska kraft kan följas långt tillbaka: enligt den svenska översättningen av Gamla Testamentet raserades staden Jerikos murar av skallande trumpeter.

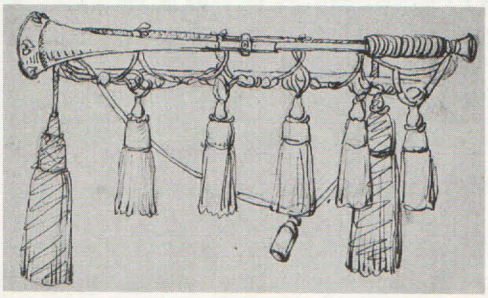
Att trumpetarnas representativa och symboliska funktioner var centrala under Gustav Vasa och hans söner framgår bland annat av officiella berättelser (relationer) från större tilldragelser såsom kröningar, kungliga bröllop, begravningar och intåg i städerna. Vissa dokument kan således läsas som beskrivningar över hur ceremonielet för de ofta påkostade tillställningarna skulle genomföras, medan andra snarare är beskrivningar av vad som faktiskt ägt rum. Ett exempel på det senare är ett pommerskt sändebuds skildring av Erik XIV:s storstilade kröning i Uppsala 1561 och hans intåg i Stockholm därefter (se nedan s. 211 f.).

Under Erik XIV:s och Johan III:s tid var vissa trumpetare högst kvalificerade och medverkade i figuralmusiken (flerstämmig musik för blandad besättning). Men de flesta hovtrumpetarna och pukslagarna sammanfördes i en regelrätt hovtrumpetarkår efter kontinental modell, tidvis med så många som 15 trumpetare och 2–3 pukslagare. Dessa användes dels för olika uppgifter i krigstid (signalgivning, sändebud, eskortering m.m.), dels hade renässanskungarna behov av representativ prakt. Kröningar krävde som regel en musikalisk-representativ förstärkning. Då inkallades tillfälliga musikanter eller anställdes nya krafter. Vid Karl IX:s kröning 1607 fick bl.a. 17 trumpetare och två pukslagare betalning ur den kungliga klädkammaren. De flesta trumpetarna under denna tid bar svenska namn.

Fedlare, lutenister, harpslagare

Hovets musik var alltigenom internationellt präglad. Redan i de tidigaste räkenskaperna återfinns tre anställda polska »fedlare». Därefter går det att följa en polsk grupp på mellan fyra och sex stråkmusikanter, bl.a. »store Hans» och »lille Hans», »Claus från Krakow», »Albrecht från Posen» och »Albrecht från Pettekow». Vilken typ av stråkinstrument som här avses är oklart: gigor av rebectyp eller nyare instrument av violintyp? Vid sidan av de fyra polska fedlarna fanns 1542 vid Gustav Vasas hov (förutom sex trumpetare, pipare och trumslagare) tre lutenister, två av dem tillika harpslagare. De senare hade en viss särställning vid hoven och verkade bl.a. som lärare i den kungliga familjen.

DEN MILITÄRA MUSIKENS TIDIGA HISTORIA



Ceremonitrumpet.
Samtida teckning av J. Ph. Lemke
(Nationalmuseum).

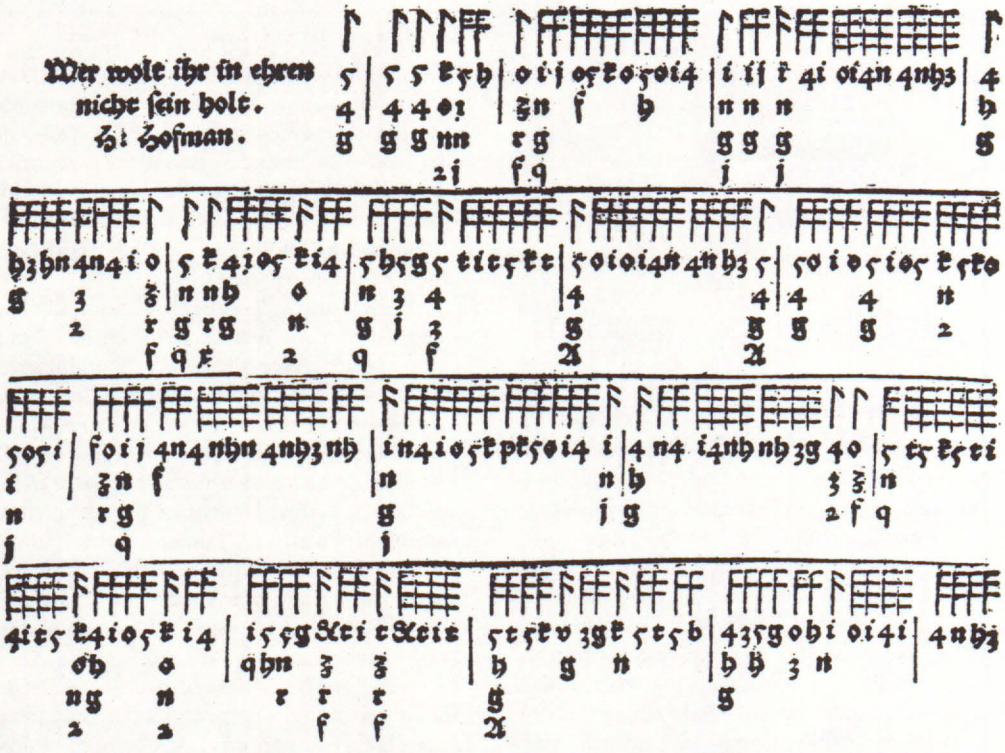
Redan från Erik XIV:s regeringstid finns belägg för att Stockholm var ett utbildningscentrum för unga trumpetare. Ett intressant år, men knappast helt representativt, är 1565 då hovtrumpetarna Blasius Fischer och Jören Heyde tillfälligt ansvarade för 22 respektive 13 drängar (härtill Norlind & Trobäck 1926). Hypotesen om en koncentrerad insats med syfte att rekrytera musikanter till regementena under det pågående nordiska sjuårskriget 1563–70 förefaller rimlig.

Även utbildningen av fotfolkets musikanter (pipare och trumslagare) tycks ha reglerats centralt. Stockholmsfänikan var en garnisonstrupp för Stockholm och fungerade redan på 1530-talet som ett slags krigsskola. För åren 1545–59 återfinns i rullorna 8–10 »spel» (d.v.s. antal musikanter). Från Stockholmsfänikan gick musikanterna efter utbildningstiden vidare till landsortsregementen eller lånades ut under mer begränsade perioder. Infanteriets musikanter fick inte en status jämförbar med de beridna (trumpetare och pukslagare) förrän med hautboisterna på 1680-talet (se s. 387).

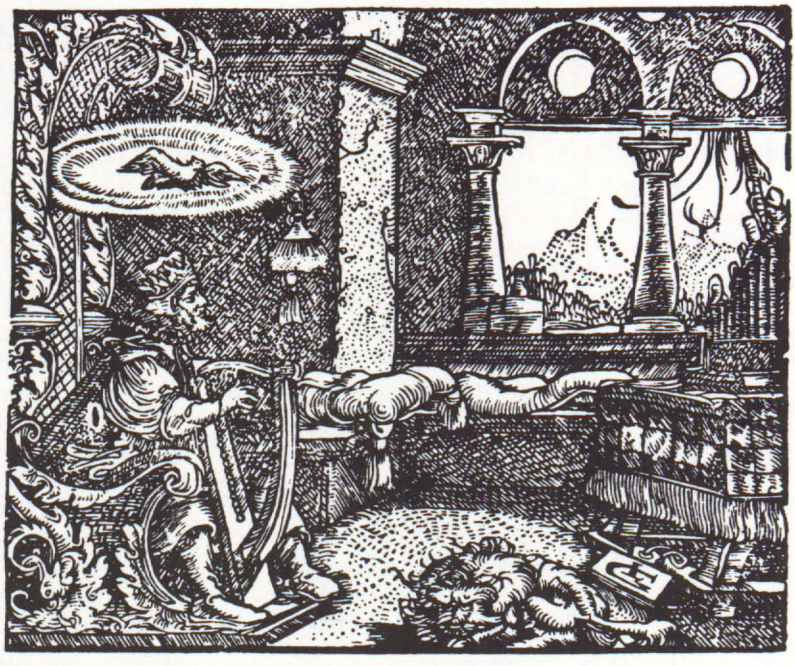
Den armé som Gustav Vasa organiserade på 1530-talet utgjordes av fotfolk, rytteri och flotta. Manskapet rekryterades som regel landskapsvis till de olika förbanden. Fotfolkets taktiska enhet kallades fänika. Varje fänika bestod av 350–525 man. I fänikans stab fanns pipare och trumslagare, som förknippades med marscherande förband även sedan dessa ombildats till kompanier och inordnades i regementen (1620-talets regementsreform). Ofta tycks de olika landsortsförbanden ha fått nöja sig med en trumslagare, medan en eller flera pipare tidvis var vanliga inom specialförband såsom Drabantkåren, Stockholmsfänikan och Gårdsfänikan (1500-talets livgarde).

Rytteriets operativa enhet kallades under Vasatiden för fanan – år 1565 skulle en fana bestå av 300 ryttare. Även denna enhet ombildades till kompani. Till fanans respektive det senare rytteriregementets stab hörde en trumpetare. Senast 1634 fanns här två trumpetare och då tycks även pukan ha varit ett obligatoriskt instrument på staben respektive på regementets livkompani. Pukans två ljudande delar (pukparet) kunde vid förflyttning och under strid hängas över hästens manke och anslås av musikanter till häst – något som var känt och praktiserat i Europa senast fr.o.m. 1400-talet.

I flottan återfanns signalinstrumenten framför allt på amiralsskeppen. Under Vasatiden fanns alla de fyra nämnda instrumenten – pipa, trumma, trumpet och puka – i växlande kombinationer. Från Erik XIV:s tid finns detaljerade exempel: amiralsskeppet Elefanten hade år 1563 en trumpetare och en trumslagare medan flottans övriga skepp i Jakob Bagges flotta (26 stycken) tillsammans förfogade över fyra trumslagare. Då 1570 års sjötåg planerades beräknades besättningens styrka till drygt 11 000 man varav 90 »spel» (musiker) – 10 trumpetare, 40 trumslagare och 40 pipare. Många av dem hörde säkert till lantförsvaret (härtill Wassberg 1942, s. 25). Senare tycks paret trumpet–puka blivit standard på amiralsskeppen. Från ca 1640 innehåller rullorna namnen på alla de trumpetare och pukslagare som var rekryterade till den svenska flottan. Då amiralsskeppet Kronan exploderade och sjönk vid Öland 1676 tjänstgjorde fem trumpetare och en pukslagare ombord (Kjellberg 1986). Av dem lyckades två trumpetare ta sig i land – de övriga drunknade. Att ge sitt liv »i tjänst» var det öde som mötte många av tidens militära musikanter.



Ex. 1: Hieronymus Hoffman(?), lutstycke (första sidan av två) i en samling av Benedictus de Drusina (tillägnad Erik XIV; »Erico Gustavi Electo Regi, Gothorum et Vandalorum»; tr. 1556).



Ill.: Kung David med harpa, kopparstick i Gustav Vasas Bibel 1541 som vinjettbild till Psaltaren.

Lägg även märke till instrumentet portativ som står på bordet till höger.

Att kunna spela något instrument ingick ju i det omfattande, höviska uppfostringsprogrammet som ännu på 1600-talet var aktuellt i Sverige. Som redan framgått spelade Gustav Vasa luta. Detta instrument hade hög status i renässanskulturen och ansågs särskilt lämpligt för adliga och kungliga personer.

Det fanns en traditionsrik, medeltida föreställning om den harpspelande kung David – bilder av detta motiv återfinns i många praktfulla handskrifter över Europa. Temat fick ny aktualitet genom protestantismen som ville anknyta direkt till Bibelns ord. Enligt Martin Luther representerade Davids musicerande för Saul musikens förmåga att dämpa tungsinnet och melankolin och intensifiera den religiösa känslan. Sådana föreställningar kan vid sidan om tidens nya höviska ideologi ha spelat en viss roll för Gustav Vasa – både för hans eget musicerande och som motiv för att knyta musikanter på luta och harpa till sitt hov. Även den romantiska bilden av Erik XIV som »leker på luta» har en ideologisk – och reell – bakgrund (se nedan).

Senast 1532 fanns två hovlutenister: »store Jeronimus» och »lille Jeronimus». Den ene av dem stannade till 1537, försvann efter en tid för att återkomma fem år senare, och avreste slutligt 1547 till Reval (nuvarande Tallinn). Denne lutenist var sannolikt Hieronymus Hoffman (Sparr 1985). Han var troligen bördig från den rika handels- och kulturstaden Danzig (Gdansk), som under denna tid hade livliga handelsförbindelser med Stockholm. Hoffman kan antas vara kompositören till ett lutstycke i en antologi av Benedictus de Drusina som intressant nog tillägnades Erik XIV (»Erico Gustavi Electo Regi, Gothorum et Vandalorum»; tr. 1556).

Åren 1536–44 var lutenisten Cornelius Hoffman i tjänst hos Gustav Vasa. Den 3 maj 1539 utfärdades följande beställningsbrev (skriftligt avtal om anställning). Lönen till hovets och statens anställda utgick oftast i denna naturahushållningens tid både i reda pengar och i matvaror som fisk, kött, smör etc. I beställningsbrevet framhålls att Hoffman skall vara en lojal och trogen lutenist vid hovet så länge kungen själv behagar. Hoffman skall i sin tjänst också undervisa en av kungen utsedd pojke på både luta och harpa. Som ersättning skall han få samma årslön som dittills, d.v.s. hundra mark. Dessutom ingick i årslönen ett 20 alnar (40 fot) långt kläde; sannolikt förväntades att han därav skulle förfärdiga en klädedräkt som passade för hans tjänstgöring vid hovet:

»Wij Gustaff etc Göre witterligit, och Bekennes mett thetta wortt öpne breff Atuj så wtöffuer eens warit haffue, mett thenne oss elskelig tro tijenere Cornelius Hoffman, ath han her effter, som till thenne tiidh, och så lenge oss honum nöger, för en Lutinist, troligen och eerligen tiena skall, och vtij alle motte wachte vpå szin tijenste, som honom bör [...] Han skall och forplictig wara, fliteligen, och effter then rette kunst, ath läre then dreng, både på Luthe och harpe, som wij till honom

Ill.: Fedlare, sinkenist, lutenist och harpeslagare. Ur Olaus Magnus 1555 (»Om undransvärda strängaspelare», bok 15, kap. 28).

satt haffue [...] Ther emott haffue wij loffuad och tilsagt honum till szin årlige fortiäniste, then same besoldungh, som han till thenne tiidh, aff oss hafft hafuer, som är eth hundrade marc ortuger och 20 alner clede årlige [...]» (Gustaf den förstes registratur 1539, Handl. rör. Sv. historia. Serie 1. Bd 12, 1890, s. 191.)

Cornelius Hoffman lämnade det svenska hovet år 1544 och begav sig till Danzig. Men redan 1541 hade Gustav Vasa försäkrat sig om en annan lutenist från samma stad, Nils Hoffman, som liksom sin namne även spelade harpa. 1557 omnämns han i ett brev från Gustav Vasa till Per Brahe men tycks då ha kommit i onåd.

Av andra lutenister vid Gustav Vasas hov är Bertil Larsson av särskilt intresse. Av namnet att döma var han svensk, och han skriver på svenska i de tre brev från Reval som han 1547–48 adresserade till Gustav Vasa respektive Klemeth Hansson vid kansliet i Stockholm. Bertil Larsson hade först fått undervisning av Cornelius Hoffman (se dennes beställningsbrev ovan) och anställdes därefter (ca 1545) som ordinarie. Han är sannolikt den första svenska hovmusikanten som sändes utomlands (Reval) för musikstudier för att därefter återvända än mer kvalificerad till Sverige. Ett särskilt kungligt »pass» utfärdades för honom i juli 1547. Senast 1556 återvände Bertil till Stockholm, där han den 29 april kvitterade ut ett parti »welske gigor» för hovets räkning. Denna notis har tolkats som belägg för att stråkinstrument av gambatyp nu introducerades vid hovet (se bl.a. Walin 1949 och Dahlström 1990; se även nedan s. 209).

Ill.: Basunare, trumpetare, pipare och trumslagare. Ur Olaus Magnus 1555 (»Om pipare», bok 15, kap. 30).

Organister och kantorer

I de äldsta redovisningarna för löner till Gustav Vasas hovmusikanter förekommer en »Johannes componista», en »Hans componista» och en »Hans organista». Dessa namn avser troligen en och samma person och bör syfta på en notkunnig, skolad musikutövare, bevandrad i figuralmusik och kunnig i flerstämmig satsteknik och kanske komposition (härtill Norlind & Trobäck 1926, s. 19). Spåren efter komponerande musikanter vid Vasahovet är dock relativt få. Från det danska kungahovet kom vid påsktiden 1559 Johan Baston, uppförd i räkenskaperna som »componista» och »cantor». En »Lars organista» var även anlitad som räknemästare vid hovet och antecknas 1538 som matematiklärare. Organisterna Hans Gast och Johan (Sian) Regnier kallas också för »componista» och utpekas i litteraturen som ledare för hovmusiken: Gast intill 1568, därefter Regnier till 1598.

Till gruppen musiklärda hörde kantorn – kallad »cantor» eller »musicus». Några av kantorerna vid hovet har även fungerat som ledare, främst för sångarna, vilka fick en viss särställning under Johan III:s regeringstid dels i hovkyrkan, dels i kollegiet på Gråmunkeholmen. Norlind (1944, s. 75 f.) har pekat på den samverkan som fanns på 1570- och 80-talen mellan sångelever från Storskolan i Stockholm, kollegiet och hovets sångare. Redan i mitten av 1550-talet framträder två kantorer, Gert van Wouven (från Nederländerna) och Johan Baston, som båda förde med sig sina erfarenheter från olika europeiska hov.

Erik XIV och musiken

Av Gustav Vasas fyra söner var det främst Erik och Johan som förvaltade den uppfostran och skolning de fått på humanistisk-hövisk grund. Med dem fördjupades den höviskt präglade renässanskultur i Sverige till vilken fadern lagt grunden. Det gäller också hovmusiken som Gustav Vasa i ett ofta citerat brev, daterat Gripsholm 25 december 1554, formligen överlåter till de unga hertigarna:

»Käre söner Erick och Johan, vij skicke edher tilbake igen the trometere och andre spelmän, hvilcke I haffve latijdt till oss förskicke, thy effter vij nu så till ålders komne äre, haffve och någett, som macht ligger opå till att betencke, kunne vij förthenskuldh icke stoor lust haffve till någett instrument eller musica, uthan see heller, att I bruke samme musica edher till vellust och glädie, effter hon och edher tiänligere är än oss, helst medhan I på then orth nu stadde ären, ther musica väll tiäner och beqvemligh är.» (Gustaf den förstes registratur 1554, handl. rör Sv. historia. Serie 1. Bd 24, 1906, s. 486.)

Således skriver Gustav Vasa, att sedan han nu blivit så gammal återsänder han de trumpetare och andra spelmän som sönerna tidigare hade sänt honom. Han har inte längre lust att spela instrument eller lyssna till musik, utan vill att de övertar musikanterna till sina respektive residens.

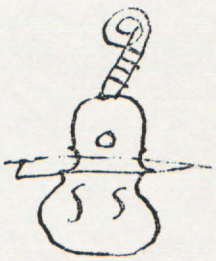
Äldste sonen, kronprins Erik, blev 1556 hertig liksom sina yngre bröder och erhöll, som sagt, Kalmar slott som sitt eget residens. 1558 återfanns inte mindre än 14 musikanter på hans hovstat samt ett dussin drängar. Ledande var trumpetarna Jören Heyde, Blasius Fischer och Johan Baston, »componista» (se ovan). Heyde hade inkommit under Gustav Vasas sista tid. Den första anteckningen om honom är från oktober 1554, då Heyde mottog lutsträngar »til Hertig Erichs behoff» – således ett dokument som stöder den i svensk historia så legendomspunna bilden av en ung, lutspelande prins Erik. Huruvida Heyde själv spelade luta är mer osäkert. Han var dock en känd profil i Östersjöområdets höviska musikvärld. Tidigare var han trumpetare först vid hovet i Königsberg och från 1542 hos Kristian III i Köpenhamn med sin förnäma trumpetartradition.

Blasius Fischer tjänstgjorde redan under Gustav Vasa och hade 1550 uppnått en ledande ställning med hög lön. Vid Gustav Vasas intåg i Stockholm i september 1559 angav den särskilda instruktionen att Blasius skulle vara på Tre kronor och spela »med the store instrumenter» när kungen med unga herrskapet red in i slottet.» (Gustaf den förstes registratur 1559, s. 285.) Enligt samma instruktion skulle Jören Heyde »med sine spelemän» finnas på den båt (galeja) som kungen färdades i.

Under Erik XIV:s regeringstid utbildade Heyde och Fischer en rad trumpetardrängar (se s. 203). I beställningsbrevet utfärdat för Fischer i

Kalmar 1558 då han gick över i Eriks tjänst, framhölls särskilt att han skulle undervisa dem som kungen lät förordna i hans lära. I lön för detta och för sina övriga tjänster skulle han årligen få 400 mark och en hovdräkt; dessutom två oxar, två svin, en tunna smör, en tunna torsk, en tunna ål, en halv tunna sill, sex pund malt och sex pund råg (Gustaf den förstes registratur 8/10 1558).

Redan tidigare fanns en lutenist vid Vasahovet med skyldighet att undervisa. Vi kan följa denna tradition med undervisande hovmusikanter åtminstone in på 1700-talet – någon annan kvalificerad musikundervisning fanns knappast i landet före konservatoriernas tid (se vol. III, s. 175 f.).



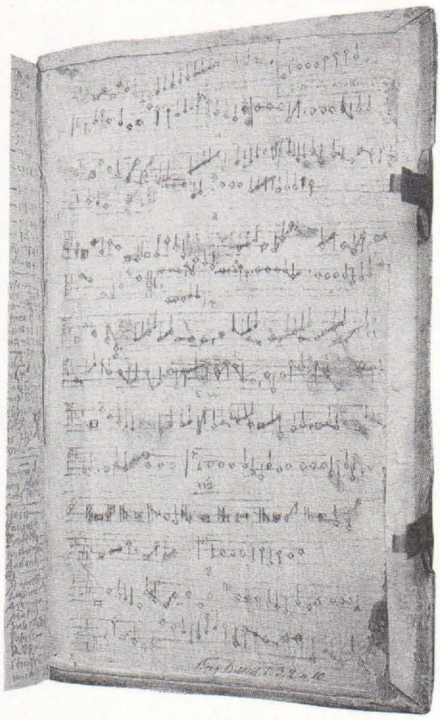
Ill.:En kunglig »fedlares» instrument som det tecknats i ett brev den 9 oktober 1533 till kungen från Gros Hans Fedeler (KB). Detta visar att viole (eller viola da gamba) fanns i Stockholm redan på 1530-talet.

I samband med att initiativen för hovmusiken mer och mer togs om hand av Gustav Vasas söner – främst Johan och Erik – skedde en viss modernisering i riktning från det polska-nordtyska mot den nederländska-italienska repertoaren. Sannolikt hade Johan fått viktiga impulser i samband med sin engelska resa 1559 då han uppvaktades av Elisabet I:s hovmusikanter. Ett par år tidigare (1556) inkom de första italienska stråkmusikanterna, »violatorer», vilka troligen spelade viola da gamba, ett instrument som nu började odlas vid hoven runt om i Europa. Samma år hade också lutenisten Bertil Larsson kvitterat ut fyra gambor(?) (se s. 206) – instrumentbenämningarna under denna tid är ofta mångtydiga och svårtolkade!

Under de följande åren återfinner vi sex till åtta italienska »fedlare» i tjänst hos Erik XIV, och senare under Johan III:s tid. År 1560 hette dessa Franciscus Lucatello (som även var dansare och den förste kände dansmästaren vid det svenska hovet), Franciscus Paduanis, Franciscus Gardeadello, Jeronimus Gardeadello, Arthur Gürlo, Johannes Thomas och Albrecht (Norlind & Trobäck 1926, s 13 f.) – en ensemble som antingen kunde spela som en egen ensemble eller tillsammans med andra hovmusikanter. De båda kantorerna Baston och van Wouven blev nyckelpersoner vid sidan av Fischer och Heyde. I motsats till Norlind & Trobäck (1926, s. 28), som betvivlade att det fanns rester av hovets repertoar före 1600-talet, har Larsson (bl.a. 1989) påvisat att en större repertoar av 6–8-stämmiga satser innehåller hovmusikrepertoar från 1560-talet samt att huvudparten av Tyska kyrkans samling före 1600 utgör en från hovmusiken övertagen kollektion från såväl Gustav Vasas, Erik XIV:s, Johan III:s som Sigismunds tid (jfr. s. 228 f.).

Det har i svensk forskning och litteratur ofta hänvisats till Erik XIV:s musikaliska begåvning. Denna traditionella uppfattning har också fog för sig. I fängelset på Örbyhus slott skrev kungen ner två 8-stämmig satser som av allt att döma är komponerade av honom själv (se nästa sida).

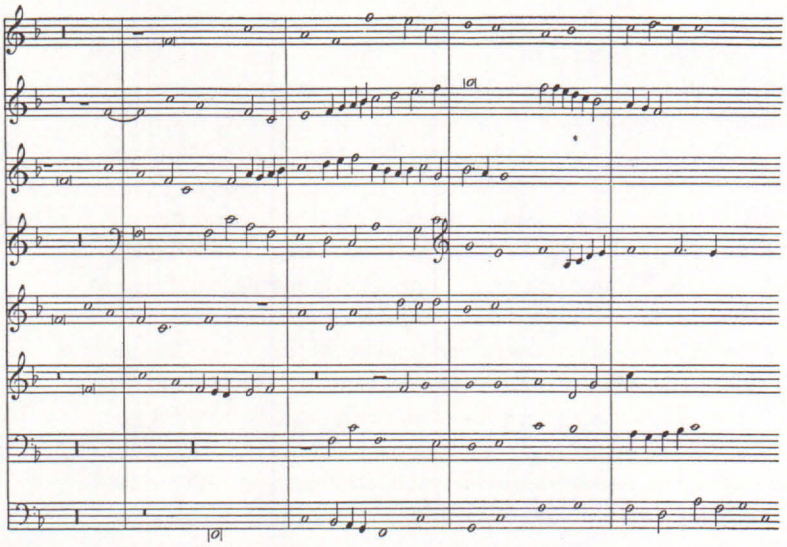
ERIK XIV SOM TONSÄTTARE



Erik XIV:s intresse för musik och lutspel är dokumenterat flerstädes. Även i utländska diplomatierapporter uppmärksammades han som en skicklig musicus.

Under fängelsetiden, då Erik som avsatt kung hade tillgång till några böcker, införde han i »De situ orbis» av den antike geografen Strabo tre handskrivna sidor med sammanlagt 36 notsystem innehållande början till en åttastämmig textlös sats i tre olika versioner. Dessutom finns början till en annan sats, som i mycket ofullständigt skick låter ana en homofon sats, eventuellt med text. Den åttastämmiga satsen som innehåller en mängd korrigeringar har renskrivits enligt nedanstående exempel (även tillgänglig genom en inspelning i skivantologin Musica Sveciae).

Ex. 2 a–b: Flerstämmig sats av Erik XIV inskriven på insidan av pärmen av den geografiska skriften »De situ orbis» av Strabo (Livrustkammaren), samt modern transkription (nedan, efter Norlind 1944–45).



Två dagar före Erik XIV:s avsättning från tronen den 27 september 1568 upprättade »doktor Bengt» samt Rasmus Ludwigsson en förteckning på kungens bibliotek (»Register vpå Kon:ge M:tz wår alder Nåd:ste herres och Konungz Böker, hwilcke jnuenterede [= inventerade] bleffue på Stockholms Slott»). I detta för svenska 1500-talsförhållanden imponerande bildningsbibliotek återfinns i avdelningen »Artibus» följande musikinslag:

»5 partes Musises vdj röt brunt läder tryckt j preslou [=Breslau]
Fransoske partes i huit pergament – 5
Screffne partes och bundne i swart – 6 partes
Lute böker 2 i gult inbundne oc förgylte
4 screffne partes bundne j bräder»
(Efter Nya handlingar rörande Skandinaviens Historia, Bd 27, 1845, s. 380 f.)

Med »partes» i denna förteckning avses stämböcker till ett och samma verk eller en samling. Här finns således fem stämböcker tryckta i Breslau (polska Wroclaw), vackert inbundna; därnäst fem franska stämböcker i vitt pergament och sex handskrivna böcker i svart; vidare två lutsamlingar både inbundna och förgyllda – förmodligen i första hand avsedda för kungens eget musicerande på luta; till sist fyra böcker, också de handskrivna och inbundna i träpärmar.

Erik XIV:s kröning 1561

För en kartläggning av musiken vid hovet hänvisas man bl.a. till förordningar och beskrivningar från ceremonierna vid de stora rikshögtiderna. Genom sådana källor får vi en bild av musikens plats i ett större sammanhang, även om man skulle önska fler detaljer.

En av hertig Eriks lärare, Dionysius Beurreus, var sedan 1557 ambassadör i England. Han fick i uppdrag att framföra Eriks frieri till prinsessan Elisabet (den blivande Elisabet I av England). Detta avslogs som bekant. Elisabet kröntes 1559. Inför Eriks kröning hade Beurreus nu fått i uppdrag att anteckna hur sådana högtidligheter gick till vid andra kungahov.

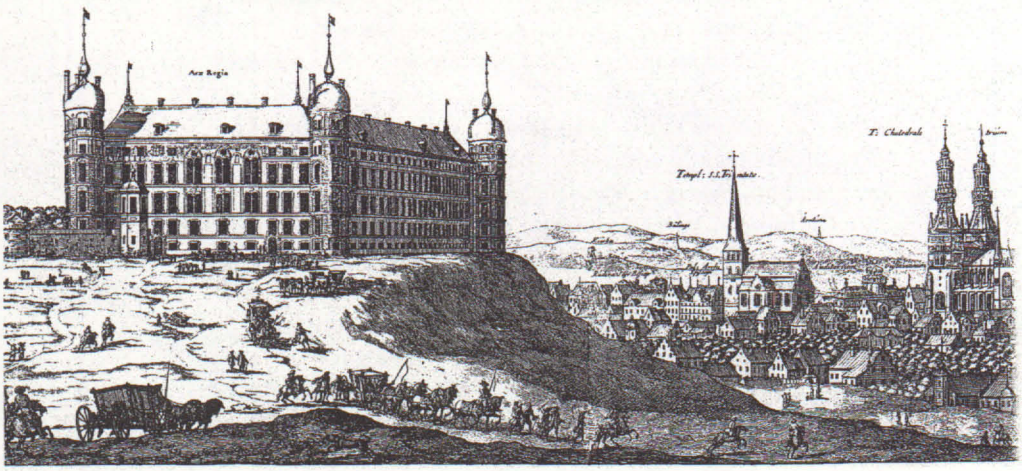
Eriks kröning 1561 blev också mycket påkostad och i sin tur förebild för senare tiders kröningar i Sverige. Den pågick flera dagar med utländska gäster, gästabud, mat och dryck för såväl de höga herrarna och fruntimren som för folket. Dans, torneringar och mycket annat anordnades i Uppsala och Stockholm dels före, dels efter själva kröningsceremonin som ägde rum den 29 juni i Uppsala domkyrka.

Fem hertigar av Pommern hörde till de utländska gäster som inbjudits. Hertigarna lät sig representeras av en stor delegation från Pommern, som avseglade från Tyskland i båt, först till Kalmar, därefter till Stockholm. I detta sällskap fanns en sekreterare, Simon Fischer. Drygt 20 år efter kröningen fick denne i uppdrag att beskriva evenemanget.

Fischers detaljerade skildring, efter den dagbok han förde på resan, visar bland mycket annat hur musiken fungerade i ett arrangemang av detta slag. Kungens följe mot Uppsala beledsagades av 12 trumpetare och 2 härpukor, alla med blå sidenfanor och hästtäcken. Utanför staden mötte skolan och prästerskapet med psalmer, samtidigt som det pågick ett intensivt saluterande med rykande kanoner. Detta gjorde, enligt vår sagesman, det mycket svårt att både se och höra! En halvtimme senare kom drottningen, även hon åtföljd av pukor och trumpeter.

Från själva kröningsceremonin i Uppsala domkyrka berättas så att alla konungens trumpetare signalerade när kungen lämnade slottet. Vid framkomsten till kyrkan möttes han av elva biskopar, som ledde in honom »på det härligaste». Vid ingången sjöngs »'tua est potentia' coraliter och 'sancta trinitas' figuraliter». I kyrkan utfördes åtskillig musik, nästan om vartannat, av trumpeter med härpukor, sång, basuner med krumhorn och skalmeja, samt orgel. Vid kungens och folkets utgående sjöngs Te Deum.

Kröningen av Erik XIV innebar alltså ett stort uppbåd av musikanter. I drygt en veckas tid gavs sedan allehanda gästabud och andra festligheter, oftast avslutade med dans. Först den 11 juli återvände det kungliga följet till Stockholm. I spetsen red 10 trumpetare. Därpå följde konungen och hans tre bröder och slutligen konungens pager, andra hovjunkare och tjänare; sammanlagt ett följe med 310 hästar. I några hus längs vägen hördes positiv och strängaspel. När följet red in på Tre kronor stod pipare på det höga slottstornet och blåste i basuner och krumhorn. Från alla fartyg, liksom från slottet, avlossades kanonerna. (Henrik Normans resa till Erik XIV:s kröning 1581; efter Historisk tidskrift 1885, s. 259 f.)



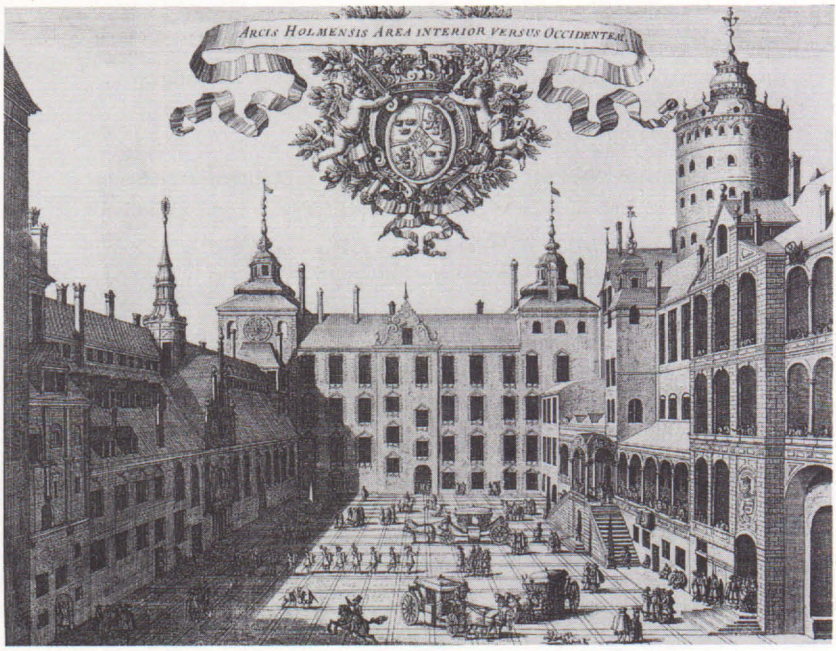
Ill.: Uppsala slott, efter Dahlbergh.

Prinsessan Elisabets bröllop 1581

Gustav Vasas fem döttrar – Katarina, Cecilia, Anna, Sofia, Elisabet – som jämte sin moder skymtar vid broderns kröning i Uppsala 1561, hade under de närmast följande åren ett gemensamt hov med några avlönade musikanter, bl.a. de svenska spelmännen Niclas Wilhelmson och Baltzar Jacobsson. Cecilia och Elisabet, och sannolikt även de andra flickorna, hade fått undervisning i luta och spinett. Cecilia anlitade de italienska fedlarna från broderns hov, medan Elisabet från 1576 hade tre musikanter i sitt hov: fedlaren Bertil Bonsach, Anders basunblåsare och harpslagaren Lorens Glerich – den senare var »speleman» vid hovet ännu så sent som 1620.

Ofta inkallades extra musikanter som förstärkning vid fester och högtider. Festens betydelse bestämde hur stort det musikaliska uppbådet skulle vara. Vid Elisabets bröllop med Christian av Mecklenburg i Stockholm 1581 anlitades som förstärkning Johan III:s hovmusikanter med organisten och kapellmästaren Johan Regnier i spetsen, vidare »fedlare och andra spelmän» såsom Hans Williamsson, Bertil Kellner, italienarna Angelus Ventura och Caspar de Fabri. Därtill kom åtta trumpetare och två pukare med Fischer och Heyde i spetsen, vidare fyra djäknar i Kungl. Majt:s kapell (här i betydelsen kyrkorum, ej ensemble), däribland Torstanus (identisk med Torsten Johansson Rhyacander som senare blev hovkapellmästare). 17 pojkar och präster sjöng flerstämmig musik i kyrkorna. Från räntekammaren betalades 14 daler till kantorn i Tyska församlingen, Wolfgang Burchardt, »för den musica han brukade och övade uti hertig Christoffers bröllop». Särskilda instruktioner utarbetades för högtidligheterna (se nästa sida). Det framgår där att bröllopsparet anländer från Drottningholm med båt som lägger till vid Helgeandsholmen. Mottagning sker på Tre kronors borggård. Uppe från tornet (eller från den nybyggda trumpetargången?) spelar Blasius Fischer och en grupp musikanter på bombarder och andra instrument i »höge spel» – en dåtida svensk beteckning för det kontinentala uttrycket »musica alta» för starkljudande musik utomhus. Taffelmusik till måltiden serveras på stränginstrument av kapellmästaren Sian Regnier och hans hovmusikanter och efter maten så dansar man. På söndagen ställs trumpetarna upp på en särskild plats på slottsbacken och kapellmästaren Regnier har att ansvara för musiken till själva bröllopsakten i kyrkan. Till middagsmaten klockan 12 ljuder återigen musik. Efter måltiden dansar först brud och brudgum därnäst furstarna och kvinnorna. Efter den traditionella s.k. sängledningen dansas det igen tills alla så småningom var och en går till sitt rum och en trumpet förkunnar att det hela är över. En härold rider så in i staden med en trumpetare och förkunnar att bröllopet nu ägt rum.

FRÅN PRINSESSAN ELISABETS BRÖLLOP 1581



Inre borggården på slottet Tre kronor enligt Dahlbergh

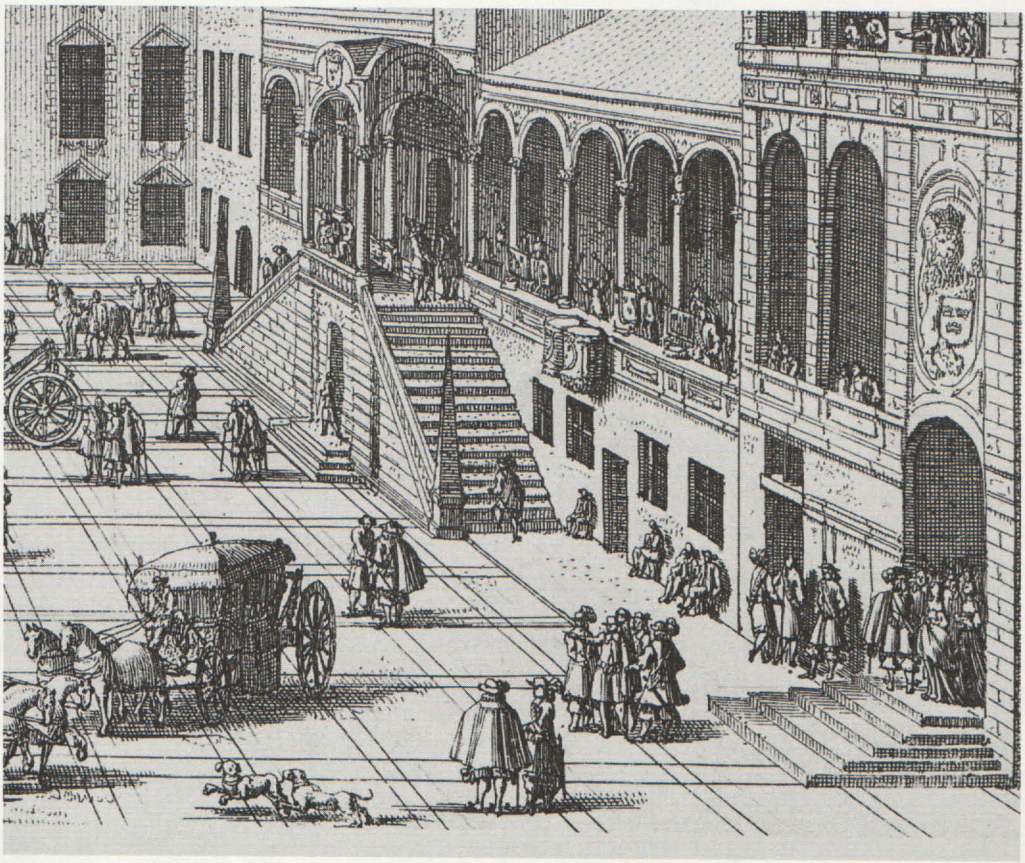
Mottagningen på borggården: »[...] stemmer Blasius och hans party ahn från 3 Croner med store Bommherter och andra höge spel ther till tiene.»

Måltiden klockan fem: »Under måltiden haffver spelemen och hande instrumenter fram, först Mester Zian [=Sian] så de nya giguerne och så strengespell stekker ann hand. När måltiden are skedd hafver brud och brudgummen en dantz [...]»

Söndagen: »Trummetehr och härpukerne blifve still ståndade på ett rum på slottsbacken.» I kyrkan: »Hur med orgel och annan Musica skall tillgå, ther tager Capellmester Sian [=Johan] Regnier beskedt upå.»

Till bords klockan 12: »Härpukerne och trummetterne brukas först till dess Kungl. Maj:t kommer in om Slottsbacken. Sedan begynnes med Instrumentern ude af 3 croner.»

Dansen: »Efter bruden och brudgummen hafver förste säthet, så hafver dhe och förste dantzen och både fursterne dantse före och fruntimbre danse efther. Så haffer åther bruden fördantzen med brudgummen. När then tydh är att bruden skall ghå till sängh, thå leder Kungl. Maj:t syn syster till sin brudeseng. Fruntimren följe med Brudgummen. Eftersäden börs upp Confect och schenker. Så Hafver åther Bruden fördantzen med Brudgummen. När några danser ähre skedt ghår Kungl. Maj:t och furstarna när them så behaga hvar till sitt mak. Och blåses af medh En tromethe. Will då Kungl. Maj:t herålder medh en trumpetare ridha in i Kungl. Staddhen till atth upropa och förkunna Kungl. Maj:t Kungl meddelande.» (RA; Kungliga arkiv, K 336.)



Ill.: Trumpetargången med trumpetare på Tre kronor (detalj av föregående bild).

Johan III

Hertig Johan efterträdde sin broder Erik på kungatronen 1568. (Om Johans hertigtid i Finland, se nedan s. 221 f.) Ett nytt moment under Johans regeringstid (1568–92), som fick konsekvenser också för hovmusiken, var hans intresse för en expansiv utrikespolitik riktad åt öster och sydost: Baltikum, Ryssland och Polen. 1562 gifte han sig med den polske kungens syster Katarina Jagellonica och, sedan hon avlidit (1583), med en svensk adelsdam, Gunilla Bielke.

Johan pretenderade på Polens kungakrona – ett mål som sonen Sigismund senare infriade (se nedan). Genom sitt första äktenskap kom Johan att dras till katolicismen. Han intresserade sig för arkitektur och upprustade bl.a. Tre kronor. Där lät han efter samtida italienska och polska förebilder bygga en representativ inre borggård med en välkomnande dubbeltrappa inramad av en arkad (loggia) kallad Trumpetargången, vilken under hela 1600-talet också fungerade som en i slottet central signaleringsplats för hovtrumpetarkåren.

Ill.: Trumpetare vid Johan III:s begravning (detalj av samtida teckning; RA, 629:1).

I stort sett var det kungliga hovets kategorier av musikanter desamma som under tidigare regenter. Bland trumpetarna fanns den ofta omnämnde trumpetaren Blasius Fischer som var knuten till hovet i över 40 år; i gruppen italienska fedlare bl.a. Tadeus och Christoffer Banchieri, Caspar de Fabri, Nicolaus Medici och Jeronimus Fastidiosus. Vidare fanns en fransk lutenist, Renatus Duplessi. Till svenska spelmän hörde Caspar Jacobsson och Hans Williamsson.

Ett ledande namn, som vi redan träffat på, var organisten Johan Regnier som hade kommit från Brabant i nuvarande Belgien. Han verkade i Sverige ända till seklets slut. Kantorerna innehade en viss särställning (härtill Norlind & Trobäck 1926, s. 22 f.). Johannes (Hans) Jönsson var den ledande kantorn (sångledaren) vid den högskola (»Collegium Regium») som Johan III lät inrätta 1576 i det nedlagda franciskanklostret på Riddarholmen. Denna historiskt berömda skola utgjorde under några år en katolskt präglad miljö med förbindelser till utländska jesuitskolor. Efter stridigheter lades kollegiet ner (se s. 000). Under perioden 1583–92 uppstod den som en protestantisk högskola som förfogade över ett särskilt kantori (sångensemble) med 8–10 djäknar med uppgift att medverka i slottskyrkans gudstjänster. I denna grupp återfanns den senare hovkapellmästaren Rhyacander.

På lönelistorna förekommer Bertil Kellner, troligen svensk eller tysk, som är upphovsman till en sexstämmig mässa över Orlando di Lassos motett *Lauda Jerusalem* (se ex. 3, s. 218). Historiskt är detta ett viktigt verk som ett av de första exemplen på en flerstämmig konstmusikalisk komposition utförd i Sverige.

Under 1580-talet uppstod en musikalisk samverkan mellan hovets, Storkyrkans och Tyska församlingens musikanter. Mot slutet av Johan III:s regenttid fanns åtskilliga musikanter i tjänst vid hovet (1591). Liksom tidigare hovmusikanter utförde de olika musikaliska och representativa uppgifter.

Ill.: Svärdsdansen eller vapendansen, träsnitt i Olaus Magnus 1555 (bok 15, kap. 23), där dansen sägs gå tillbaka till antikens värld. På bilden dansas såväl bågdans som svärdsdans beledsagad av skalmejor och flöjt med trumma.

Sigismund

Sigismund hade erhållit en sedvanlig ståndsmässig uppfostran. Framför allt är det hans besök i Sverige 1592–93 som blivit mer än en fotnot i svensk musikhistoria. Han anlände från Polen till Stockholm på hösten 1592 i sällskap med en stor uppvaktning till vilken hörde ett 15-tal polska och italienska musikanter. Sigismunds »polska hovkapell» tillhörde de förnämsta i Europa. Bland dem som medföljde till Stockholm och Uppsala märks lutenisten Diomedes Cato och organisten Jakob Sowka (Suca), båda från Venedig, samt kapellmästaren Kristof Klabon från Königsberg. Alla tre är bekanta som kompositörer.

Flera incidenter noterades vid musikanternas vistelse i Sverige. Den allvarligaste inträffade nattetid då Jakob Sowka enligt en polsk krönika »gick genom staden sjungande för sig själv med behaglig stämma och spelande på cittran», varvid han blev ihjälslagen!

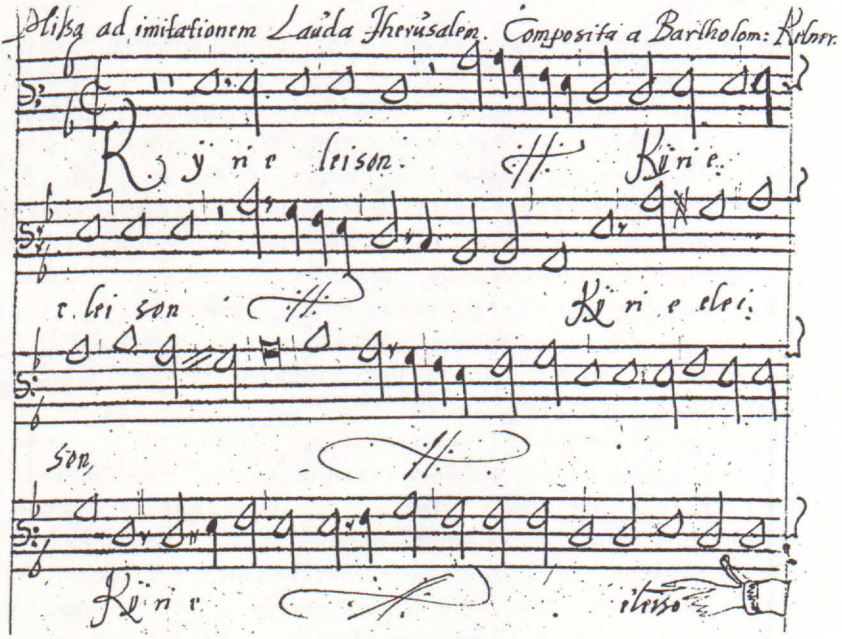
Det föreligger inga detaljer om vilken musik som framfördes vid Johan III:s begravning eller Sigismunds kröning i Uppsala i februari 1594. Om banketten på rikssalen i Uppsala slott sägs i den polska krönikan att »varjehanda musik spelades överallt i slottet och därefter anställdes varjehanda danser». Det har antagits att några instrumentala danssatser, däribland en »Tanz Diomedes», som bevarats i en avskrift i Tyska kyrkans samling (se s. 228 f.), härrör från de polska musikanternas besök och framfördes vid banketten.

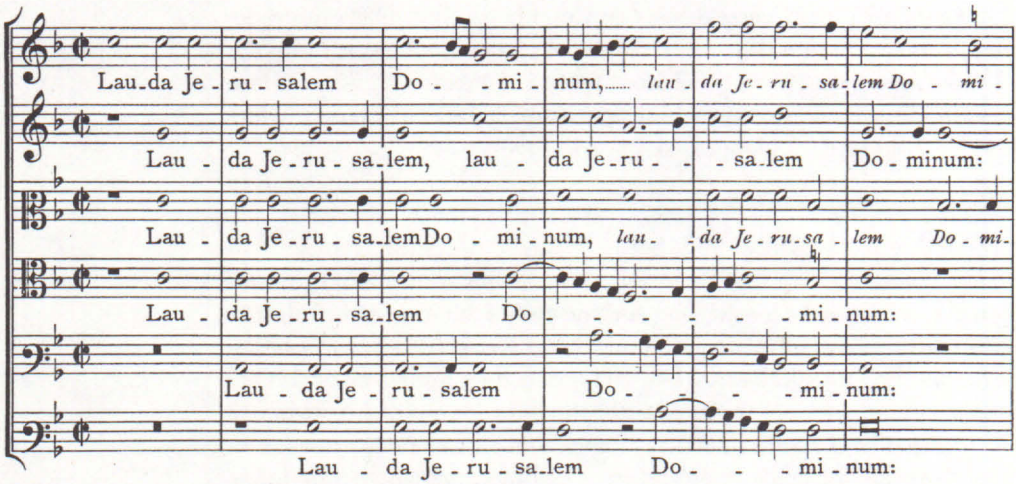
Sommaren 1597 avseglade Sigismund från Stockholms skärgård. Vid Älvsnabben låg man i åtta dagar och väntade på vind. Där muntrades alla av musikanten Kristoffers strängaspel på den ljuvliga cittran. »Vår slaviske Amphion» (Kristof Klabon) sjöng vid cittran och skogens fauner tittade allestädes fram över klipporna ur de täta snåren och lyddes till den älskliga citterklangen (se Larsson 1976).

Hertigarna Magnus och Karl

Gustav Vasas näst yngste son, hertig Magnus, tillträdde 1560 sitt residens i Vadstena som han lät inreda så praktfullt som möjligt. Sin tid ägnade han åt jakt och fiske, han spelade boll- och racketspel på slottets gräsmattor och anordnade gästabud för riddare och damer i Östgötastäderna. En engelsk dansare fick åtta öre, och en fransk narr två mark ur hovkassan, som också redovisar kostnader för en luta, en cittra och en trumpet som skulle tillverkas i Stockholm. Eriks hovkantor Gerdt van Wouven förmedlade ett positiv (kammarorgel) och från Johan III:s hovorganist i Åbo, Alexander, införskaffades en virginal. Kantorn Johan Baston medförde stämböcker tryckta i Nürnberg. Hertig Magnus själv led emellertid av melankoli och psykiska besvär och blev redan efter bara några år alltmer ensam och isolerad.

Ex.3 a–b: Bertil Kellner, ur sexstämmig parodimässa över Orlando di Lassos motett *Lauda Jerusalem* i nedskrift av Torsten Johansson Rhyacander i ett tryck i Tyska kyrkans samling (MAB), samt samma avsnitt (nedan) hos Lasso enligt en sentida utgåva. »Parodimässa» brukar beteckna sådana verk som bearbetar in delar ur tidigare kompositioner i ett nytt verk.





Gustav Vasas yngste son, Karl, fick 11 år gammal 1562 undervisning i att spela på fedla. Lärare var den vid hovet anställde hovnarren och kantorn Hercules som i december det året fick 8 mark för sin undervisning. Dekorationsmålningen av de två sjungande narrarna avbildade i hertig Karls kammare på Gripsholms slott (se bokens omslag) går tillbaka på utländska förlagor men har sannolikt ett samband med Vasahovets musikaliska verklighet (se vidare Larsson 1963).

Hertig Karl lade ner stor omsorg på uppbyggnaden och förvaltningen av sitt hertigdöme. Med sin utåtriktade, praktiska läggning anses han ha varit den av sönerna som var mest lik fadern. På residenset Nyköpingshus fanns 1572 två spelmän (Hercules och Knut), harpslagaren Philip och några trumpetare (om hertig Karl vidare nedan).

År 1592 blev hertig Karl riksföreståndare (fram till sin kröning 1598). Samma år gifte han sig med prinsessan Kristina av Holstein-Gottorp. Bröllopet firades på Nyköpingshus under medverkan av en rad engelska och svenska musikanter. Redan ett år tidigare hade Karl genom sina kontakter i England låtit engagera en trupp på 12 spelmän – sex »Trommetter» och lika många »Instrumentister». De spelade och underhöll vid andra bröllop och fester på slottet innan hertigens eget bröllop gick av stapeln i augusti.

Den engelska truppens verksamheter hos hertig Karl har intresserat teaterforskare som tolkat truppens verksamhet som ett tidigt belägg för kontinental teater i Sverige (bl.a. Wikland 1971). Larsson (1976) och Dahlberg (1992) har emellertid visat att engelsmännen främst var musikanter och att några av dem dessutom framträdde som akrobater – trumpetaren Philip Briggs omtalas som hovnarr (jester). Både trumpetaren Richard Raff och musikanten Richard Havill, omväxlande uppförd som trumpetare och instrumentist, stannade kvar i Sverige. Den senare firade bröllop i Nyköping med en tjänsteflicka (i hertigens närvaro) och knöts så småningom fastare till hertig Karls hov. Raff blev kvar som medlem av den svenska hovtrumpetarkåren till början av 1620-talet.

Havill och Raff ingick således bland musikanterna vid Karl IX:s kröning i Uppsala 1607. Enligt klädkammarens räkenskaper gavs det året ersättning i form av bl.a. kläder till 17 trumpetare och två pukslagare, till 8 spelmän och ett antal spelmansdrängar. Troligen var musiken mer påkostad än vid hovets ordinarie gudstjänster. 1602 hade nämligen Karl låtit påbjuda en kalvinistiskt präglad gudsttjänstordning vid hovet. Hovförsamlingen hörde till slottskyrkan på Tre kronor och sången där skall ha inskränkts betydligt. För ändamålet utgav den tidigare nämnde Rhyacander »Een liten psalmbok» (se s. 253).

LAPPIA
OCCIDENTALIS
LAPPIA
ORIENTALIS
MARE BOTNICV
BOTNIA
OCCIDENTALIS
BOTNIA
ORIENTALIS
ANGERMANNIA
MIDDELPA
DIA
HOLELA
LACVS
TAVASTIA VEL
TAVESTHIA
SVECIA
SIVE SVEONIA REGNV
HELSINGIA
FINLANDIA VEL
FINNINGIA
OLIM REGNVM
MARE SVETICVM
NORENIA
KOSA
GESTRICIA
RODEN
VPLANDIA
LIVONIA
AQVILONARIS
ALANDIA
NAVIS SVETICA

MUSIKEN I HERTIGDÖMET FINLAND

De uppgifter som föreligger om musikutövningen i Finland i början av 1500-talet är synnerligen fragmentariska. Synbarligen var biskopsslottet Kustö utanför Åbo ett viktigt centrum. Detta raserades emellertid 1528 på Gustav Vasas order. I stället blev Åbo slott den förnämsta miljön för musiken.

Gustav Vasa besökte stundom sin östra rikshalva och sannolikt medföljde hans musikanter till de orter han besökte. Säkra uppgifter föreligger emellertid först från kungens vistelse i Finland vinterhalvåret 1555/56, då han bodde bl.a. på Åbo slott och på Kastelholms slott (Åland). Ett tiotal hovmusikanter vistades åtminstone våren 1556 i Finland, bland dem »Matz luthenist» (troligen samma person som kallas »Matz fidlere»). I maj 1556 – ett par månader innan kungen återvände till Stockholm – infördes till Åbo ett klavikord och ett par orgelpositiv från Reval. Sannolikt var instrumenten avsedda för Gustav Vasas hov.

Pipare och trumslagare är omnämnda både i den svenska härens fänikor och på slotten i Åbo, Tavastehus, Viborg, Nyslott och Kexholm. Ett brev hösten 1555 från Gustav Vasa till Jakob Bagge, överbefälhavare för trupperna i trakten av Viborg, antyder att instrumentariet kan ha varit mångsidigt: »Effter thett här i Finlandh finnes ludher [= lurar] nogh både stora och små» uppmanades Bagge utarbeta ett signalsystem för trupperna. Bland annat nämns »svidjzerpijper» (enkla små tvärflöjter), »siöflött små och store» (blockflöjter), »trumether», »skalmeijer» och »horn» (dessa termer är flertydiga).

1556 utnämnde Gustav Vasa sin favoritson Johan (III) till hertig av »Finland», varmed avsågs endast »det sydvästra hörnet», nämligen Åbo och Kumogårds län (städerna Åbo, Nådendal, Raumo och Björneborg jämte omgivande landområden). Till Johans hertigdöme fogades 1557 även Raseborgs län (västra Nyland). Johan antog efter att ha krönts till konung 1569 titeln Storfurste av Finland, en titel som därpå bars av de svenska regenterna t.o.m. 1809.

Ill.: Den centrala delen av Olaus Magnus' Carta marina 1539 med delar av Sverige, Finland och Balticum (UUB).

Hertig Johan

Åren 1556–63 genomgick Åbo slott betydande om- och tillbyggnader: huvudborgen fick renässansartade drag och förborgen tillkom. I likhet med fadern spelade Johan luta, och bland hans personliga egendom i Åbo nämns några diskantböcker. På resan till Åbo åtföljdes hertigen av »Bertil luthenslagere», d.v.s. den svenske lutenisten Bertil Larsson (se s. 206). På Åbo slott nämns denne tillsammans med »Matz fedlare» till försommaren 1557. Möjligen anställdes de två därpå vid hovet i Köpenhamn.

Då hertig Johan i september kortvarigt besökte Viborg åtföljdes han av Bertil och Matz, »Henrich puchenslagere», »Simon trometere», samt Jören Heyde (dessa fem brukar i finländsk litteratur felaktigt utpekas som verksamma på Åbo slott 1556–63). Hovtrumpetaren Heyde, som veterligen aldrig besökte Åbo, är en av dem som sammanlänkar den svenska hovmusiken med kontinentens musikmiljöer. »Simon trometere» och »Henrich puchenslagere» ingick i en grupp som fanns på Åbo slott fram till våren 1559, då hertig Johan på ett par år reste till Stockholm och England. Innan hertigen återvände till Åbo i september 1561 började en ny ensemble troligen redan vintern 1559–60 ta form under ledning av Hans Kerckhoff, tidigare hovtrumpetare i Stockholm. Hans grupp i Åbo uppgick tidvis till ca åtta »trometere», 1563 omtalas »Bertil trometer» (även som »Bertill finsk»), »Long Bertill tysk», »Dirik (Hansson) trometere», »Jöns pukare», Hans Hermandzson, Pouell Andersson och Simon Matzon. De flesta av dem var vid skilda tillfällen verksamma vid Stockholmshovet. 1562 omtalas även fem anonyma fedlare, vilket torde kunna sättas i samband med Katarina Jagellonicas ankomst till Åbo.

Johan, som stod i opposition mot Erik XIV, dömdes den 7 juni 1563 till döden vid riksdagen i Stockholm. (Han var fängslad fyra år på Gripsholm, benådades och besteg som bekant sedermera tronen.) En belägring av Åbo slott inleddes. Slottet stormades och föll den 12 augusti. Hertig Johans och Katarinas lösöre sändes till Stockholm, varvid hovtrumpetarnas ledare Blasius Fischer till Stockholm 1563 mottog de musikinstrument som använts i Åbo:

»Ett foder af huit trä med 12 piper.
Ett swart foder med 13 piper.
Ett litet swart foder med 9 piper.
Ett swart foder med 10 krumpiper [krumhorn].
Ett swart foder med 6 sueiser piper [schweizerpipor].
Ett swart foder med sueisser piper.

Ett foder med en quart passun [basbasun].
Twå ters passuner [tenorbasuner].
Fyre secund passuner [altbasuner].
En sincke.
Sex partes discante böcker.
Aderton trumeter.»
(Efter Hausen 1909, s. 43, 102 f.)

Instrumentariet motsvarar bruket bland tidens hovtrumpetare. De olika »piporna», troligen i storlekar från diskant till bas, kan ha varit blockflöjter och andra tonsvaga träblåsinstrument för inomhusbruk. Sinkan och de sju basunerna gav möjlighet till mångstämmigt ljudstarkt spel. Möjligheterna till olika slag av flerkörighet skall observeras. Trumpeterna utgjorde de signalredskap varmed hovets dag indelades genom fanfarer och »sonater» arla och sent samt vid sadling, vid taffeln o.s.v.

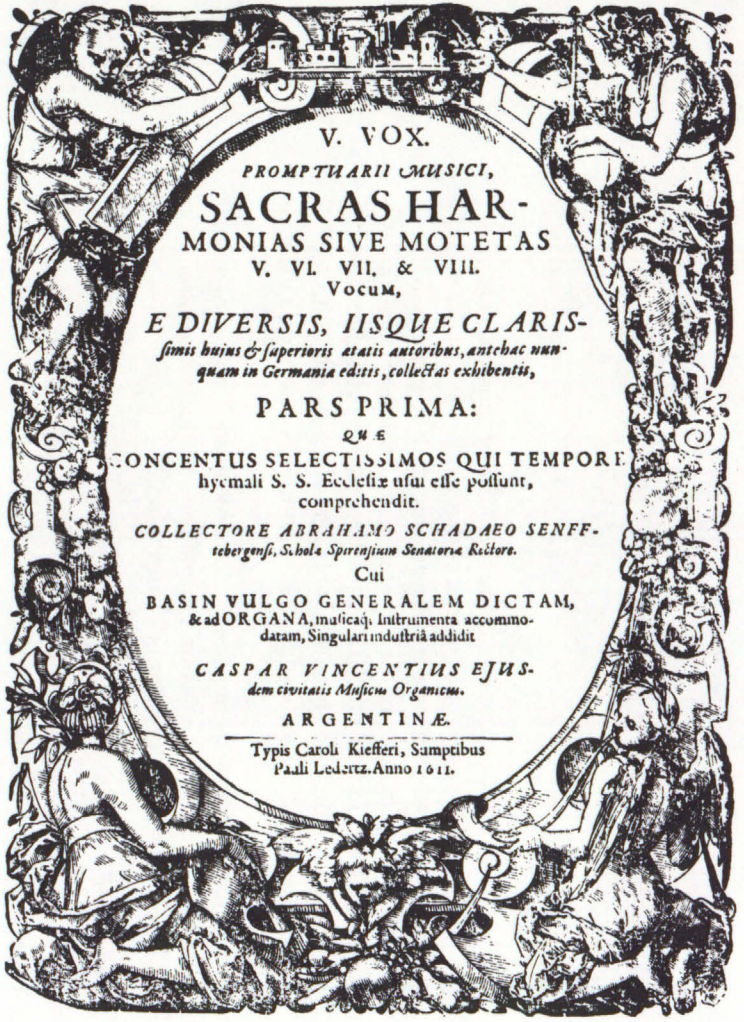
Om den repertoar som ingick i de sex diskantböckerna (möjligen sexstämmiga stycken) har ingenting förmedlats. Med största sannolikhet följdes i Åbo repertoarvanorna i Stockholm.

Efter Hertig Johans tid

Efter Hertig Johans tid på Åbo slott befann sig musiklivet i de finländska städerna på ett slags preliminärt stadium: ingen miljö var stor nog att kunna bära upp en musik, som skulle kunna jämföras med bl.a. stadsmusiken i Baltikum. En orgel byggdes i Åbo domkyrka möjligen redan 1547 och med visshet 1576, då stadens borgerskap fick bistånd härtill av Johan III. I Viborg byggdes den första orgeln troligen först 1601. En uppgift rörande spelmän för borgerskapet föreligger i Viborg 1597; i Åbo tiger källorna.

Synbarligen fanns ingen regelbundet utövad musik på Åbo slott åren närmast efter 1563. Men som en erinran om hertigens hovliv hade slottet länge en viss betydelse som samlingspunkt för stadens borgerskap. Särskilt nämns de julfester som anordnades. Inbjudningslistorna antyder att stadens skolgossar åtminstone i slutet av seklet presterade flerstämmig sång. Instrumentalmusik, dock ej jämförbar med hertig Johans, fanns en kort period efter 1580 då Julius Gyllenhielm var ståthållare på slottet. En lutenist omnämns bland hans tjänare, och vid julfesten detta år var åtminstone fyra musikanter närvarande: »Casparus lutslagare», »Mikael harpolekare» och två trumpetare. I början av 1580-talet, då Pontus de la Gardie ofta vistades på slottet, nämns bland hans gäster »kungens egen spelman» Angelus Ventura, som var fedlare vid hovet i Stockholm (se s. 213).

Dieſes in vier Theilen/ nebenſt dem
General Baſſen
vollkommenes
OPUS MUSICUM
ab
ABRAHAMO SCHADDAEO
collectum,
Hat der Erbar vnd Vornehmer
Herman Kamphauſen zur Ehre Got-
tes vnd ſeinem Gedächtnüs der Teutſchen
Kirchen allhier guthwillig verehret. Actum
Stockholm/den 25. Julij/ Anno 1625.



MUSIKEN I TYSKA FÖRSAMLINGEN I STOCKHOLM

Den tyska församlingen i Stockholm bildar fond i Tobias Norlinds skildring av svensk musikhistoria från 1500- och 1600-talen, den som han gav den storslagna rubriken »Från Tyska kyrkans glansdagar» (1944–45). Det finns också anledning att betona – men inte överbetona – församlingens betydelse ur rikssvenskt musikperspektiv. Den idag välbevarade kyrkan var på den tiden belägen i hjärtat av huvudstaden med dess allt intensivare såväl kulturella och kommersiella liv som internationella förbindelser. I det sammanhanget kom den tyska församlingen att fungera som en viktig kontaktlänk. Det svensktyska kungahuset stod från början nära församlingen. Där bodde inflytelserika och förmögna borgare av vilka flera gjorde donationer till kyrkans utsmyckning och inventarier. I samband med ombyggnader och utsmyckningar anlitades ofta hovets konstnärer.

Många ämbetsmän och personer verksamma vid hovet tillhörde också församlingen. På 1620-talet invandrade musikerfamiljen Düben från Tyskland. Hovkapellmästarna Andreas Düben och hans son Gustav var församlingens organister under sammanlagt 65 år (1625–62 respektive 1663–90). Här skall vi närmast ge en bild av musikens ställning i församlingen under en första, viktig period.

Tyska församlingen bildades på 1550-talet, men det officiella tillkomståret daterar sig till 1571, då Johan III utfärdade det första kungliga privilegiebrevet. Enligt den skrivelsen anges att

> »tydzsker och fremmende, som udi förbenemnde Stockholms stad theris handel wele bruke och icke förstå thet swensche tungemåhl, haffwe aff oss ödmiukeligen begäret någon beqwemlich plattz i staden, ther the kunne uprätte och bygge sigh en kyrckie, på thet att the kunne ther försambles både till att höre Gudz ordh på theris eigit tungemål item bruke sacramenten och annet mere förhänder haffwe, som then christlige religion tillhörer [...]» (Cit. efter Schieche 1952, s. 154.)

Avsikten var att ge stadens »främmande», i synnerhet dem av tysk härkomst, en egen kyrka i en egen församling. Kyrkan följde svensk gudstjänstordning men hade rätt att kalla präster från utlandet och hålla

Ill.: Titelbladen till ett musiktryck i Tyska kyrkans samling (MAB). Till denna samlingsutgåva (tr. 1611) har i Stockholm fogats en tryckt dedikation till Tyska kyrkan från år 1625 (se nedre delen av bilden till vänster).

gudstjänster på tyska. Under den första tiden användes Storkyrkan, därefter det f.d. franciskanklostret (nuvarande Riddarholmskyrkan). 1576 flyttade församlingen över till S:ta Gertruds kapell (i det medeltida S:ta Gertrudsgillets lokaler), som den under 30 år delade med den finska församlingen i Stockholm. Då församlingarna skildes åt 1607 byggdes kapellet ut till en större kyrka som förbättrades och smyckades under 1600-talet. Omkring 1640 tillkom den tvåskeppiga hallkyrka som i sina grunddrag är densamma som idag. För Hedvig Eleonora gjordes på 1650-talet en stol av ebenholts och för Karl XI byggdes en praktfull, alltjämt bevarad kungsläktare efter ritning av Tessin d.ä.

Musikens roll i församlingen

Vilken roll spelade musiken i denna församling? Tidens barnrika familjer gav anledning till mycken klockringning och sång vid dop och barndödsfall. Vid bröllop förekom musik såväl i som utanför kyrkorummet. Allt detta skedde vid sidan av den mer eller mindre omfattande musik som krävdes i samband med gudstjänsterna, vilka utgjorde det kanske viktigaste sammanhållande elementet i församlingen: församlingsmedlemmarna skulle infinna sig i sina »bänkrum», där platser på mans- respektive kvinnosida tilldelades alltefter social rang – de förnämsta platserna var givetvis belägna långt framme i kyrkorummet. Liksom i andra protestantiska församlingar var såväl s.k. gregoriansk sång som de luthersk-evangeliska kyrkovisorna ett obligatoriskt inslag i gudstjänsten. Här var det skolpojkarna som under sin sångledares (kantorn) förfarna ledning skulle visa vägen och sjunga tillsammans med eller i växelsång med församling och kanske även orgel. I synnerhet vid de större högtiderna under kyrkoåret (jul, påsk, pingst) krävdes flerstämmig och mer konstfull vokal- och instrumentalmusik. Den tyska församlingen i Stockholm hade det på den punkten det mycket väl förspänt, främst tack vare sina nära förbindelser med hovets musikanter.

Det fanns i församlingen också en världslig sfär med skolpojkarnas och musikkunniga lärares framträdanden vid rektorsinstallationer, samkväm och fester av olika slag. Genom sin liksång och ostiatimgång skulle pojkarna bidraga till skolans ekonomi (se s. 297 f.). Musikalisk hyllningsmusik krävdes i kyrkan – såsom i alla svenska kyrkor – i samband med kröningar, kungliga bröllop, intåg, dop o.s.v. och med anledning av stormaktens militära segrar och freder.

Kantorn var huvudansvarig för musikutbildningen och sången i kyrkan. Organisten däremot var solist, ackompanjatör, musikalisk ledare och – ofta – kompositör. Uppgifterna var dock inte klart åtskilda. Under 1600-talet rådde på många håll (inte minst i Tyskland) en viss rivalitet mellan kantor och organist, så även i denna församling.

Innehavare av Tyska kyrkans två viktigaste musikämbeten, kantorn och organisten, under 1500- och 1600-talen

Från 1579 till början av 1600-talet: kantor Wolfgang Burchardt;
1624/5–62: Andreas Düben organist – under denna tjänstgjorde kantorerna Joachim Wergentin, Caspar Zengel och Matthias Stahl;
1663–90: Gustav Düben organist och
Johann Stockmann mest framträdande kantor;
Perioden 1690–1726: organisterna Caspar Schultz och Christian Kellner och kantorn Johan Fichtelius.

Från kyrkoåret 1580/81, då de första räkenskaperna för kyrkans utgifter bevarats, finner vi en anteckning om betalning (i form av öl och reda pengar) för tillfälligt anlitade spelmän och köpmansgesäller när de sjöng i koret för första gången (»den Spielleuten und den Kauffgesellen, so erstlich auff dem Kohr gesungen»).

Vid samma tillfälle gavs också ersättning till instrumentalmusikanter, som antagligen leddes av församlingens kantor, Wolfgang Burchardt. Denne hade kontakter med det kungliga hovets musikanter och framträdde tillfälligt vid hovfester (se s. 213) och i den krets av sångare (djäknar) som ingick i Johan III:s hovkantori.

Andra hälften av 1500-talet innebar den flerstämmiga konstmusikens genombrott i Sverige. Den vann insteg vid kungahovet främst tack vare de utländska musikerna. En stor rörlighet och samverkan fanns mellan de mest kompetenta krafterna i Stockholms musikliv – vid hovet och de främsta kyrkorna, Storkyrkan och Tyska kyrkan, något som särskilt framhållits av Tobias Norlind (1944–45). I den tyska församlingen försäkrade man sig om tillfällig förstärkning i kyrkomusiken. I varje fall lovade Rhyacander, hovkapellmästaren från år 1600 som f.ö. hade utbildats i Johan III:s hovkantori, i en särskild skrivelse att tillsammans med 4–5 hovmusikanter medverka i Tyska kyrkan vid kyrkoårets större högtider, dock under förutsättning att de inte befann sig på resa med kungahovet. 1606 upprättades ett kontrakt med hovmusikanterna om att de skulle hjälpa församlingens kantor och organist vid jul, påsk och pingst. När församlingen i S:ta Gertruds kyrka 1607 blev självständig byggdes ett 18-stämmigt orgelverk under ledning av orgelbyggaren Paul Müller från Spandau i Tyskland. (Orgeln renoverades och byggdes senare ut och var med sina 35 stämmor på 1680-talet Sveriges största orgelverk.) 1590 anställdes en organist, Johan Schekerwitz, och bland de följande organisterna kan nämnas David Ebel (1610–24), sannolikt tillhörande en känd organistsläkt från Lübeck, samt Andreas Düben som – i högre grad än de säkerligen kvalificerade kantorerna Joachim Wergentin, Caspar Zengel och Matthias Stahl – blev församlingens stora musikernamn.

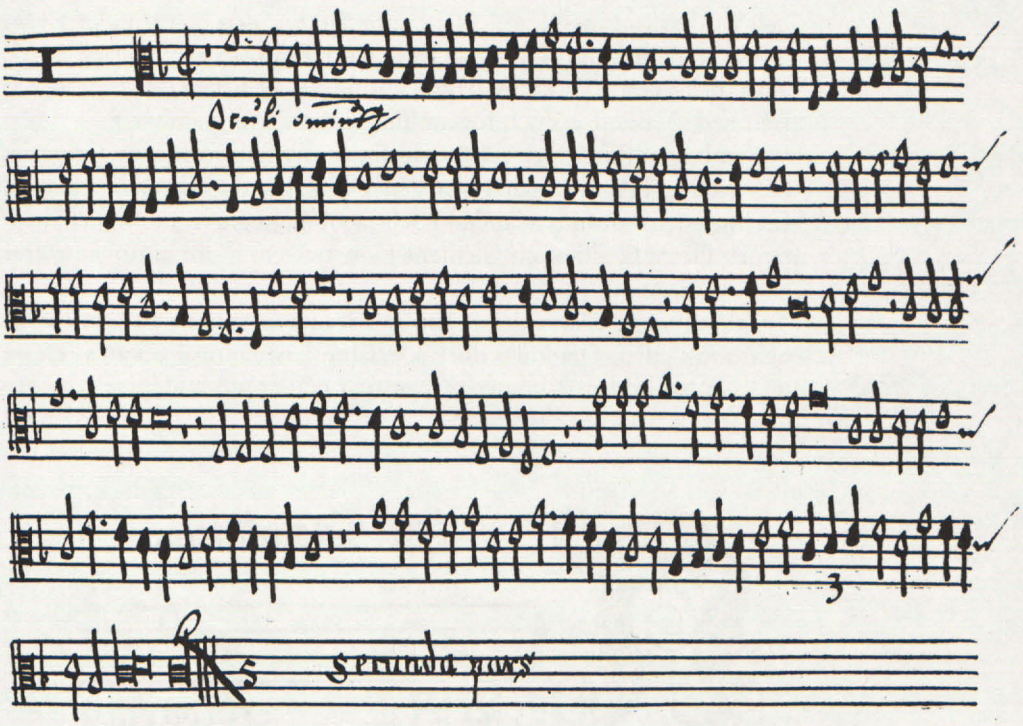
Tyska kyrkans äldre samling

Musikutbudet vid hovet och Tyska församlingen under nära 150 år låter sig åtminstone i sina huvuddrag rekonstrueras tack vare två unika och mycket omfattande musiksamlingar: Tyska kyrkans samling och Dübensamlingen (om den senare, se s. 341 f). Tyska kyrkans samling är till sitt huvudinnehåll den äldre. 1874 donerade den tyska församlingen till MAB en mängd musikalier från 1500- och 1600-talen som fick namnet Tyska kyrkans samling. Huvuddelen utgörs av mer än 100 utgåvor tryckta i Tyskland, Italien, Nederländerna och Frankrike. Varje band innehåller verk av både kända och – för oss – mer okända kontinentala tonsättare. Såsom ofta i sådana sammanhang återfinns även en rad anonyma verk. Några av volymerna är vackert inbundna, men i flera fall rör det sig om slitna volymer med spår av flitig användning. I samlingens äldsta delar ingår även volymer med handskrivna kompositioner, och i flera av de tryckta volymerna finns även senare tillagda satser präntade för hand.

Flera volymer i samlingen innehåller inskrivna namn, årtal och annat som ger forskare vissa ledtrådar till volymernas historia och till den praktiska musikutövningen. Hit hör t.ex. en uppsättning med fem stämböcker, vilka under den gemensamma titeln *Sacrae cantiones* i fem volymer med verk av flera tonsättare. Samlingen trycktes i Antwerpen på 1550-talet med Hugo Waelrant som utgivare. Repertoaren består av mer än 100 latinska motetter komponerade för 5–6 stämmor av Clemens non Papa, Crecquillon, Nicolas Gombert m.fl. samt i en sjätte, avslutande volym ca 30 motetter av Waelrant själv. De läderförsedda pärmarna har initialerna »GvW» instämplade (Tyska kyrkans samling nr 16), vilka bör syfta på Gerdt van Wouven (härtill Larsson 1989, s. 11). Denne, som kom från Nederländerna 1556, blev kantor hos hertig Erik och tycks ha spelat en ledande roll bland hovmusikanterna under Eriks regeringstid på 1560-talet (se s. 207 f.).

Ett större antal (ca 250) handskrivna kompositioner, som av allt att döma är en rest av musikutövningen från denna tid, har återfunnits dels i en stämbok (tenor) i samlingen (TK 45), dels i två stämböcker (Secundus Discantus och Primus Bassus) i KB. Dessa böcker har ursprungligen tillhört en uppsättning med 8 stämböcker av vilka således fem gått förlorade. Det saknas uppgifter om kompositörerna, men många av dem har kunnat identifieras.

Repertoaren är ordnad i fyra avdelningar. I den första gruppen ingår sexstämmiga motetter, madrigaler, chansoner, tyska lieder, sammanlagt 129 verk av många av tidens välkända tonsättare, bl.a. Nicolas Gombert, Clemens non Papa, G. Nasco, Adrian Willaert, Orlando di Lasso och Jacob Meiland. Därefter kommer en avdelning med 67 ano-



Ex. 4: En sats av Nicolas Gombert ur *Sacrae cantiones* (tr. Antwerpen 1550-talet).

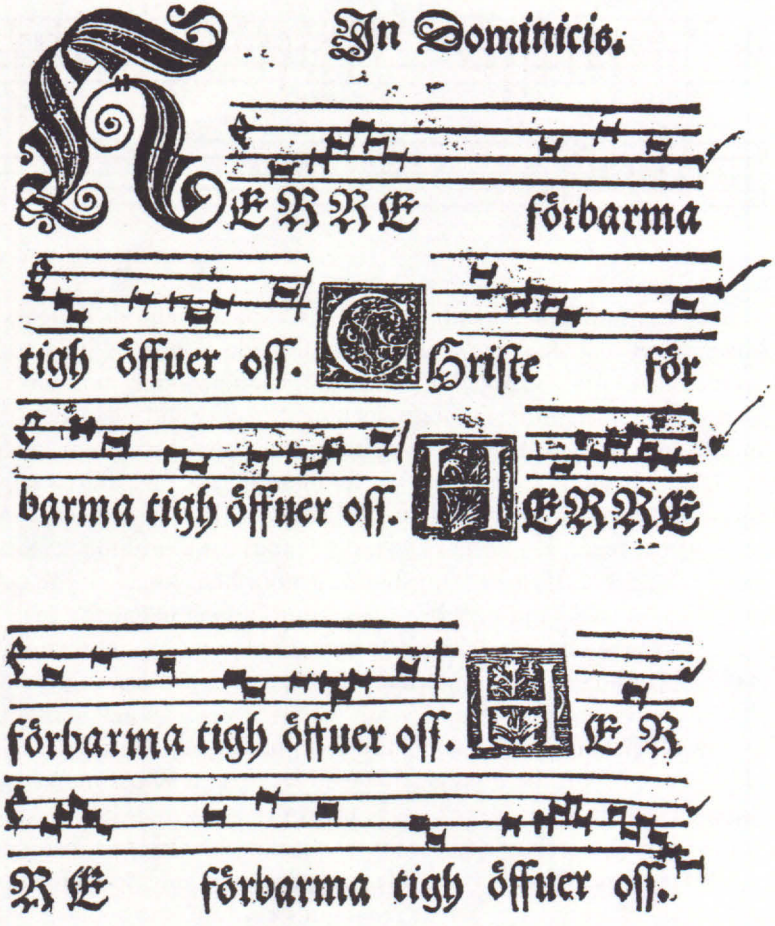
nyma danser som kan ha samband med den tidigare nämnde italienske dansmästaren och fedlaren Franciscus Lucatello och hans italienska kamrater (se s. 209). Så följer de resterande grupperna med åttastämmiga respektive sjustämmiga motetter och madrigaler – vid sidan av mässan de mest prestigeladdade musikaliska genrerna i renässansens Europa. Också här möter flera av de tidigare identifierade tonsättarna samt fem satser av en J. Presten, verksam vid Kristian III:s hovkapell i Danmark. Vi har redan sett (s. 207 f.) att det fanns musikförbindelser mellan de danska och svenska kungahoven genom bl.a. Jören Heyde och Johan Baston (se Glahn 1978 och 1986, samt Larsson 1989 och 1993).

Ett stort verk om fyra delar pekar mer entydigt på musikutövning i Tyska församlingen. Det innehåller motetter av den tidigare nämnde Clemens non Papa samt Jean Mouton, Philippe Verdelot och mästaren Josquin Desprez m.fl. Den samlande titeln på verket är *Evangelia Dominicorum* (tr. Nürnberg 1554–55). Med bläck på en av pärmarna står nämligen »W. B. O. 1588» och »I. S. Orga 1590». Detta syftar på kantorn Wolfgang Burchardt respektive församlingens förste organist Iohannes (Johannes) Schekerwitz. Har de själva köpt volymerna för församlingens räkning, eller har de övertagit dem från kungahovet? Var

och när har musiken framförts? I varje fall bör den ha varit aktuell för Tyska kyrkan omkring 1590. Detta må räcka som exempel på att de äldre delarna av Tyska kyrkans samling måste betraktas som en rest från både Vasahovets och församlingens musikverksamheter.

Samlingen innehåller även världslig musik från mitten av 1550-talet och senare. Nämnas kan tyska lieder av Orlando di Lasso, Leonard Lechner och Antonio Scandello och Jacobus Regnart, franska chansoner av Pierre Phalèse och Clément Jannequin m.fl. för antingen röster eller instrument.

En rad viktiga iakttagelser kan således göras genom att granska tidens musikalier. Det krävs dock specialundersökningar innan vi får en mer samlad bild av vasahovens repertoar och uppförandepraxis.



6. KYRKANS MUSIK

REFORMATIONSTIDEN

Gustav Vasas ytterst hårdhänta ekonomiska politik gick framför allt ut över kyrkans rikedomar, som undan för undan konfiskerades. Därmed angreps emellertid grunden för den rika kultur kyrkan hade svarat för. Klostren, som i kungens ögon var totalt onyttiga, utplånades ett efter ett och med dem också de viktiga klosterskolorna. De rika klosterbiblioteken förstördes eller skingrades, och kyrkorna förlorade sina dyrbarheter och mässböcker – de senare kunde bli till förladdningar i kanoner men användes oftare till bindningar av fogdarnas räkenskaper. Just härigenom kom de lyckligtvis att i viss utsträckning bevaras till eftervärlden; så har man t.ex. av fragment från alla möjliga håll numera lyckats rekonstruera nästan hela det ståtliga *Graduale Arosiense* (tr. 1493; se bl.a. ex. 19a s. 118). Särskilt svårt drabbades kyrkans musikliv genom att korprästinstitutionen, varigenom man ännu efter reformationen i det längsta sökte upprätthålla de större kyrkornas reguljära kyrkosång, efterhand måste läggas ner av brist på medel. Av dogmatiska skäl avskaffades många äldre kultbruk liksom ett stort antal helgondagar. Man upplöste de gamla gillesinstitutionerna som under medeltiden spelat en viktig roll – även musikaliskt – i städernas samhällsliv. De flesta av dessa förändringar genomfördes utan något större folkligt stöd och mycket kom ännu länge att leva kvar i folkligt medvetande och folklig tro.

I det följande kommer kyrkans centrala liturgiska musik, gregoriansk sång och evangelisk kyrkovisa att behandlas (den flerstämmiga konstmusiken i kyrkan skildras i kap. 5, 7 och 8).

Gudstjänst på svenska

Det gällde nu att skapa en ny evangelisk-luthersk kultur på svensk botten. Av både ideologiska och pedagogiska skäl låg det närmast till hands att börja med språket. »Vi svenskar hör också Gudi till såväl som andra folk och det språk vi har det har han givit oss», skrev Olavus Petri i en liten programskrift 1531; »och vi får föga tröst av mässan om vi inte

Ex. 1 (vänster sida): »Kyrie in Dominicis» (Kyrie på vanliga söndagar) ur *Een liten Songbook* (1553, den upplaga som kallas Lindblomsboken) med för hand inskrivna noter (i handskriften följer fjärde raden på följande sida).

Utförandet kan här ske niofaldigt, vilket framgår av att sista ledet står i dubbel version. Första »Herre förbarma dig» sjungs då tre gånger liksom »Christe förbarma dig». Sedan sjungs »Herre förbarma dig» två gånger på samma melodi som i början och slutligen enligt den sista versionen.

hör vad som är trösterikt och vet vad som sker, men sådant kan vi inte höra eller veta om det inte sker på ett språk som vi begriper.» (Cit. i moderniserat språkbruk.) Mässan borde alltså firas på svenska för att människorna skulle rätt förstå dess innebörd och kunna följa med i det nyordnade gudstjänstlivet.

Denna skrift lät Olavus Petri senare samma år följas av en gudstjänstordning – evangeliskt »renad», d.v.s. befriad från katolska föreställningar som mässoffertanken och transsubstantiationsläran – som snarast var en propagandaskrift för mässfirande på svenska (se även Bohlin 1973 s. 256 f.). Nu uppskattade inte alltid allmänheten de liturgiska nymodigheterna. Dalkarlarna vände sig i ett ilsket brev till Gustav Vasa mot »luterijet» i Stockholm, och bakom de många upproren mot kungen låg ofta ett liknande missnöje. Men reformationsverket hade sin gång, och vid ett kyrkomöte 1536 beslöts att mässan så långt möjligt och främst i domkyrkorna skulle ske på svenska. Därigenom uppstod emellertid besvärliga musikaliska problem. Om man inte fortsatte att sjunga de gregorianska sångerna på latin, vilket var möjligt ännu på 1600-talet, kunde man antingen söka lägga svenska översättningar under dessa mässmelodier eller också (som ofta skedde i Tyskland och Danmark) ersätta de traditionella sångerna i mässan med evangeliska kyrkovisor. I Sverige tillämpades alla tre metoderna i olika avvägningar under reformationens förlopp; om nykomposition av mässmusik var det däremot aldrig tal.

Olavus Petris mässa av 1531 utgavs senare i nya upplagor, men först *Messan på swensko* (1541) fick officiell karaktär. Den följdes i sin tur av viktiga mässordningar 1557 och 1614. Ett kortvarigt interregnum åstadkoms av Johan III:s gudstjänstordning 1576, »Röda boken». Vid sidan av dessa mässordningar utkom andra skrifter med anvisningar och förslag, såsom Georg Normans *Articuli ordinantiae* (1540) och ett annat kyrkoordningsförslag, kallat *Vadstenaartiklarna* (1552), samt ärkebiskop Laurentius Petris *De officiis* (faksimilutgåva med svensk översättning 1927). Den senare utkom enligt nyare forskning strax efter 1562 och innehöll gudstjänstordningar med noggranna anvisningar om vilka sånger ur den medeltida repertoaren som kunde användas utan att reformationens idéer träddes förnär. Över alltsammans tronade så som den yttersta auktoriteten (utom möjligen under »Röda bokens» tid) den av Laurentius Petri utarbetade *1571 års kyrkoordning*, som blev gällande ända fram till kyrkolagen 1686.

Detta innebar emellertid inte att de olika gudstjänstordningarna under reformationstiden var bindande föreskrifter i nutida mening. Mässböckerna var snarare anvisningar och förslag för hur gudstjänsten inom ramen för en evangeliskt »renad» grundordning kunde utformas med hjälp av de resurser som från tid till tid var tillgängliga, t.ex. ifråga om

musik. Viktigt är också att komma ihåg att det rådde stora olikheter mellan stad och land. Särskilt vid domkyrkorna fanns ännu under reformationens inledningsskede korpräster kvar, och när dessa så småningom försvann, trädde i deras ställe, liksom i större städer i övrigt, skolor med skolmästare och djäknar som efterhand kunde upprätthålla ett rikt gudstjänstliv, där exempelvis sång på latin var en naturlig sak. På landsbygden däremot måste gudstjänstlivet, med sången, skötas av prästen ensam, om han inte kunde uppbringa någon blygsam hjälp av en kapellan eller klockare.

Redan tidigt lades svensk text under de latinska, gregorianska mässsångerna, helt naturligt då med början i de s.k. ordinariestyckena, Kyrie, Gloria (med Laudamus), Credo, Sanctus och Agnus Dei (»Herre, förbarma dig», »Ära» med »Vi lova dig», Trosbekännelsen, »Helig» och »O Guds Lamm»). Dessa stycken återkom med samma text i varje mässa, dock med musik som kunde växla efter kyrkoårstiden och festgraden (se s. 77 f.). Betydligt svårare var det att försvenska de stycken som till text och musik växlade i varje mässa. Därför gjordes inte detta i den gregorianska introitus och den gamla mässans största och svåraste sångstycke, gradualet. Dessa sjöngs i stället, där så var möjligt, på latin efter de gamla katolska sångböckerna – Laurentius Petri gav noggranna anvisningar om detta i *De officiis*, som riktade sig direkt till skolorna. Men den försvenskning som faktiskt skedde av de latinska mässångerna innebar ändå en djärv nyhet, unik i den protestantiska världen, och den består i princip alltjämt i vår nutida svenska mässmusik, nu utsträckt till att även omfatta introitus.

Ett par sånghandskrifter från Hög och Bjuråker (ca 1541; faksimilutgåva 1941) är tidiga samlingar av sådana försvenskade mässånger. Här förekommer inte mindre än 11 »serier», d.v.s. olika uppsättningar av musik till ordinariesångerna avsedda för olika kyrkoårstider och festgrader. Senare, bl.a. i den viktiga *Een liten Songbook til at brukas i Kyrkionne* (1553, i faksimil 1977; föregången av en upplaga i folio på 1540-talet) inskränktes vanligen antalet serier till fyra: för större högtidsdagar, för vanliga söndagar, för påsk och pingst. Sannolikt var Hög- och Bjuråker-böckerna avsedda för kyrkor med rika musikaliska resurser, medan *Een liten Songbook* snarast var tänkt för enklare förhållanden. I längden blev den senares melodiförråd det normala, inte minst på grund av Gustav Vasas hårdhänta reduktionspolitik. *Een liten Songbook* hade tryckta notlinjer varpå noter infördes för hand; härigenom kunde olika stiftstraditioner i fråga om melodiföring och textunderläggning komma till uttryck (se ex. 1, s. 230). Sådana stiftstraditioner bevarades och bevakades noga. När några församlingar 1584 överfördes från Linköpings till Växjö stift förmanades prästerna av Växjöbiskopen att »nu platt bortleggia Linköpingz accenter [= recitationsformler] och toner och förskaffa sig enliga songböker, som brukheliga äro wid domkyrkian och uti all sticht [= i hela stiftet]». Det är troligt att sådana utgåvor inspirerades och kanske delvis utfördes av ärkebiskopen Laurentius Petri, en varm vän av den gamla gregorianska sången som redan på 1530-talet tycks ha gjort de första försöken till försvenskning av mässans sångstycken.

Ex. 2: Till Olavus Petris budordsvisa (K 1697 nr 2; 1820 nr 32) fann man tydligen ingen bättre melodi än denna hos Walter, som i första frasen har en helt annan meter: den börjar med upptakt medan den svenska texten börjar betonat. När den accentuerade versen längre fram blev vanlig sjöngs sannolikt den svenska texten med rätt betoning, även om den ursprungliga jambiska rytmen kvarstod i notationen. Erici värjer sig som så många andra svenska koraluppteckнare mot de korta åttondelsupptakterna och måste också ändra melodin efter repristecknet, där den svenska texten har flera stavelser än den tyska. Ofta tvingas han därvid att dubblera vissa noter. Koralpsalmboken 1697 ändrar resolut första frasen både melodiskt och rytmiskt till bättre textanpassning. De båda fraserna närmast efter repristecknet förvandlas också till tretakt, vilket ger en bättre deklamation – av den anledningen har säkert många tretaktsformer i koralpsalmboken uppstått.

Den ursprungliga notationen har genomgående längre notvärden – här har

(forts. nästa sida)

Kyrkovisan i gudstjänsten

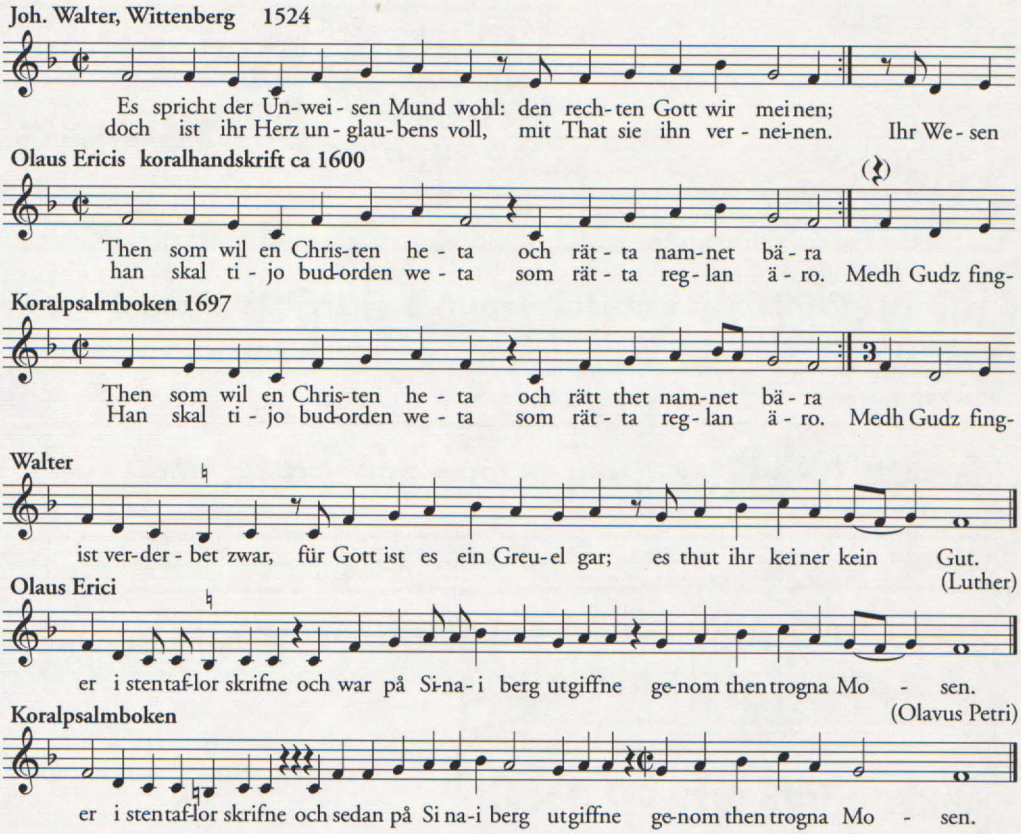
Vid sidan av att den gamla mässans gregorianska propriestycken försvenskades kunde de, som nämnts, ersättas med evangeliska kyrkovisor. En början gjordes i Olavus Petris svenska mässa 1531 där det sades att man som graduale läser eller sjunger sången om Guds budord (Olavus egen budordsvisa, ex. 2) eller någon annan. Uttrycket »läser eller sjunger», som senare ofta återkommer i mässordningarna, vittnar på sitt sätt om svårigheter med sången. Som introitus kunde även sjungas någon gregoriansk psaltarpsalm eller evangelisk kyrkovisa. Härmed inleddes en betydelsefull process som innebar att allt fler av mässans gamla latinska eller till svenska översatta gregorianska moment vid behov ersattes med evangeliska kyrkovisor – en utveckling som kan sägas vara avslutad i och med 1614 års kyrkohandbok.

Beståndet av kyrkovisor växte snabbt. En liten samling från 1530 med 10 sånger följdes av Olavus Petris betydelsefulla *Swenske songer eller wisor* 1536 (47 sånger). Viktiga utgåvor är därefter *Then swenska Psalmboken* 1567 (99 sånger), 1586 (ca 140 sånger) och 1616 (närmare 170 sånger).

Samlingen från 1530 tillkom uppenbarligen för att förse gudstjänsten med liturgiskt brukbara kyrkovisor. Här förekommer Olavus Petris budordspsalm »Then som wil en Christen heta», som i 1531 års mässa föreslås som gradualpsalm (se ovan), vidare översättningen av Luthers trosbekännelsepsalm »Vi tro uppå allsmäktig Gud», nattvardspsalmen »Jesus Christus är vår hälsa» samt ett par begravningspsalmer (se även Bohlin 1973, s. 257). Flera av denna typ tillkom 1536. Alla hade kontinentala melodier, som ibland angavs med melodianvisningar (»siunges såsom»), vilket antyder att melodierna var kända. Några melodiuppteckningar tycks däremot knappast ha skett förrän mot slutet av århundradet eller i början av 1600-talet, i varje fall har ytterst få bevarats från 1500-talet. Ett undantag är Höghandskriften (ca 1541), som för första gången meddelade melodin till Luthers Credopsalm samt till den kyrkovisa som parafraserar mässans Agnus Dei, »O rene gudz lamb» (ex. 3, s. 236).

Tryckta koraler förekom praktiskt taget aldrig under 1500-talet, och ännu på 1600-talet var de mycket sällsynta före *koralpsalmboken* 1697 (se nedan s. 253 f.; fortsättningsvis även refererad som K 1697). Att döma av dessa uppteckningar torde koralerna ha traderats muntligt eftersom de i regel skiljer sig en del från originalen hos tyska utgivare som Walter, Klug och Babst (se ex. 17, s. 263). Någon inhemsk produktion av koralmelodier fanns inte förrän mot slutet av 1600-talet; dock sjöngs tidigt melodier som kan ha varit av folkligt nordiskt ursprung, såsom »Den signade dag».

Gradualet kunde alltså redan 1531 ersättas av budordsvisan. Efterhand nämndes allt fler evangeliska psalmer på denna plats, tills kyrkohandboken 1614 meddelade en psalm för varje sön- och helgdag under



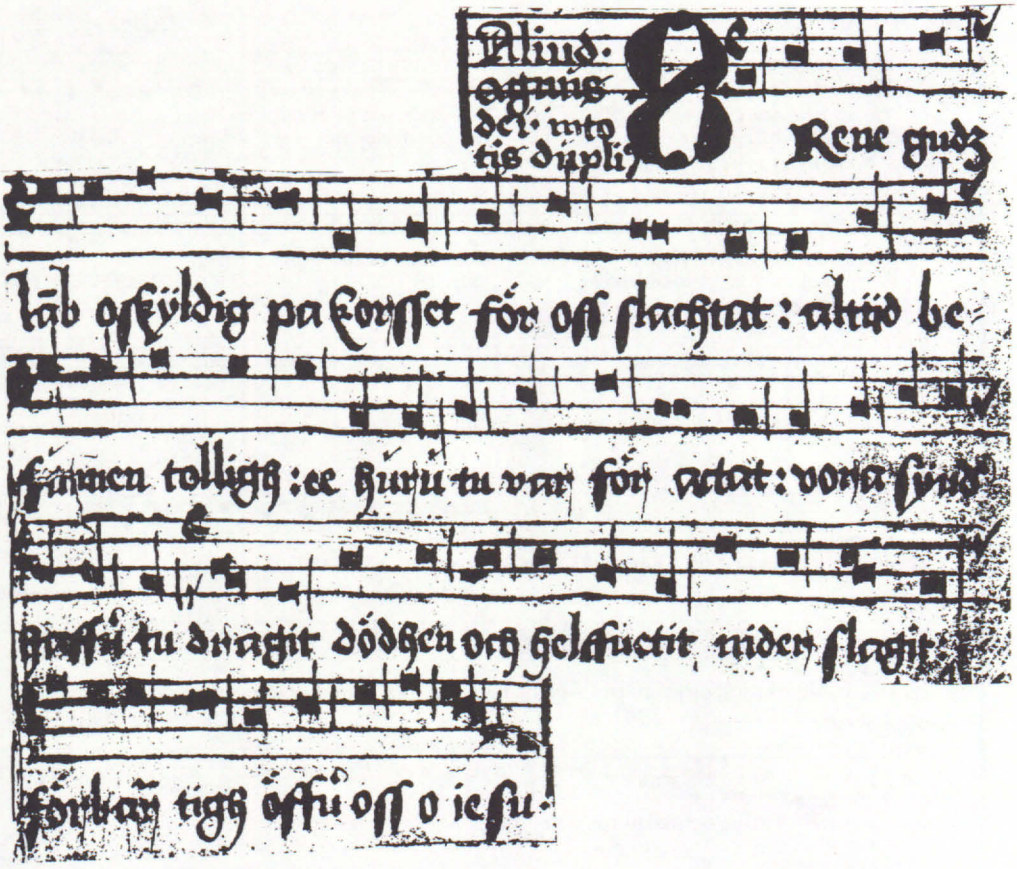
kyrkoåret. Det relativt invecklade Laudamus kunde enligt Laurentius Petris anvisningar för böndagsfirandet 1565 ersättas av kyrkovisan »Allena Gud i himmelrik». Introitus och graduale kunde enligt kyrkoordningen 1571 sjungas på latin eller ersättas av svenska kyrkovisor, varav nämns fyra respektive sex stycken (härtill Bohlin 1971). Handboken 1614 nämner inte introitusmomentet, men det torde ändå ha sjungits på latin på större högtidsdagar långt in på 1600-talet.

Tidegärden efter reformationen

Under den katolska tiden firades vid sidan av mässan en rad tideböner (se s. 77 f.). Efter reformationen behölls av dessa tideböner endast de större, morgongudstjänsterna matutin och laudes samt aftonens vesper och kompletorium. Dessutom skedde på detta område en ganska stor reduktion. Av dogmatiska skäl rensades många av de gamla helgondagarna ut, medan tideböner enligt 1571 års kyrkoordning firades med

alla återgivits i en och samma moderna alla breve-notation.

Terminologiskt betydde »psalm» ursprungligen psalm ur Psaltaren men efter reformationen i stället evangelisk kyrkovisa. Samtidigt växlade termen »koral» betydelse från gregoriansk enstämmig sång till evangelisk psalmmelodi.



Ex. 3: »O rene gudz lamb» (»Guds rena Lamm, oskyldig»; K 1986 nr 143) ur Höghandskriften (ca 1541) – möjligen den äldsta kända källan till denna tyska koral. Märk hur skrivaren har sökt mensurera koralnotskriften genom att förse korta noter med skaft och på ett par ställen markerat längre toner med dubbla noter. Noterna nr 8–9 har hamnat ett tonsteg för lågt och fras 6 genom ett klavfel en kvint för lågt.

skoldjäknarnas hjälp endast på sön- och helgdagar och inte som förut varje dag. Även själva formen för de enskilda bönegudstjänsterna förenklades. Tidebönen blev nu inte längre en sluten kortjänst utan i viss utsträckning också en församlingsgudstjänst. Sången skedde ofta på latin, bl.a. för att skolungdomen enligt Laurentius Petris önskan skulle övas i det språket. Men när en församling var närvarande, som framför allt i vespern, krävdes betydande inslag på svenska. På landsbygden medförde reformationen snarast en större gudstjänstlig rikedom än förut. Vissa stycken översattes också redan tidigt, framför allt hymner, som ju med sin strofiska form mycket liknande de evangeliska kyrkovisorna (se ex. 5, s. 242). Som nämnts ovan gav Laurentius Petris *De officiis* noggranna anvisningar om hur dessa gudstjänster skulle firas och vilka sånger ur de gamla katolska sångböckerna som kunde användas. Från 1560-talet härstammar handskrifter som Aspöboken och Örebroboken, som i första hand innehåller musik för tidegärden och har rika inslag av latinsk sång.

MÄSSANS ORDNING I SINA GRUNDDRAG UNDER 1500- OCH 1600-TALEN

Nattvardens utdelande, träsnitt i 1557 års kyrkohandbok. Prästen till höger, iförd mässhake, delar ut brödet, medan hans ministrant till vänster, iförd kappa, skänker vinet. Altarring saknas; kommunikanterna samlas stående i koret.

SKRIFTERMÅL
med syndabekännelse och avlösning

x INTROITUS ingångssången – på latin till gregoriansk melodi –
o eller som svensk kyrkovisa
(ej angiven i kyrkohandboken 1614)

x *Kyrie* Herre, förbarma dig

x *Gloria* Ära åt Gud i höjden
med
x *Laudamus* Vi lovar dig
eller
o Allena Gud i himmelrik

KOLLEKTBÖN

EPISTEL (reciterad på en särskild melodiformel, kallad epistelton)

xo GRADUALE – på latin till gregoriansk melodi
eller – efterhand – som svensk kyrkovisa
x Sekvens på vissa högtidsdagar
med
o inskottsvers

EVANGELIUM

o PREDIKSTOLSPSALM

PREDIKAN

x *Credo* trosbekännelsen – den apostoliska, nicenska eller
o Luthers Credopsalm
(då Credo 1614 flyttades till platsen före predikan, kunde här placeras en
o evangelisk kyrkovisa)

ALLMÄN KYRKOBÖN (ofta Litanian)

x PREFATION sjungen inledning till nattvardsmässan med instiftelseorden

x *Sanctus* Helig

x FADER VÅR
(sjungen på samma ton som prefation)

Eventuell nattvardsförmaning

x PAX Herrens frid vare med er

x *Agnus Dei* O Guds lamm

KOMMUNION nattvardens utdelande
o därunder vissa angivna kyrkovisor

TACKBÖN

x BENEDICAMUS Tacka och lova Herren

VÄLSIGNELSEN

o Efter 1614: Slutpsalm

x = gregoriansk sång
o = evangelisk kyrkovisa, självständig eller som ersättning för gregorianskt sångstycke.
Med kursiv utmärks mässans ordinarium
(se s. 78 för medeltidens mässordning)

Självfallet var detta rika gudstjänstliv koncentrerat till klostren och domkyrkorna, men sedan klostren utplånats och korprästinstitutionen vid domkyrkorna efterhand avskaffats blev det allt svårare att upprätthålla det, och 1614 års handbok hade inga anvisningar alls för detta. Ännu någon tid fortsatte man att sjunga tidebönerna så gott det gick med skolkörernas hjälp, vilket framgår av *Liber cantus* för Uppsala 1620 och *Liber cantus* för Växjö 1623 (faksimilutgåvor 1943), liksom av en del koralhandskrifter på 1600-talet. Men kyrkolagen 1686 satte definitivt punkt för den en gång så rika tidegärdstraditionen och ersatte den med ytterst enkla former för otte- och aftonsång.

Församlingssångens framväxt

I populära framställningar hette det förr gärna att reformationen redan tidigt beredde väg för församlingens psalmsång och att det självklart låg i reformationens idé att denna skulle uppmuntras. Men i verkligheten lade de svenska reformatorerna inte alls i dagen någon speciell önskan om församlingssång, och den kan knappast sägas riktigt ha kommit igång förrän ett gott stycke in på 1600-talet.

Församlingssång förekom möjligen redan under medeltiden, men då utanför mässans ram — ett undantag kan ha varit skottversen i sekvenserna (se t.ex. K 1986, nr 464). I 1500-talets evangeliska mässordningar talas heller aldrig om församlingssång, det heter endast »man siunger» och liknande. Olavus Petri skriver visserligen i förordet till *Swenske songer* (1536) om sånger på modersmålet: »haffua ock monga goda christna menniskior warit ther glade ått [= glada däråt], siunga oc höra them gerna». Det är dock högst osäkert om denna sång gällde kyrkans gudstjänst. Förmodligen utfördes sången, även de evangeliska kyrkovisorna, av kören där sådan fanns eller av prästen ensam. Enstaka notiser från sent 1500-tal vittnar dock om att församlingssång faktiskt förekom. I en av de handskrivna källorna till *Nova ordinantia* 1575 (se nedan) heter det att församlingen nu gärna sjunger med inte bara i »Tron» (d.v.s. Luthers Credopsalm), utan även i annat som »på förståndeligit mål i Coren siunges». Och samma år fördömdes växelsång i mässan av ett biskopsmöte i Stockholm: »Uno ore uterque sexus canat in missa, non alternatim» (»i mässan må båda könen sjunga med en mun, ej växelvis»). Detta antyder att församlingen faktiskt sjöng och att den sjöng på det senare så vanliga sättet i växling mellan kvinnor och män. Från gudstjänsten i Luleå kyrka omkring år 1600 berättar Johannes Bureus att församlingen stämde in med kören i flera sånger, att kvinnor och män sjöng »Allena Gud i himmelrik» alternatim i mässan och att folket t.o.m. deltog i psalmodieringen av Psaltaren 118 och Magnificat, Marias lovsång (se Bohlin 1970, s. 84 f.). Av detta bör man dock inte dra alltför långtgående slutsatser. Bureus berättar att kapla-

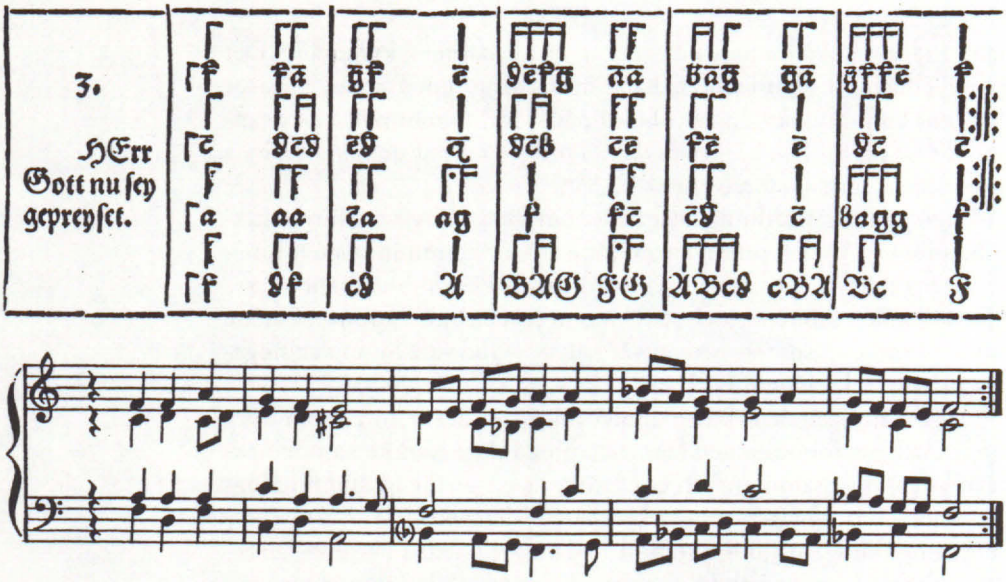
nen i Luleå var skolmästare och att han övade barnen i kyrkosång. Det var säkerligen de som ledde församlingens sång. För Bureus, prästsonen från Uppsala, var sången i Luleå något för honom nytt och ovanligt; det är därför han beskriver den. Troligtvis syftar de här återgivna notiserna på enstaka företeelser.

Ingen gudstjänstordning talar heller om församlingssång förrän kyrkohandboken 1614 föreskriver om sång under kommunionen: »Emedhan [= under tiden] siunger Choren medh Församblingenne thesse effterföliande Psalmer» – och så räknas upp »O Guds Lamm», »O rene Guds Lamm», »Jesus Christus är vår hälsa», »Gud vare lovad och högeliga prisad» och »Discubuit Jesus».

Här ges återigen den viktiga upplysningen att det är kören som leder sången och att församlingen kan instämma i den. Kanske kan det förutsättas en viss psalmkunskap efter 1614, då en gradualpsalm föreslogs för varje sön- och helgdag under kyrkoåret. Men viktigare är, att psalmsången inlärdes och sjöngs utantill under större delen av 1600-talet – psalmböcker var dyra och följaktligen sällsynta och läskunnigheten var dålig ända till slutet av 1600-talet. Folket lärde psalmerna genom att lyssna till kören eller prästen i kyrkan. Det är därför knappast troligt att församlingarna i början av 1600-talet kunde sjunga någon större mängd psalmer; ofta tycks en och samma gradualpsalm ha sjungits under långa tider. Dessutom hade församlingssången aldrig, som nuförtiden, något stöd av orgeln. Orglar var mycket sällsynta och där de fanns användes de till helt andra uppgifter. Det kunde hända att orglarna, förutom medverkan i konstmusik av olika slag, deltog i sången på så sätt att kör och orgel alternerade vid utförandet av längre stycken som mässans Kyrie och Gloria med Laudamus – ett sådant utförande föreskrevs uttryckligen i Normans *Articuli Ordinantiae* 1540 eftersom »det förut varit brukligt» – eller tidegärdens Magnificat och Te Deum. Omöjligt är det heller inte att även kyrkovisor utfördes på detta sätt, att kör och orgel utförde varannan vers (som i Tyskland).

I ett körstycke var stämmorna alltid utskrivna i olika stämböcker; några körpartitur existerade inte. Organisten kunde överflytta stycket från de olika stämböckerna till en tabulatur, där stämmorna var placerade under varandra och sålunda kunde spelas på tangentinstrument. Sådana orgeltabulaturer finns bevarade från slutet av 1500-talet i Tyskland och omfattar ofta intavolerade koralsättningar (vokalkompositioner överförda till orgeltabulatur), som troligen användes vid växelspel i koralerna (se ex. 4, s. 240). Orgel som stöd för församlingssång tillhör däremot en helt annan tid (se nedan).

Särskilt i landskyrkorna fick prästen själv ansvara för sången. Dock skulle han snart få en medhjälpare i klockaren. Redan i de svenska landskapslagarnas kyrkobalkar under medeltiden stadgades att i varje



Ex. 4 a–b: Början av koralen »Herr Gott nu sey gepreyset» (K 1986 nr 36) ur Ammerbachs *Orgel- oder Instrument-Tabulaturbuch* 1583 samt samma stycke i modern notskrift. Tabulaturens lodräta streck, anbragta för översiktens skull, är förelöpare till de moderna taktstrecken. I melodins åttondelsrörelser kan anas vad som på 1600-talet kallades »kruus och quinckelering».

församling skulle finnas en befattningshavare med uppgift att ha tillsyn över kyrkan och dess lösegendom, hjälpa prästen på olika sätt och ringa i klockorna – därav hans benämning. Efter reformationen fick denne inte på länge några nya uppgifter; ännu i 1571 års kyrkoordning hänvisas endast till kyrkobalkens bestämmelser. Allt eftersom bestämda uppgifter av undervisande natur blev aktuella, fick klockaren och prästens medhjälpare kaplanen biträda med skolundervisningen – katekeskunskap, lära ungdomen läsa och skriva samt sjunga psalmer. Dessutom fick klockaren hjälpa till med sången i kyrkan.

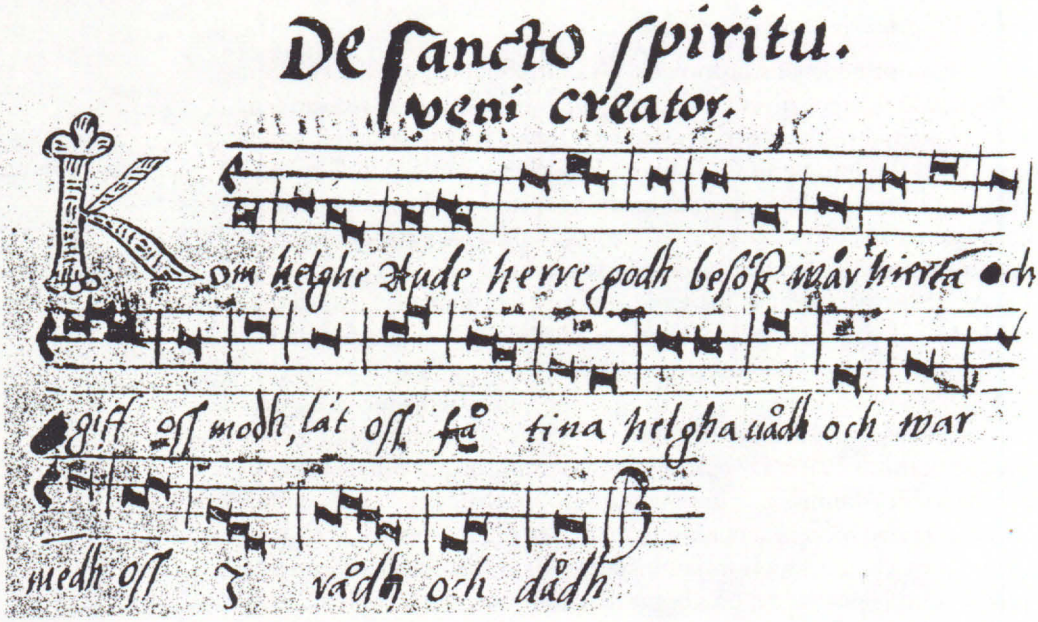
Denna nya utveckling tog egentligen inte form förrän under 1600-talet. Ett tidigt vittnesbörd om dessa behov och hur de löstes ger ett rundbrev 1576 till präster och allmänhet i ärkestiftet från ärkebiskop Laurentius Petri (med tillnamnet Gothus, svärson till den store L. P.). Han klagar där över att prästerna inte så väl kan uträtta den tjänst som åligger dem i mässa och tidegärd, framför allt därför att de inte har några sångliga medhjälpare utan måste sjunga allting ensamma. Ärkebiskopen föreslår därför att i var socken utväljs unga personer som tillhålls att öva och lära »Kyrie / Swenska Psalmer / Tron [= Credo] och andra Responsoria på Swensko / som j Tidegerden brukas». Detta är ju inte precis några blygsamma fordringar – med Kyrie avsågs på den tiden hela mässordinariet – men de förklaras kanske av det tvång till större rikedom i kyrkosången som Johan III:s liturgi medförde. I allmänhet gällde musikundervisningen nog inte mer än att nödtorftigt lära barnen sjunga de enklaste koralerna. Detta är dock en början till den svenska folkundervisningen, som under kyrkans hägn skulle nå en storartad blomstring i det följande (se s. 273 f.).

Johan III och den liturgiska striden

På vägen mot gudstjänstordningen 1614 inträffade en ganska våldsam turbulens i gudstjänstlivet till följd av Johan III:s liturgiska strävanden. Den teologiskt bildade och musikaliske Johan III inrättade en teologisk prästutbildningsanstalt, kollegiet i Stockholm, och han lade fram ett komplement till 1571 års kyrkoordning, *Nova ordinantia* 1575, samt en ny gudstjänstordning 1576 (»Röda boken») i avsikt att förläna mässan större högtidlighet och värdighet. Johan hade upprörts över många prästers brist på vördnad för kyrkorummet och gudstjänsten: de påstods bl.a. lägga sina gamla hattar och smutsiga vantar på altaret, t.o.m. mitt emellan kalken och patenen.

I Johans liturgi fanns faktiskt ingenting som stred mot evangelisk trosåskådning – i själva verket visar den påfallande överensstämmelser med Laurentius Petris *De officiis*, vars anvisningar ofta ordagrant citeras. Nyare forskning har visat att liturgin inte kan betecknas som en revision av den romerska mässan utan att den sakligt sett bör klassificeras som en variant av reformationstidens evangelisk-lutherska mässa. Johan vidtog dock en del onödigt utmanande åtgärder i sammanhanget. Bland annat försåg han sin gudstjänstordning med utförliga kommentarer och försvar på latin, som ofta avbryter den liturgiska texten, samtidigt som han införde en – visserligen evangeliskt »renad» – kanon (nattvardsbön), där oppositionen dock tyckte sig finna en hänsyftning på mässoffertanken, och försåg de från evangelisk synpunkt ömtåliga instiftelseorden med vissa tillägg. I den allmänna katolikskräck som rådde – och som ju var förklarlig genom Johans politiska strävan efter en utjämning mellan katolicism och lutherdom, varvid han rent av förhandlade med påven, hans giftermål med den katolska Katarina Jagellonica, liksom sonen och tronföljaren Sigismunds likaledes katolska tro – kom varje moment i liturgin som påminde om den gamla katolska mässan att misstänkas. Liturgin infördes över hela landet utom i hertig Karls hertigdöme, dock under hot och tvång, med både handgripligheter och fängelsestraff. Liturgin blev överallt omstridd: vissa präster gillade den, men hos andra väckte den häftigt motstånd.

Liturgihistorikern Natanael Fransén ser Johans liturgi som den svenska reformationskyrkans förnämsta mässordning, ett liturgiskt mästerverk, och han menar att mycket av motståndet mot den kan förklaras av otillräckligt utbildade prästers oförmåga att genomföra den rika liturgin. De oerhört rika liturgiska handskrifterna från denna tid pekar också på att svårigheterna kunde uppfattas som övermäktiga. Som direkta komplement till Johan III:s liturgi anses de tre handskrifterna *Tunhemsboken* och *Ordo canendi* samt den finländska *Henricus Thomaeboken* ha tillkommit (alla från början eller mitten av 1580-talet). Alla tre innehåller en omfångsrik uppsättning sånger för både mässa och tidegärd; *Ordo canendi* har t.ex. en fyllig serie latinska introitus för kyrkoåret.



Ex. 5: Pingsthymnen »Kom helge Ande Herre god» (översatt av Olavus Petri 1536) ur *Ordo canendi* (1580-talet). Jämsides med denna melodi uppträdde en annan (märkligt nog 5-radig till den 4-radiga texten) som tog överhand 1697 (nr 180) och inte förrän 1939 på prov och 1986 (nr 50) definitivt ersattes av den förra.

Uppsala möte 1593 och 1614 års kyrkohandbok

Den liturgiska striden tilltog i häftighet. Johan III fick bittert uppleva hur hans liturgi endast ledde till allt större motsättningar, trots att han stred för den i det längsta. Kollegiet i Stockholm upplöstes, och flera av lärarna där, bl.a. den framstående Nicolaus Bothniensis, övergick till Uppsala universitet. När den katolske tronföljaren Sigismund, då redan kung i Polen, väntades till Sverige efter Johans död sammankallades ett kyrkomöte i Uppsala 1593 för att fastslå svenska kyrkans evangeliska status. Under ordförandeskap av Nicolaus Bothniensis avskaffades Johans liturgi eftersom den, som det hette, var alltigenom vidskeplig och i själva grunden alldeles likformig med den påvliga mässan. Detta var givetvis ett våldsamt överdrivet omdöme och likformigheten med den romerska mässan gällde ju alla reformatoriska mässor, inte minst Laurentius Petris *De officiis* och hans kyrkoordning 1571. Beträffande gudstjänsten beslöts, visserligen inte alldeles helhjärtat, att som rättesnöre skulle gälla 1571 års kyrkoordning. Således återinfördes den senaste mässordningen från 1557 (faksimilutgåva 1969), vartill kyrkoordningen hänvisade, och den därtill hörande musiken – väl närmast *Een liten Songbook* 1553. Vidare beslöts till hertig Karls förtrytelse att den för honom inte särskilt misshagliga zwinglianismen och kalvinismen skulle bannlysas.

Uppsala möte brukar betecknas som reformationens definitiva genombrott och slutliga bekräftelse i Sverige, först och främst på grund av att Augsburgska bekännelsen nu upptogs bland svenska kyrkans bekännelseskrifter. Men också liturgisk-musikaliskt hade 1500-talets utveckling här verkligen nått ett mål, i huvudsak en stadfästelse av Laurentius Petris livsverk med dess konservativa inställning till arvet från den gamla kyrkan. Den hävdvunna gudstjänstordningen hade bevarats, liksom också den gregorianska sången som på ett unikt sätt i hög grad kunnat vidareföras i sin försvenskade form. Samtidigt hade den evangeliska kyrkovisan försiktigt införts som ett mera folkligt inslag i liturgin.

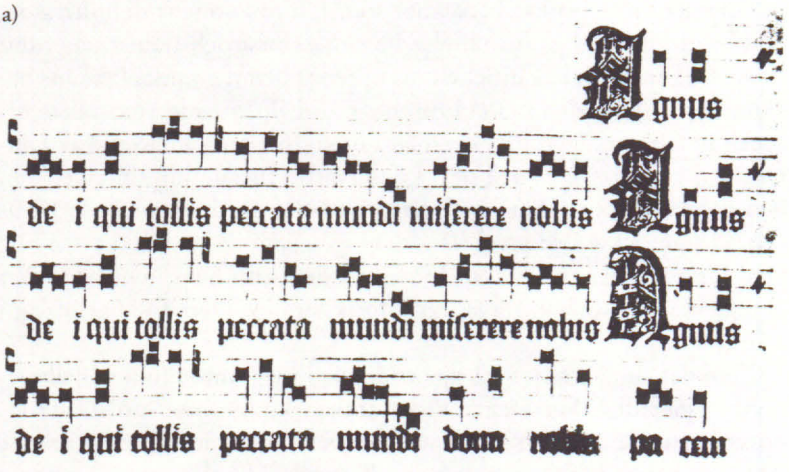
Men det skulle snart visa sig att denna liturgi inte skulle bli alltigenom bestående. Den gregorianska sången kunde inte motstå de reduceringstendenser som den länge utsatts för, och samtidigt uppträdde den evangeliska kyrkovisan som en allt starkare konkurrent. Det var ju kyrkovisan som jämte predikan förmedlade kyrkans aktuella budskap till folket. I kyrkovisans form skulle den andliga utvecklingen i fortsättningen avspeglas: den på 1600-talet framväxande ortodoxin med dess säregna stråk av medeltida mystik, liksom den därpå följande pietismen. Efterhand blev den också ett instrument för den alltmer påtagliga strävan mot uniformitet och kungligt envälde.

Det är möjligt att den närmaste utvecklingen i viss mån färgades av Karl IX:s mera kärva, av kalvinismen påverkade fientlighet mot rikedom i liturgin. Kungen godkände aldrig Uppsala mötes beslut annat än villkorligt och i 1571 års kyrkoordning fann han en »smak av den papistiska surdegen», varför han ville revidera alla kyrkans gudstjänstböcker – något som lyckligtvis inte blev av under hans livstid. Men utvecklingen skulle nog ändå av inre nödvändighet ha lett fram till den nya, åtstramade ordningen i 1614 års kyrkohandbok. Här uppnåddes i stort sett den balans mellan gregoriansk sång och evangelisk kyrkovisa som åtminstone officiellt skulle bli gällande ända till nästa gudstjänstordning 1811 (och som skulle återerövras på 1900-talet).

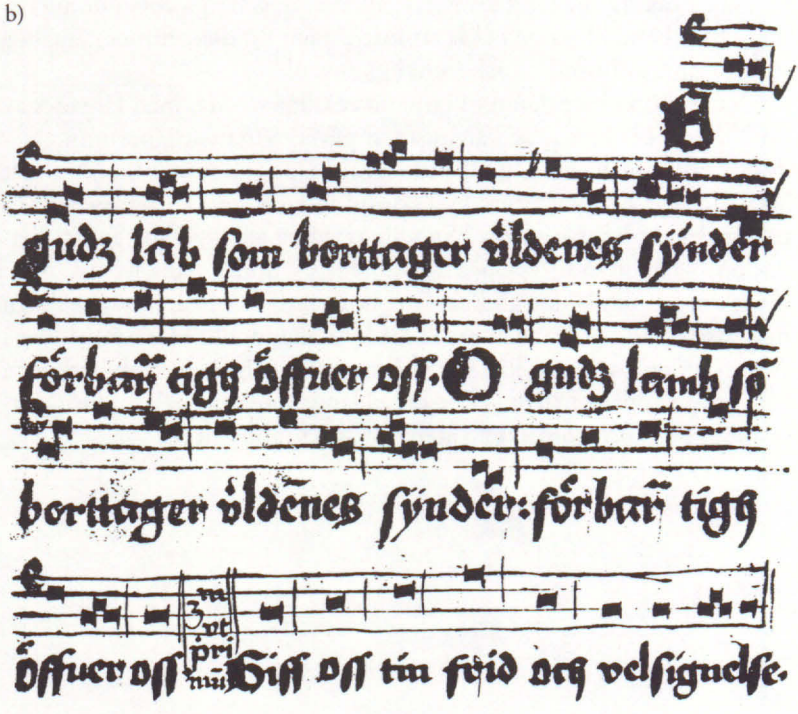
Ex. 6 (a–d, se även följande sida):
En Agnus Dei-melodi i olika versioner hämtade från a) *Graduale Arosiense* 1493; b) Höghandskriften ca 1541; c) *Liber cantus Upsaliensis* 1620; d) Koralpsalmboken 1697.

Exemplen visar att traditionen är påfallande fast; melodin är praktiskt taget oförändrad i över 200 år och endast obetydliga avvikelser förekommer, t.ex. i fråga om textunderläggning. (K 1697 använder en egenartad koralnotskrift, där syllabiska avsnitt utmärks med helnoter, melismer med sammanlänkade brevisnoter.) Melodin sjungs alltjämt i vår svenska högmässa, nu dock i förkortad form lämpad för församlingssång; förut var den en körens angelägenhet.

a)



b)



c)

d)

Agnus Dei Paſchal.

1614 ÅRS KYRKOHANDBOK

Graduale må wara någhon Pſalm eller
Loffſång aff Schrifftene vthcaghen/
ſom nu fölier.

Dominica I. Adventus.

Ach wij ſyndare arme.
II. Waker vp j Chriſtne alle.
III. Herren vthi ſin höghſta Thron.
IV. Wår Herre Chriſt kom til Jordan.

J Jule Höghtijdhen.

Alle Chriſtne frögde ſigh j thenna Höghtijdh.
Chriſtus är födder aff een Jungfrw reen.

Om Chriſti Dödelſe.

Wår Herre Chriſt kom til Jordan.

Trettonde Dagh.

Puer natus in Bethlehem. Jtt Barn är födt j
I. Söndagh effter Trettonde dagh. (Bethy:

Chriſtus then rätta Herren.
II. Sål är then man ſom fruchtar Gudh.
III. Kommer hijt til migh ſägher Guds Son.
IV. Vthan Herren fäller oſſ til.
V. O Herre Gudh titt helgha Ord.

Septuageſima & Sexageſ:

Een Lijknelſe liuſtigh och klaar.
Gudh aff ſijna barmhertigheet.

Eſto mihi.

Ach wij ſyndare arme/ wåra etc.
Invocavit. Wår Gudh är oſſ een wåldigh Borgh.
Reminiſc. Jagh ropar til tigh o Herre Chriſt.

Oculi.

En sida ur 1614 års kyrkohandbok med förslag till gradualpsalmer för början av kyrkoåret. En av de viktigaste nyheterna i kyrkohandboken 1614 var införandet av de tempore-principen i gradualet. Detta hade ju förut växlat efter kyrkoåret, och nu genomfördes en sådan växling genom att en gradualpsalm i samklang med dagens firningsämne föreslogs för varje sön- och helgdag. Bland övriga nyheter, som visserligen ofta endast bekräftade redan tidigare skedda förändringar, kan nämnas att Laudamus kunde ersättas av kyrkovisan »Allena Gud i himmelrik», att Luthers Credopsalm infördes som alternativ trosbekännelse, att flera evangeliska kyrkovisor föreslogs sjungas under kommunionen och att mässan avslutades med »Förläna oss Gud så nådelig / frid i alla våra dagar», följd av »Gud give vårom konung och all överhet / frid och gott regement» – varmed man bad om fred under hela det krigiska 1600-talet.

Nu reducerades i allmänhet den gregorianska repertoaren till ungefär samma omfattning som *Een liten songbook* 1553, och tillståndet efter 1614 avspeglas i de båda tryckta sångböckerna *Liber cantus upsaliensis* 1620 och *Liber cantus wexionensis* 1623. Dessa har dock ett rikare innehåll än 1553 års sångbok, bl.a. upptar de en hel del tidegärdssång, både på svenska och latin. Ett par latinska introitus visar att åtminstone de ledande kyrkorna ofta höll sig till den äldre praxis som kodifierats i Laurentius Petris alltjämt gällande kyrkoordning av år 1571.

STORMAKTSTIDEN

Genom kyrkohandboken 1614 hade Svenska kyrkan erhållit en form för gudstjänsten som skulle stå sig under lång tid. Detta hindrade emellertid inte att en ganska stor liturgisk frihet rådde. Fortfarande gällde Laurentius Petris kyrkoordning från 1571 ända tills den avlöstes av kyrkolagen 1686, och därmed gavs bland annat möjlighet att alltjämt sjunga introitus, fast detta inte nämndes i 1614 års ordning. Den liturgiska gregorianska sången i övrigt, d.v.s. musiken till mässans ordinariestycken fortlevde tämligen oförändrad under hela århundradet. Vissa olikheter rådde mellan de olika stiften, men de var tämligen obetydliga och gällde oftast repertoarvalet och attribueringen till olika kyrkoårstider. I 1697 års koralpsalmbok meddelades till sist en för hela riket avsedd ordning, byggande på Uppsalatraditionen, med melodier för fyra kyrkoårsserier – för vanliga söndagar, för jul-, påsk- och pingsttiden. Dock tycks man i praktiken ofta ha inskränkt seriernas antal, ibland t.o.m. till enbart söndagsserien, och under 1700-talet skedde reduktionen snabbt (härtill Lindquist 1951, s. 323 f.).

Psalmsången

1600-talet kan med rätta kallas den svenska psalmsångens guldålder. Nu lades stor vikt vid att psalmsången befrämjades i städerna och på landsbygden. I Strängnäsbiskopen Emporagrius' förslag till kyrkoordning (ca 1670) heter det:

»Uthi städerna, hwarest Trivial eller Barna Scholar äro, skola Scholemästaren genom Hörare, Notarios och Dieknar hålla kyrkiosången widh macht, och ther uppå hafwa itt noga upseende, att han gudeligen och skickeligen föreståås [...] Men på landzbygden wårde thet samma Kyrkioheerden, Capellanen och Klockaren. Ther skal ock Klockaren under siungandet stå på någon ort mitt uti Kyrkian, och hålla den enfaldige och olärde hopen rätt widh tonen, att församblingen i Choren och uthan före, må stämma wäl öfwerens, så att sigh icke yppar något oliud och förargeligh mootsträfwigheet.»

Koralsångens villkor var under 1600-talet mycket annorlunda än under senare epoker. En av de största olikheterna bestod i att psalmerna under hela århundradet generellt sett sjöngs utantill av församlingarna och av folket i husandakten. Psalmböcker var sällsynta och läskunnigheten svag. Enligt en beräkning uppnådde inte svenska folket en elementär läskunnighet förrän ca 1660–1740 (Hansson 1987, s. 201). Av Emporagrius' ovan citerade föreskrifter framgår hur koralsången leddes och vilka som ansvarade för den, men talet om »oliud och förargeligh mootsträfwigheet» låter också ana att det fanns svårigheter att kämpa med. De »hörare» som nämns var vanligen äldre elever som förhörde läxorna, och notarierna var ett slags ordningsmän för djäknekören, vilka även hade till uppgift att intonera koralsången.

Före 1697 fanns varken psalmnummer eller psalmtavlor; för att ange vilken psalm som skulle sjungas intonerades första versraden av en försångare, varefter församlingen föll in. I många källor talas om vikten av samordning mellan körens skolade sång och den tydligen mera vildvuxna församlingssången. Västeråsbiskopen Laurelius säger t.ex. i sitt kyrkoordningsförslag från mitten av 1600-talet:

»I alla församblingar, serdeles i städerna, skal man beflita sigh om en wel lydande melodie eller sammansong, så at songen emellan Choren och then andre deelen af församlingen altijd stemmer öfwerens, och medh thonen hwarken för mycket och longsamt drages, eller förhastas. Eij heller skal wara tilstadt, retta och egentelige toonen antingen medh röstens sänckande eller uphöiande på Discantewijss (som en part göra) wrengia och förandra, utan altijdh enfaldeligen och liufligen blifwa widh wars och ens psalms egenteliga toon och utsiungande.»

Intressant är den omnämnda seden att »på Discantewijss» vränga och förändra den rätta tonen, något som biskopen bestämt vänder sig emot. Laurelius var biskop i Västerås, och förmodligen är detta ett tidigt tecken på förekomsten av de »krusade» koralvarianter som längre fram skulle bli särskilt uppmärksammade i Dalasocknarna runt Siljan (se vol. II, s. 210 f.).

I stadsskolorna övades sång flitigt, inte minst med tanke på förpliktelserna i kyrkan. På landet var det kyrkoherden som »vårdade» sången med hjälp av capellanen och framför allt klockaren, som hade till uppgift att lära barnen läsa, skriva och sjunga psalmer samt att undervisa i kristendom. Det är ur denna blygsamma klockaregärning som hela det imponerande svenska folkundervisningsväsendet har vuxit fram. Om möjligt skaffade sig klockaren också en liten kör. Källorna berättar att i den lilla småländska socknen Ingatorp fick komminister Magnus år 1642 åtnjuta klockarelönen eftersom han »vppehåller all klockaretiensten, klämptar afton och morgon pro pace [= för freden], förskaffar [dom]capitlets breef fort, och förskaffar dhem som siunger i kyrkian». Till detta bör anmärkas att klockaren, som åtminstone i större för-

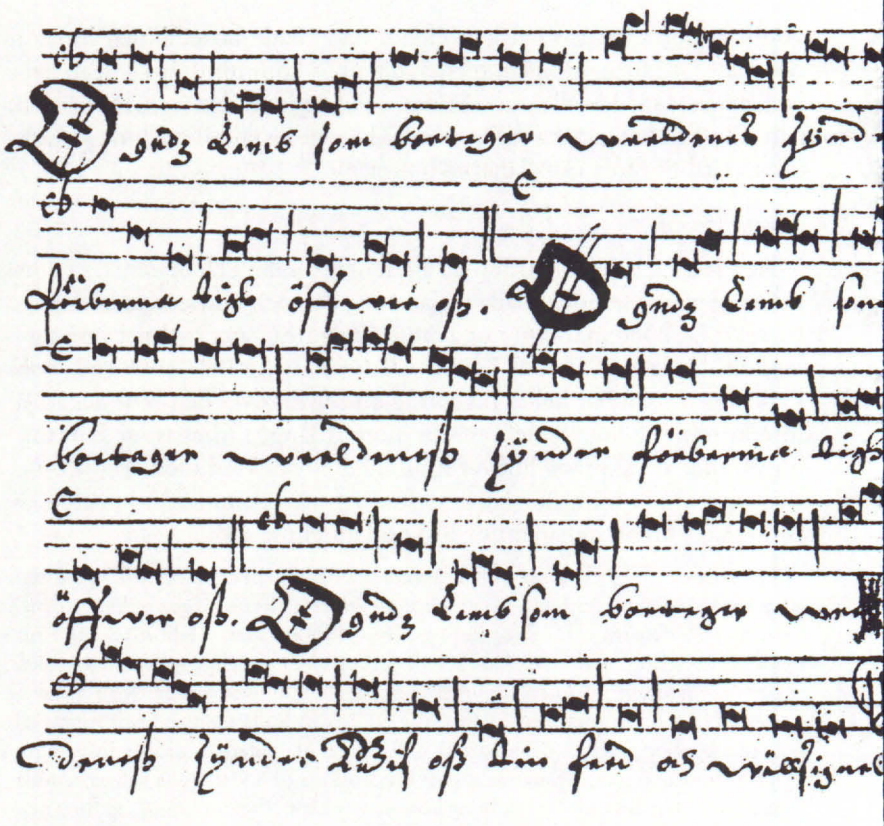
samlingar ofta var gymnasieutbildad, hade både boställe och lön för sina tjänster i församlingen, medan däremot komministern – även kallad kaplan, capellan eller sacellan(ia) – avlönades direkt av kyrkoherden och till på köpet ganska dåligt. Karl XI lär ju ha fällt det kända yttrandet »Måttligt skola capellanerna hafwa».

Organisterna

Vilken roll spelade organisterna i allt detta? Orglar och organister fanns ju redan på medeltiden, både på landsbygden och i de största kyrkorna (se s. 70 f.). Men märkligt nog nämns ingenting om orgelspel vare sig i kyrkoordningen 1571 eller i 1614 och 1693 års kyrkohandböcker, och kyrkolagen 1686 har heller ingenting att säga utöver den rent negativa föreskriften att orgelspelet »måste intet så långt utdragas, at Församlingen ther af i sin sång blifwer hindrad at lofwa Gud med egen Röst». Ett par kyrkoordningsförslag är desto mer uttrycksfulla. Vid mitten av 1600-talet skriver nyssnämnde biskop Laurelius:

»Thet samma skal och noga blifwa ansedt medh orgelspelandet, at Orgenisten icke, för sin egen berömmelses skul, får det handtera efter sin egen wilia, brukandes ther til letferdiga och i församblingen otienliga stycken, medh mycken kruus och quinckelering, utan han skal thet alfwarligen och gudeligen öfwa och bruka, spelandes sachta in medh the psalmer som i församblingen siungas [...] Samma Orgespel eller och andra instrumentz klingande och liudande speel och song skal och sparsambligen efter Biskoparnas och Kyrckioheerdarnas tijdiga inspection och förordning brukas, at man icke giör Gudz huuss til it lustehuus och gästebudz samqwem, utan at Gudz försambling kommer enkannerligen tilstädes, at höra och betrachta Gudz ord, såsom och til at hierteligen bidia Gudh om syndernas förlåtelse och alla andra nödhtorfter, och ther hooss sielf medh egen röst til at lofwa och prijsa Gudh, genom gudeliga psalmer och andeliga lofsonger.»

Nu hörde organisterna hemma i ett helt annat socialt och kulturellt skikt än kyrkans övriga befattningshavare, inklusive klockarna. Organisterna hade vanligen monopol på – och ofta rent av skyldighet – att medverka vid fester och samkväm i församlingarna; ofta bedrev de med myndigheternas tillstånd krogrörelse, det gällde t.o.m. självaste domkyrkoorganisten i Uppsala. Ofta hade organisterna större inkomst av sådant än av kyrktjänsten. Det förekom att en församling hade organist anställd utan att det fanns någon orgel i kyrkan (Sjögren 1958)! Det är mot den bakgrunden det ovan citerade våldsamma utfallet mot organisterna skall betraktas. I motsats till kyrkans övriga befattningshavare saknade organisterna vanligtvis varje form av kyrklig utbildning, och tydligen kunde de ofta ta sig för att i kyrkan spela en musik som, med biskop Laurelius ord, förvandlade Guds hus till »it lustehuus och gästebudz samqwem». Detta var ingen enstaka företeelse: redan hundra år tidigare i Tyskland och sedan i rader av ordningsföreskrifter återfinns

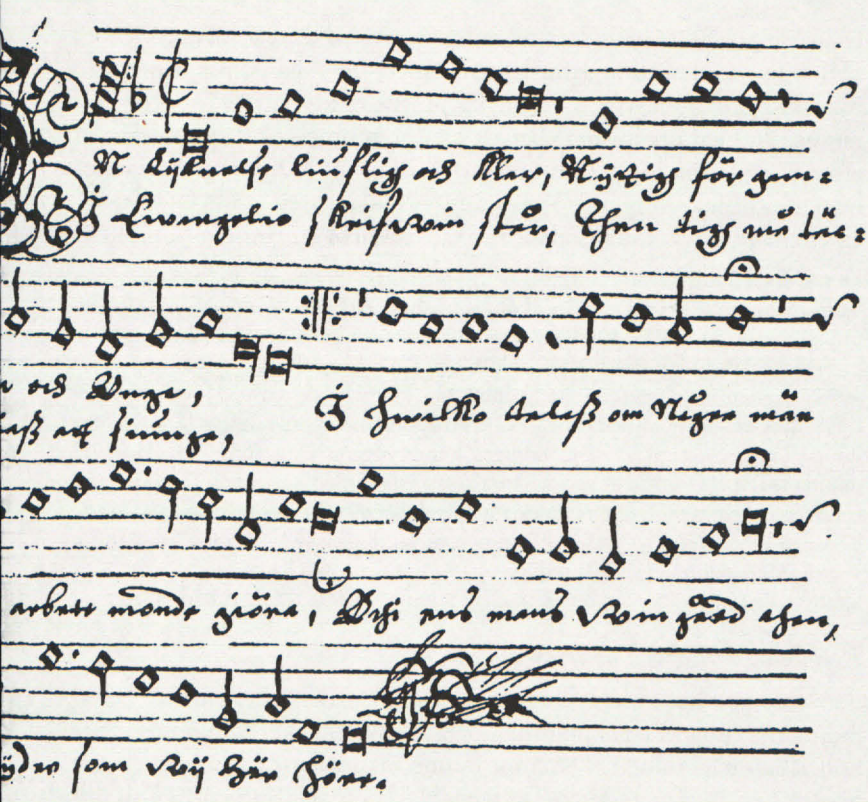


Ex. 7: Vanligen innehöll musikhandskrifterna både koraler och musik till mässa och tidegärd. Här ett uppslag i den östgötska *Rogslösahandskriften* från mitten av 1600-talet. Till vänster visas en melodi till »O gudz lamb», alltjämt välkänd och ofta sjungen i vår nuvarande högmässa;
(forts. på nästa sida)

samma klagomål på organisternas »lättfärdiga» och »otjänliga» stycken. Deras yrkesmässiga standard var ofta låg, och till deras osäkra sociala ställning bidrog det faktum att orgelspel var förbjudet under fastan och ofta under åratal vid sorgetider efter avlidna kungliga personer.

En duktig organist kunde däremot överta klockaretjänsten och höja sig socialt och pekuniärt genom att därmed få både boställe och lagfäst lön. Och visst fanns det duktiga organister, särskilt mot slutet av 1600-talet, som kunde prestera vad på dem ankom i gudstjänsten, d.v.s. att preludiera till koralsången, att utföra vissa mässpartier eller koraler i växling med kören, att intavolera (se ovan s. 239) och att spela generalbas i de konserterande stycken som blev allt vanligare under 1600-talets andra hälft. Just genom sin medverkan i dessa generalbasstycken blev de mer och mer oumbärliga och fick ofta en status i jämbredd med eller t.o.m. över sångledaren, rector cantus. Ibland slogs ämbetena ihop, som i Uppsala när Harald Vallerius 1690 lämnade tjänsten som rector cantus och denna förenades med Christian Zellingers organisttjänst.

Däremot nämndes aldrig ackompanjemang av församlingssång



till höger står psalmen »En lijknelse liufligh och klar», vars fina melodi av Burkhard Waldis var i allmänt bruk till denna text från mitten av 1500-talet och ända fram till 1697, då den utbyttes mot en annan.

bland de färdigheter som krävdes av en god organist – endast enstaka källor från slutet av 1600-talet antyder orgelackompanjerad koralsång, och först långt senare blev det vanligt att beledsaga sången med orgel – nota bene där orglar fanns (se vol. II, s. 135 f.). Församlingssången leddes fortfarande av kören eller försångaren. Redan den rikliga förekomsten av melismer i koralerna, d.v.s. flera toner på samma stavelse, gjorde det ju svårt att förebilda och leda sången annat än vokalt. Men orglar var sällsynta och fanns endast i de större kyrkorna. Ännu vid mitten av 1800-talet saknades orglar i 60 % av församlingarna (se Erici 1965, s. 9). Den stora orgelbyggarvågen i vårt land kom först under 1800-talets andra hälft; det var som bekant med orglarnas hjälp som den rytmiskt utjämnade 1800-talskoralen så småningom genomdrevs och de sista resterna av en gammaldags folklig koralsång utplånades.

Emellertid användes orglarna redan tidigt till att ge ton åt koralsången genom preludierande. I Bergrots *Instrumenta musica* (1717) sägs det som en ren självklarhet att termen »organista» används om den »som på orgelverket preludierar innan församlingen skall sjunga». Det

är antagligen detta preludierande som avses med det gåtfulla uttrycket i Laurelius' kyrkoordningsförslag: att »spela in» med de psalmer som i församlingen sjungs (se s. 249). På motsvarande sätt tycks uttrycket »sjunga in med organisten» betyda att (utan orgel) börja psalmsången efter organistens förspel; ännu i ett förslag till »Ordning för kyrkobetjente» i Linköpings stift 1795 stadgas att klockaren skall ta upp sången efter orgelverket, där sådant brukas, annars i en lämplig tonhöjd.

Det är dock omdiskuterat vad som avsågs med uttrycket »spela in»; möjligen spelade organisten också ett stycke av koralen, kanske en hel vers, innan församlingen (utan orgel) satte in. Det kan vara detta som ärkebiskop Laurentius Paulinus Gothus talar om vid riksdagen i Nyköping år 1640, där han förbjuder organisterna att »spela ut» den första versen i gradualpsalmen, eftersom de därmed »prejudicerar» församlingen som skall vara med i sången redan från början, efter försångarens intonering av första versraden. Möjligen kunde organisterna, som i Tyskland vid samma tid, spela varannan vers av koralen i växling med kören och församlingen (se ex. 4, s. 240); vad Paulinus vände sig mot skulle då vara att organisterna spelade hela den första versen, varefter kören och församlingen fick fortsätta med andra versen. Men källorna ger inga tydliga besked om detta och kanske får vi aldrig full klarhet i de sångvanor som för oss nutida människor ofta ter sig egendomliga.

Koralhandskrifter och nottryck

Som framgått hade församlingarna sällan hjälp av några psalmböcker; – psalmerna sjöngs i regel utantill – och de psalmböcker som fanns innehöll sällan några noter. Däremot kunde manualer – psalmböcker och bönböcker – ha melodihänvisningar, d.v.s. en anvisning att en psalm »siunges såsom» en annan angiven psalm, vilket tyder på ett förråd av välkända melodier. Men de som ledde psalmsången måste rimligen ha ett mera precist underlag för sången. Eftersom det inte fanns någon officiellt gällande koralpsalmbok, nedskrevs melodierna för hand. Ett ganska stort antal koralhandskrifter är bevarade från 1600-talet, trots att många torde vara förkomna (härtill Göransson 1992).

Nu är det en egendomlighet för Sverige att koraltraderingen ända fram till 1697 huvudsakligen skedde genom handskrifter, medan meloditryck i psalmböckerna i regel saknades. I Danmark fanns exempelvis redan tidigt (1569) en tryckt melodipsalmbok. I Sverige fick man emellertid i stort sett reda sig med handskrifter, vilket förklarar de många avvikelser från kontinentala mönster som utvecklades. De allra flesta melodierna var hämtade från Tyskland och kanske hemförda av de många präster som studerade där, och ofta har de väl vidareförts muntligt, gehörsmässigt. Även om en utländsk melodi infördes i originalgestalt, utbildades vanligen en svensk meloditradition (se bl.a. ex. 17, s. 263), och de bevarade handskrifterna ger oss en unik möjlighet att spåra traditionslinjer och påverkningar från tid till tid, från ort till ort.

KORALPSALMBOKEN 1697

Ända till 1697 saknades en för hela landet gällande koralpsalmbok, vilket kan naturligt förklaras av att det inte fanns någon officiell textsamling att utgå ifrån. I stället fanns flera konkurrerande psalmböcker. Vid sidan av de upsaliensiska psalmböckerna med rötter i Olavus och Laurentius Petris verksamhet, vilka sedan 1540-talet alla hade titeln *Then swenska Psalmboken* och varav en upplaga utgavs 1622, uppträdde ungefär samtidigt två andra psalmböcker med något annorlunda innehåll, Petrus Rudbeckius' *Enchiridion* (1622) och Laurentius Paulinus Gothus' *Clenodium* (1633). Alla tre användes om varandra som kyrkpsalmböcker, och därtill kom ytterligare en av mera privat karaktär, *Een liten Psalmbook*, sammanställd av Karl IX:s hovkapellmästare Torsten Johansson Rhyacander och tryckt redan 1602 i Rostock. Denna upptäcktes först på 1970-talet och visade sig vara en tidig upplaga av den psalmbok från 1614 som dittills varit känd under titeln *Andelige Psalmer och Wijsor* (Lyster 1974–75).

Enhetssträvanden

Det är inte underligt att en för hela landet gällande psalmbok efterfrågades. Regeringen klagade redan 1637 över att psalmboksutgivarna ändrade psalmerna efter behag och därmed åstadkom »en icke ringa förargelsse j församblingarne», och 1641 förklarade sig ärkebiskopen Laurentius Paulinus Gothus villig att sammanslå de existerande psalmböckerna till en, »then öfwer heela rijkett gella skall», men utan resultat. *Then Swenska Ubsala Psalmboken*, tryckt med kungligt privilegium 1645, var avsedd att utgöra den efterlängtade gemensamma psalmboken. Men inte heller detta lyckades helt. Uppsalapsalmboken hade inga melodier, endast några få melodihänvisningar. En koralhandskrift byggande på Uppsalapsalmboken såg visserligen dagens ljus i Mönsterås 1646 (nyutgåva 1940), men den blev aldrig någon riksangelägenhet – alltjämt fick man lita till de privata handskrifterna. Samtidigt fortsattes på flera håll bruket av Rudbeckius' och Paulinus' psalmböcker, och

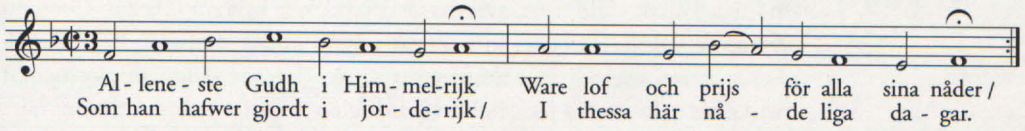
därtill kom 1673 ytterligare en stark konkurrent i den s.k. *Åbopsalmboken*. Till detta kom en allt rikare flora av manualer och bönböcker med psalmer; andaktslitteratur var numera en lönande förlagsartikel.

Till slut var läget så förvirrat att kung Karl XI 1691 satte stopp för all vidare utgivning av psalm- och andaktsböcker inför framställandet av en slutlig rikspsalmbok. Detta uppdrag gick samma år till dåvarande hovpredikanten Jesper Swedberg. Dennes psalmboksförslag från 1694 blev emellertid hårt men orättvist kritiserat och slutligen indraget – något som har betecknats som en av de största litterära skandalerna i vårt land. Efter översyn av biskopskollegiet utkom 1695 äntligen den swedbergska psalmboken. Man insåg även att därtill måste utarbetas en rikskoralbok, ett arbete som 1693 uppdrogs åt professorerna Olof Rudbeck och Harald Vallerius.

Det var ett rikt arv av koraler alltifrån medeltid och reformationstid som nu skulle sammanföras i en enda koralpsalmbok. Och den som fick huvudansvaret för detta arbete var Harald Vallerius, professor i matematik vid universitetet, som i 15 års tid varit rector cantus, d.v.s. ledare av den figurala musiken vid universitetet och domkyrkan i Uppsala. De kompositioner av honom som omtalas är alla förkomna, men av många tecken att döma var han en framstående musiker. Hans insatser för koralpsalmboken ställer honom i varje fall bland de stora i svensk musikhistoria.

Ett besvärligt arbete hade han nu framför sig. Psalmbeståndet hade ökat i stigande grad under 1600-talet fram emot den nästan hektiska förnyelsen under dess sista decennier. Mer än en fjärdedel av psalmerna i den nya psalmboken var svenska originaldikter tillkomna efter ca 1675, och med nytillkomna översättningar stiger antalet till närmare hälften. Och alla de 413 psalmerna i den swedbergska psalmboken skulle nu ha melodier! De flesta psalmerna hade väl redan sjungits i Uppsala och deras melodier bör följaktligen ha varit välkända för Vallerius. Men många nya psalmer hade inga melodier alls eller åtminstone inga som hunnit sjungas in. Andra, äldre psalmer kunde i stället ha flera melodier, t.ex. »Jesus Christus är vår hälsa» (K 1697 nr 14), som i Sverige sjöngs till två ungefär lika spridda melodier; här valde Vallerius den ena, medan nutiden (K 1986 nr 387) har föredragit den andra.

En alldeles speciell svårighet bestod i den bristande anpassningen mellan melodi och text, särskilt i de äldre psalmerna. Dessa hade ofta ett växlande antal stavelser, ibland flera, ibland färre än vad som passade till melodin. Och även sedan den stavelseräknande versen slagit igenom stämde textens betoningar ofta inte alls med melodins. Åt detta var inte mycket att göra, eftersom det skulle ha lett till stor förvirring om de hävdvunna psalmerna och melodierna som alla kunde utantill plötsligt ändrades. Oftast måste alltså otympligheter av denna art be-



Ex. 8: »Alleneste Gudh i Himmelrijk» (K 1697 nr 192; 1986 nr 18). Exemplet visar prov på de svårigheter som mötte kantorn och församlingen att anpassa texten till melodin. Tretakten gav ju möjlighet att passa in många övertaliga stavelser på de långa tonerna, men anhopningen i slutet av andra frasen måste ha berett bekymmer (bågen borde väl hellre ha stått över andra och tredje noten från slutet).

hållas, som t.ex. i K 1697 nr 192 (ex. 8) där man undrar hur 1600-talets kantorer och församlingar egentligen bar sig åt för att anpassa texten till melodin.

Beträffande melodivalet gällde för övrigt i kungens direktiv, egentligen dikterade av Swedberg, att varje psalm skulle ges sin rätta och tjänliga ton, att de psalmer som hade svåra och obekanta melodier skulle få lättare och brukligare. Över huvud taget skulle allt förbli vid den gamla »enfaldigheten» så att psalmerna lätteligen kunde läras och sjungas i församlingarna. Egendomligt nog nämner direktiven ingenting om nykomposition, men sådan blev snart nog nödvändig. Nyare forskning (Göransson 1992) har visat att Vallerius särskilt tog intryck av traditionen bakom *Roslagskullahandskriften* (1693), vidare att han också var klart påverkad av samtida sällskapsvisa och konstmusik samt att han särskilt bör ha använt sig av två tyska koralböcker, Johann Crügers *Praxis pietatis melica* (tr. Stettin 1676) och Peter Sohrens *Vorschmack der jauchzenden Seelen* (tr. Ratzeburg 1683). Goda råd fick han säkerligen också av Urban Hiärne, som skrev en serie »Psalmobservationer» (ca 1690), av professorskollegan Jacob Arrhenius, ur vars *Psalmeprof(wer)* 1689(91) han hämtade åtskilligt, och av den störste och flitigaste av de samtida psalmdiktarna, Haquin Spegel, som var mycket noga med valet av melodier till sina texter. Dock vill det synas som om Vallerius utarbetade koralpsalmboken alldeles självständigt. Han frångick vissa av Hiärnes, Arrhenius' och Spegels melodiförslag, och koralerna tycks aldrig ha diskuterats i de kommissioner som förberedde psalmboken. Inte heller blev det färdiga resultatet granskat i prästeståndet eller biskopskollegiet.

Repertoaren

En bild av koralrepertoaren i K 1697 ger följande uppställning som anger härkomsten av de olika melodierna. Det fanns flera melodier i svang som inte togs upp, men bland de här uppräknade återfinns säkert den centrala koralskatten under 1600-talets sista decennier. Vissa texter i 1695 års psalmbok har dock tidigare sjungits till ett 30-tal melodier som ersatts av nya i koralpsalmboken.

Till de 413 psalmerna är 250 melodier använda, vilket innebär att flera texter har hänförts till en och samma melodi. Det skall noteras att uppgifterna i många fall är osäkra, fr.a. uppgifterna om svenska melodier. Bevisligen svenska är bara sju koraler, men bland de okända bör

många, kanske alla, vara av svenskt ursprung. I några fall kan dock en svensk koral klassificeras som variant av utländsk melodi.

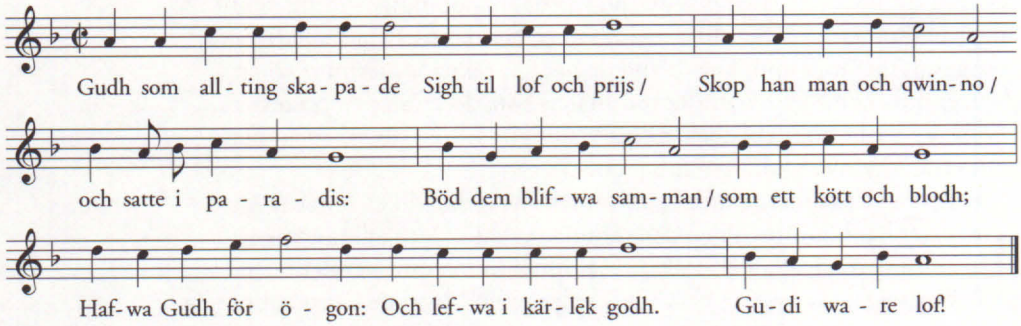
De tyska melodierna dominerar stort, det var också de som först brukades till svenska psalmer. Huvuddelen av dessa tyska melodier härrör från äldre tid, från tiden före ca 1550. I motsats härtill ökar antalet inhemska melodier stadigt fram emot 1600-talets slut.

Medeltida latinsk sång	24
Tyskland (därav 19 av Waldis)	110
Nederländerna	8
Strassburg	7
Reformerta (Schweiz, Frankrike)	6
Danmark	5
Böhmen	5
Norden	4
England	3
Frankrike	2
Mähren	1
Italien	1
Sverige	7
Svenska varianter av utländska melodier	8
Okända – troligen resp. möjligen svenska	59
SUMMA	*250*

De svenska melodierna

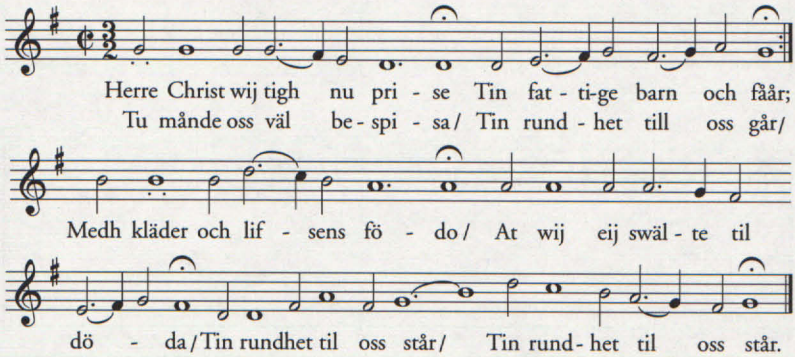
Bland de svenska – eller de förmodat svenska – melodierna är åtskilliga äldre koraler bevarade. Somliga är mycket gamla, bl.a. melodin till begravningspsalmen »I stoft och sand» (K 1697 nr 402), som säkert är av förreformatoriskt ursprung. Även melodin till »I himmelen» (K 1697 nr 410; 1986 nr 169a), Laurinus' gripande psalm vid hustruns begravning, hör till den äldre gruppen och bör rimligen vara minst lika gammal som texten (tr. 1622). Den företer faktiskt likheter med en tysk folkvisa från 1500-talet.

Ex. 9: Bröllopsvisan »Gudh som all ting skapade» (K 1697 nr 326).



I många fall kan en melodis ålder framgå av dess stil – att den gamla bröllopsvisan »Gud som allting skapade» (K 1697 nr 326) har en mycket gammal melodi visar inte minst dess dragning åt pentatonik och motivupprepningarna à la barnramsa (ex. 9).

Dessa gamla koraler har i allmänhet bevarats ganska troget, de var ju också väl insjungna. En senkomling i svensk tradition är däremot K 1697 nr 340, vars text »Herre Christ wij tigh nu prise» nått oss genom Åbopsalmboken 1673. Melodin, med rötter i tyskt 1500-tal, påträffas hos oss för första gången i Roslagskullahandskriften. Här är ett av de ganska många fall då en tidigare version kan tyckas överlägsen koralpsalmbokens. Versionen i Roslagskullahandskriften liksom dansar fram i sprittande glädje (ex. 10).



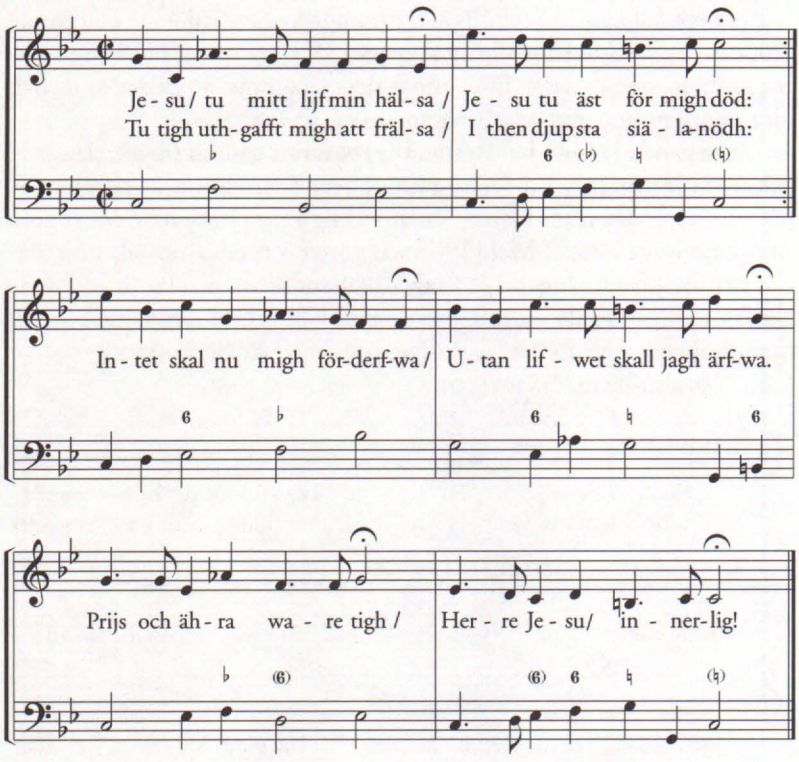
Ex. 10: »Herre Christ wij tigh nu prise» (K 1697 nr 340) i en tidigare version enligt Roslagskullahandskriften 1693. Detta är ett exempel på hur man kom till rätta med övertaliga stavelser: då en not gäller två stavelser markeras detta med två punkter vid noten.

Detta var på 1600-talet en måltidspsalm; först på 1800-talet användes den till Franzéns stora adventspsalm »Bereden väg för Herran» (K 1986 nr 103). Men versionen i Roslagskulla, åtminstone dess refräng, har en avväpnande, folklig naivitet som sympatiskt skiljer sig från den mera uppstramade stilen i koralboken och den nuvarande psalmboken (de är nästan identiska); den är dessutom mera lättsjungen!

Nya svenska koraler

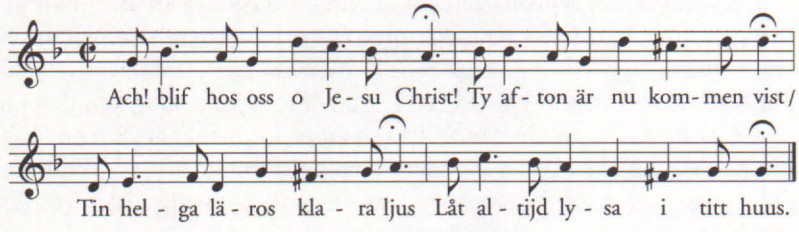
Huvuddelen av de svenska melodierna härrör dock från tiden närmast före 1697. Detta är första gången ett mera omfattande inhemskt, nationellt musikskapande i denna genre uppträder. Nyskapandet tvingades sannolikt fram av det häftiga tillflödet av nya svenska psalmtexter och översättningar. Ett typiskt exempel på stilen i dessa nya koraler är »Jesu / tu mitt lijf / min hälsa» (K 1697 nr 152) med sin energiska melodik i tvära språng och sin spänstiga rytmik med många punkteringar och punkterade föruttagningar (ex. 11, s. 258). Ett typiskt drag hos denna satsart är dess instrumentala karaktär, som bl.a. innebär att flera melodiTONER ofta faller på ett enda ackord – en omständighet som dessutom tyder på ett ganska rörligt tempo – i motsats till den hæffnerska, vokalt präglade satsen med ett ackord på varje meloditon.

Tretakten är mycket vanlig i K 1697, både i äldre och nyare koraler, något som man har sökt olika förklaringar på. Man har gissat på inflytande från dansmusiken, men det kan också bero på att tretakten ger större möjlighet att stoppa undan övertaliga stavelser i texten. Nr 201 är en av de nya, troligen svenska koralerna med dess tidstypiska inslag av s.k. lombardisk rytm (ex. 13, s. 259).



Ex. 11: »Jesu / tu mitt lijf / min hälsa» (K 1697 nr 152; 1986 nr 138). Denna koral är enligt J. W. Beckman 1845–72 »möjligen» komponerad av Rudbeck eller Vallerius. Koralpsalmbokens ofullständiga besiffring har kompletterats med några tecken inom parentes.

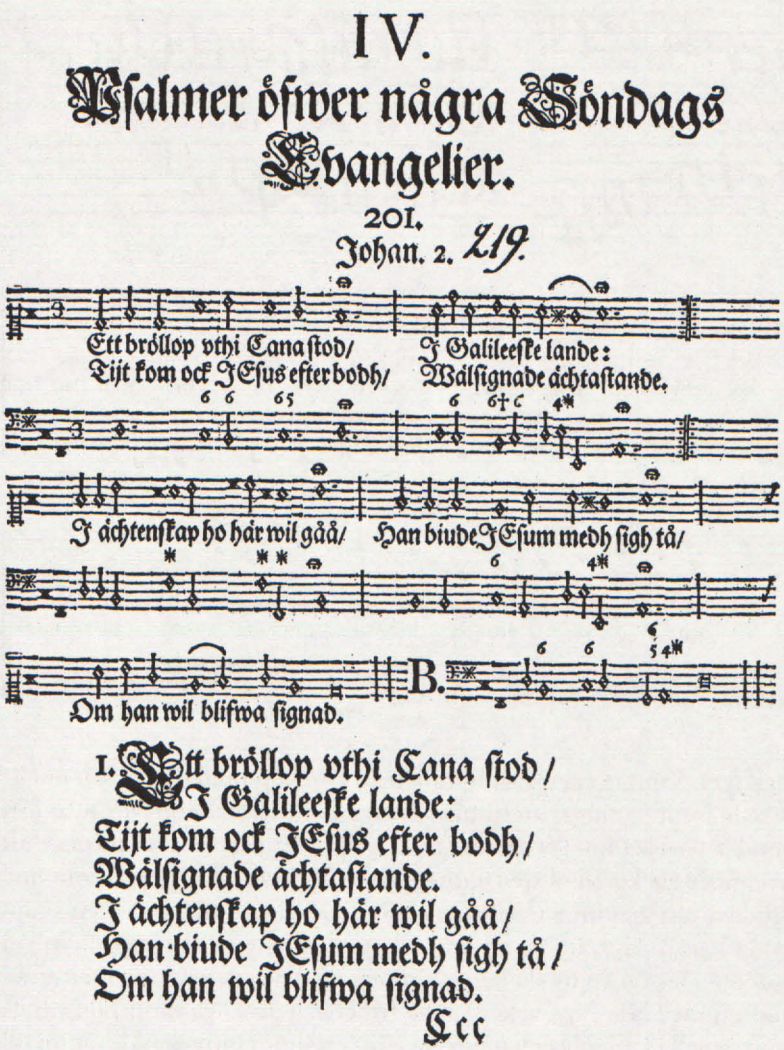
En speciell rytmik uppvisar »Ach! blif hos oss o Jesu Christ!» (nr 229), en av de nya och troligen svenska koralerna, med förkortade upptakter och talrika punkteringar och punkterade föruttagningar (ex. 12). Just dessa många punkteringar är ytterst vanliga i de nyare melodierna i koralpsalmboken.



Ex. 12: »Ach! blif hos oss o Jesu Christ!» (K 1697 nr 229; 1986 nr 458), ett exempel på »punkteringsraseriet» i koralpsalmboken.

Förebilder

Tydliga stilistiska förebilder till dessa nya melodier fanns i sällskapsvisan och tillfällesversen med musik. Tillfällesverserna, också kallade personverser – dikter vid bröllop eller begravning eller uppvaktningar i allmänhet – utgjorde den helt dominerande delen av svensk diktning



IV.

Pſalmer öfwer några Söndags Evangelier.

201.

Johan. 2. 219.

Ett bröllop vthi Cana ſtod/ I Galileeſke lande:
Tijt kom ock JEſus efter bodh/ Wälſignade åchtaſtande.
I åchtenſkap ho hår wil gåå/ Han biude JEſum medh ſigh tå/
Om han wil blifwa ſignad.

1. Ett bröllop vthi Cana ſtod/
I Galileeſke lande:
Tijt kom ock JEſus efter bodh/
Wälſignade åchtaſtande.
I åchtenſkap ho hår wil gåå/
Han biude JEſum medh ſigh tå/
Om han wil blifwa ſignad.

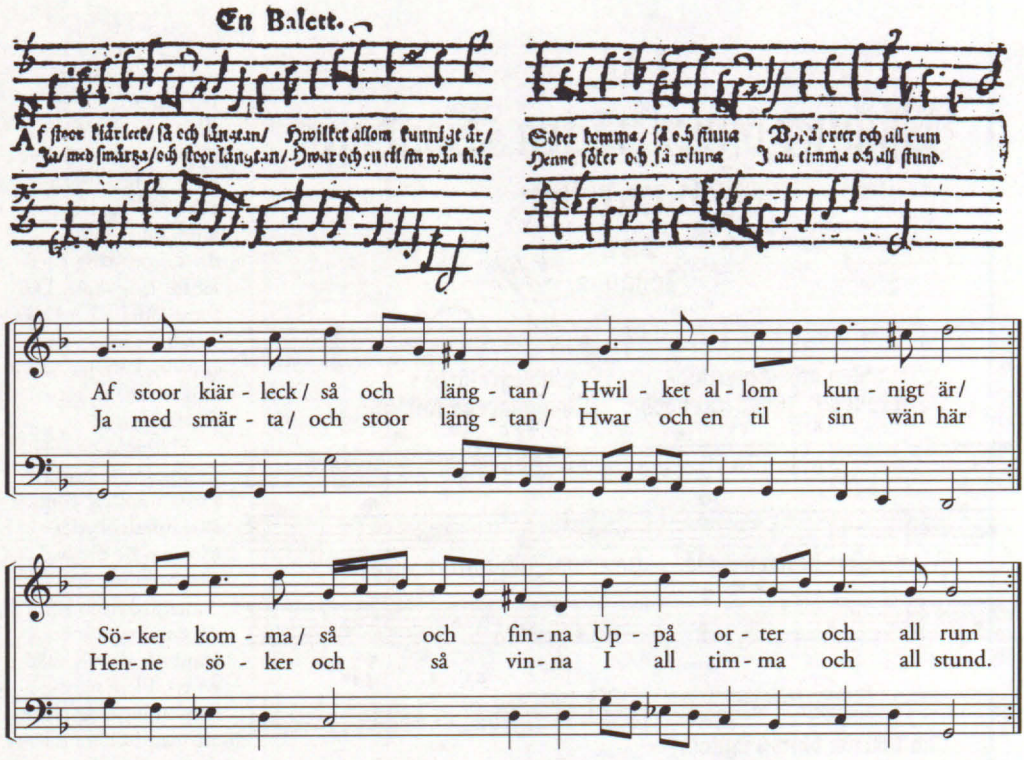
Ccc

Ex. 13: »Ett bröllop uthi Cana stod» (K 1697 nr 201). Alla frasslut utom den första uppvisar en modeföreteelse hämtad från tidens dansmusik, s.k. lombardisk rytm, d.v.s. kort–lång i stället för lång–kort. Det förra sättet att utföra tretakten kallar Vallerius det kunniga, det senare var vanligt i folklig musik.

Här visas en sida ur koralpsalmbokens första upplaga, funnen i Granhults kyrka (Småland). Bredvid psalmnumret hänvisar en handskriven siffra till en annan, mera känd koral (= K 1986 nr 35). Flera sådana hänvisningar antyder att man i Granhult fann många av koralpsalmbokens nya melodier för svåra och hellre sjöng dem till äldre, välbekanta.

under 1600-talet (se även s. 293). Ibland var de försedda med musik eller åtminstone melodihänvisningar, inte sällan till kända koraler. En bröllopssång från 1667 visar för tiden karakteristiska drag (ex. 14, s. 260).

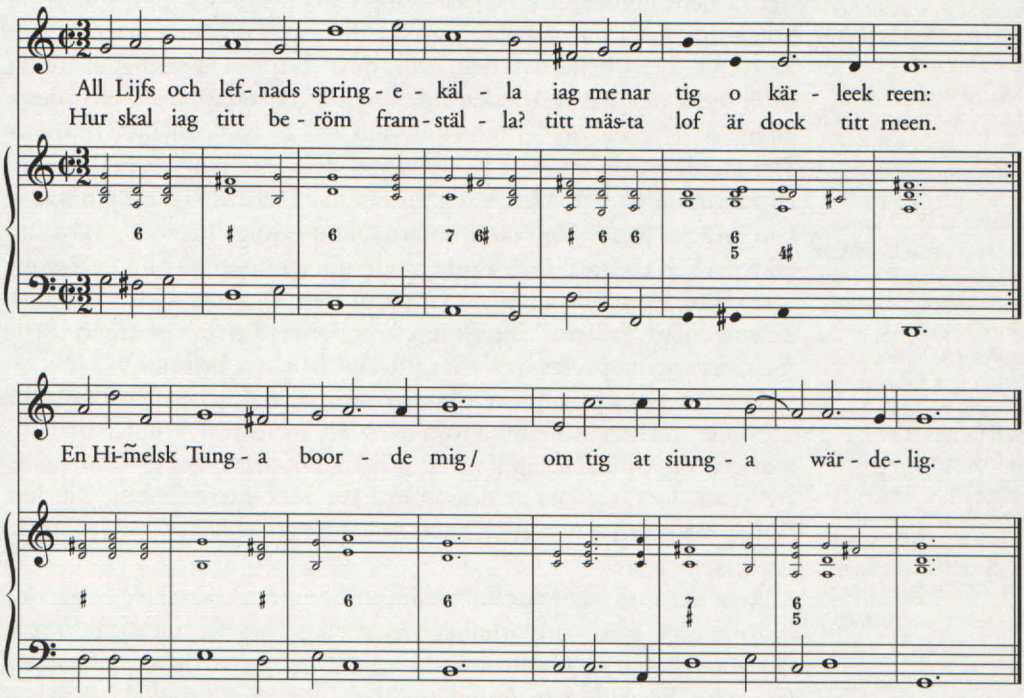
Den gavottartade visan har överskriften »En balett» och uppvisar en för dansmusik typisk 4-taktsperiodik – stycket skulle alltså kunna indelas med taktstreck i 4/4-takt, varvid takterna bildar grupper om fyra



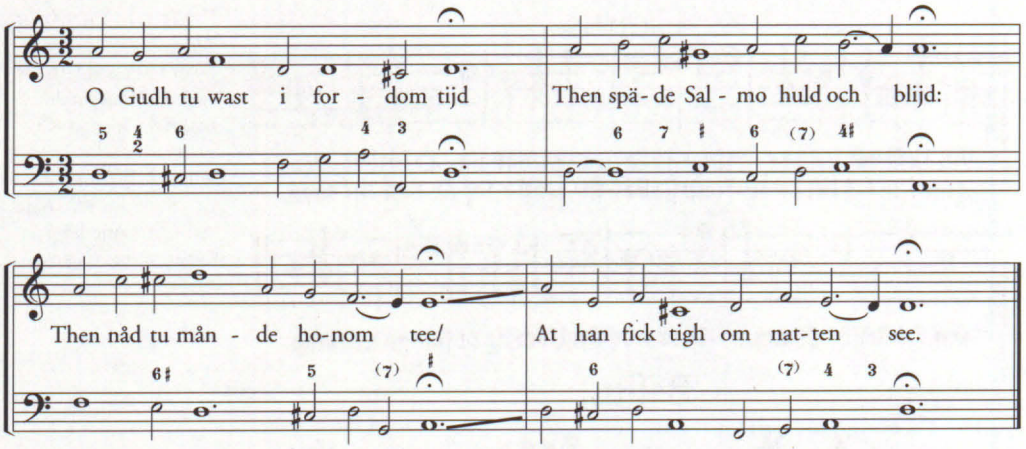
Ex. 14 a–b: Sång vid bröllopet mellan Achatius Folker och Catharina Erickz Dotter, som ägde rum i Uppsala domkyrka år 1667 (i original, samt transkriberad).

och fyra. Samma energiska rytmik med talrika punkteringar och punkterade föruttagningar återfinns i många av koralpsalmbokens nya, förmodat svenska koraler (se ex. 11, s. 258). Det kan vara av intresse att erinra sig att koralboksredaktören Vallerius kom till Uppsala som ung student just året innan den citerade bröllopsvisan tillkom. Säkert snappade han med vaket sinne upp allt som var nytt i den upsaliensiska miljön. Det var en ny tid han här mötte med nya perspektiv. Descartes' filosofi med kravet på vetenskaplig frihet och dess nya världsbild var då högaktuell i Uppsala och måste ha gjort ett djupt intryck på honom; till den anslöt han sig liksom sin lärare, polyhistorn Olof Rudbeck, medan däremot teologerna avvisade den i sin omsorg om renlärigheten.

I samklang med allt detta hade uppstått en ny musik. 1500-talspolyfonin med dess mjuka, vokalt präglade melodik och icke-periodiska rytmik hade efterträtts av en mera instrumental, rytmiskt skarpt profilerad musik med en mer och mer »modern», inte längre kyrkotonal utan funktionell harmonik och en ofta klar fyratakters periodik. Denna nya stil återfinns hos de samtida tonsättarna, ofta här tillfälligt verkande utlänningar som Christian Geist och Christian Ritter men också hos inhemska komponister som Gustav Düben d.ä. Just denne Düben



Ex. 15 a–b: En visa ur *Odae Sveticae* 1674 (»All Lijfs och lefnads springekälla») med utskrivet förslag till generalbasackompanjemang. Denna visa gav melodin till »Min siäl och sinne låt Gudh råda» (K 1697 nr 288).



Ex. 16: »O Gudh tu wast i fordom tijd» (K 1697 nr 321), komponerad av Johan Arendt Bellman.

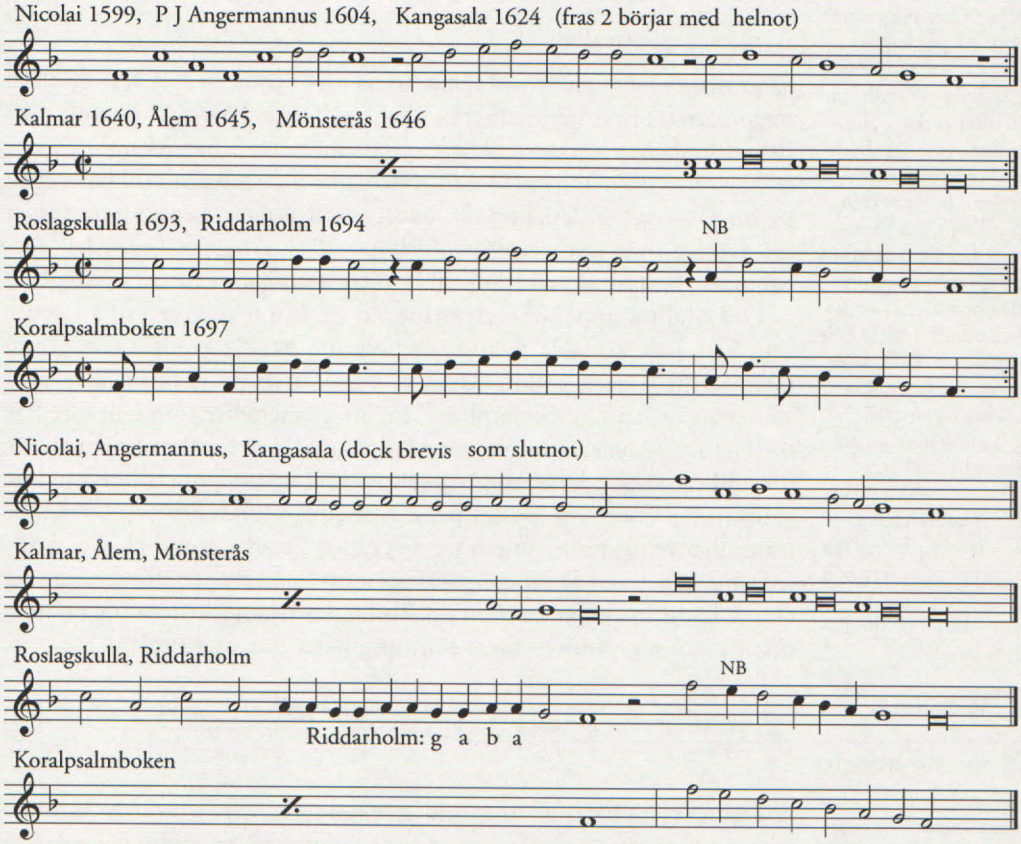
Ser man till melodin enbart, verkar fraserna 2, 3 och 4 sluta med hemioler. Men texten är underlagd på ett sådant sätt att där i stället uppstår s.k. lombardisk rytm (d.v.s. kort–lång vid orden »huld och», »honom» och »natten»). Andra moderniteter är det i samtida konstmusik vanliga septimackord som här betecknats (7), de förminskade kvartsprången i fraserna 2 och 4 och kromatiken i fras 3. Bellman var verkligen vaken för tidens nymodigheter. Kvintparallellerna vid övergången mellan fras 3 och 4 rättade Vallerius senare i sitt korrekturexemplar så att fras 4 börjar med ett *a* i basen.

spelade en viktig roll i koralskapandet genom sin musik till Samuel Columbus' *Odae Sveticae* 1674. Ur den samlingen inflöt i koralpsalmboken »Nu hafwer thenne dagh» (1697 nr 370; 1986 nr 503). Där fann Vallerius också melodierna till »Jesus är min wän then bäste» (1697 nr 245; 1986 nr 439) och den nya psalmtexten »Min siäl och sinne låt Gudh råda» (ex. 15, s. 261).

Det sistnämnda visan ger prov på ett rytmiskt fenomen som var vanligt i tidens konstmusik och sällskapsvisa och som därifrån spreds till koralerna. Efter fem takter i 3/2-takt följer plötsligt en »stor» tretakt, bestående av tre helnotsvärden, varav de båda första här enligt gammalt bruk tecknats med svarta skaftlösa noter – på fackspråket kallas detta en hemiol. Nya hemioler möter vi i slutet av de båda följande fraserna. Det kunde tyckas att en så komplicerad rytm inte skulle vara lämplig i en församlingskoral. Men Vallerius bevarar Dübens visa oförändrad – han ersätter endast de svarta noterna med vanliga helnoter, varjämte taktstrecken tas bort. Och andra moderniteter uppträder litet varstans, inte minst i den lilla visan »O Gudh tu wast i fordom tijd» (nr 321; se ex. 16), enligt Vallerius' anteckning komponerad av Johan Arendt Bellman, sedermera professor (farfar till Carl Michael Bellman).

Det finns få uppgifter om kompositörer till dessa troligen svenska melodier. Harald Vallerius antecknar i sitt korrekturexemplar att Bellman har skrivit melodin till nr 321 och att Thomas Ihre komponerat nr 156 (1986 nr 142). Det är dessutom känt att Gustav Düben d.ä. har skrivit melodierna nr 245 (K 1986 nr 43), 279, 288/85, 297 och 370 (K 1986 nr 503).

Mer har inte Vallerius att meddela i denna fråga, vilket är ganska besynnerligt. Han borde rimligen ha vetat en hel del om varifrån han fått melodierna. I sitt magistrala verk *Den nya swenska psalmboken* (1845–72) hävdade den grundlärde och noggranne psalmhistorikern



J. W. Beckman att nr 152 »anses möjligen» vara skriven av Rudbeck eller Vallerius (ex. 11, s. 258). Om Vallerius, som i så fall verkar troligast som upphovsman, skrev flera melodier är obekant. Ett stycke på väg går det möjligen att komma genom ett noggrant stilstudium av koralpsalmbokens nyare koraler. Åtskilliga koraler som stilistiskt är besläktade med nr 152 skulle sammantaget kunna ge en bild av egenarten hos denne komponist, som alltså möjligen skulle kunna vara Vallerius. De melodier som upptagits ur Jacob Arrhenius *Psalmeprof* (1689), *Psalmeprofwer* (1691) och den s.k. kontinuationen (= fortsättningen) av dessa uppvisar i sin tur vissa drag som skulle kunna tillhöra Arrhenius personliga stil. De är visserligen många gånger rätt klichéartade, men omöjligt är det inte att Arrhenius har komponerat melodier som nr 246 (K 1986 nr 355), 274 och liknande, kanske t.o.m. den fina melodin till »Hela verlden frögdens Herran», nr 84 (K 1986 nr 4). Möjligen medverkade även Bellman utöver nr 321, samt Harald Vallerius' son Johan, som var en duktig musiker.

Ex. 17: Koralen »Så skiön lyser then Morgonstiern» i sina olika förvandlingar. Den gammaldags, synkopartade rytmen i fras 3 accepteras inte, varken i Kalmartrakten på 1640-talet eller i K 1697: i Kalmar blir den till tretakt, i koralpsalmboken till en punktering. Melodiskt sker två viktiga ändringar i Roslagskulla vid NB, och melodiken i början av sista notsystemet måste ha

(forts. nästa sida)

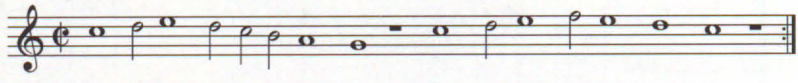
känts enformig, efter som ett par källor gör en utsirning där. Märk framför allt hur den rytmiska utjämningen plötsligt framträder i koralpsalmboken: bortsett från punkteringen i fras 3 och de i 1697 så ytterst vanliga förkortade upptakterna är melodin nu rytmiskt helt utjämnad. I sviten av versioner kan också iakttas en stegrad dragning mot 4-taktsperiodik; i K 1697 kunde melodin mycket väl ha indelats i 4/4-takt med takterna i grupper om fyra och fyra, i klar motsättning till originalmelodins karaktär.

Koralernas förvandling

Efter denna blick på de nya melodierna i K 1697 skall vi se hur de äldre melodierna, oftast hämtade från Tyskland, utvecklades. Ett karakteristiskt exempel på koralutveckling är »Så skiön lyser then Morgonstiern» (K 1697 nr 131; 1986 nr 478). Hur Nicolais originalmelodi till hans egen psalm »Wie schön leuchtet der Morgenstern», som genast fann vägen till Sverige i ett tryck av Växjöbiskopen P. J. Angermannus, har förvandlats genom tiderna fram till K 1697, framgår av ex. 17 (s. 263).

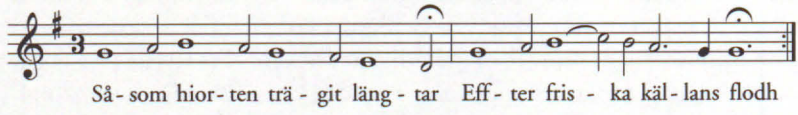
Det är alltså uppenbart att många av de nya teknikerna tillämpades inte bara i de samtida nykompositionerna där de konstitutivt hörde hemma, utan även i äldre koraler. Vallerius hade tydligen satt sig i sinnet att ordentligt modernisera! En art av melodier som han inte har förstått sig på, eller som han av någon anledning funnit olämpliga för församlingssång i deras originalversioner, är melodierna till de s.k. hugenottpsalmerna – de psaltarparafraser som utbildades och användes inom den reformerta kyrkan (se s. 347 f.). En av dessa melodier, »Såsom hiorten trägit längtar», parafrasen av Psaltaren 42, förekommer i en rad handskrifter ända fram till Roslagskullahandskriften 1693 – hela tiden i samma rytmiska form som originalet från 1551 (ex. 18).

Ex. 18: Början av »Ainsi que la biche rée» (tr. Genève 1551).



Denna rytm har Vallerius inte accepterat, i stället fortsätter han tretakten i hela den första frasen, och den andra frasen avslutas med den rytmiska finess som han ofta brukar, nämligen en hemiol (ex. 19).

Ex. 19: »Såsom hiorten trägit längtar» (K 1697 nr 53; 1986 nr 241).



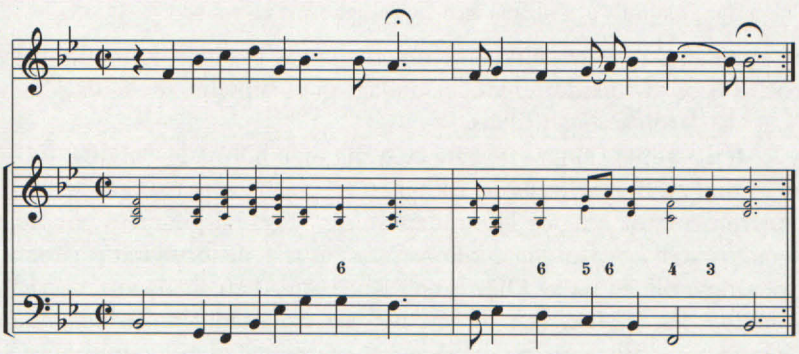
Att taktstreck aldrig är utsatta i koralpsalmboken beror av allt att döma på att många, särskilt äldre melodier inte kunde indelas på detta sätt. Annars var taktstreck vanliga på denna tid, både i konstmusik och i sällskapsvisor som *Odae Sveticae* (ex. 15, s. 261).

Den flerstämmiga satsen

En av de viktiga nyheterna i K 1697 är att alla melodierna, frånsett dem av gregoriansk karaktär, försetts med besiffrad bas (generalbas). Detta var tämligen självklart: tidens konstmusik liksom sällskapsvisan hade generalbas, och detsamma gäller melodierna i de många tyska psalmböcker som fanns spridda i ganska stora mängder i Sverige.

De nyare koralerna var troligen ofta från början försedda med generalbas, inte bara Gustav Düben d.ä.:s melodier i *Odae Sveticae* utan också de yngre tyska koraler som infördes hos oss. Ofta övertog Vallerius dessa satser oförändrade, men då han inte fann några förebilder, vilket måste ha gällt den övervägande delen av koralpsalmbokens melodier, fick han själv förfärdiga harmoniseringen. Att denna inte står i klass med koralarbetet i övrigt får möjligen tillskrivas ovanan vid denna hantering, men kanske framför allt på den stora brådska som av många tecken att döma präglade arbetet. Men de nya (förmodligen) svenska koralerna har vanligen en utomordentlig harmonik.

Det har diskuterats hur dessa generalbassatser egentligen utfördes i praktiken. Eftersom flera av koralerna ursprungligen hörde till kategorin sällskapsvisor, där ett normalt generalbasackompanjemang var självklart (som i ex. 15, s. 261), kan man fråga sig om inte även de nya svenska koralerna ackompanjerades på samma sätt, d.v.s. utan att melodin spelades i ackompanjemangets överstämma. Vi bör komma ihåg att psalmerna på 1600-talet inte minst var avsedda för husandakten, där ett sådant ackompanjemang måste ha varit högst naturligt (ex. 20).



Ex. 20: Början av nr 17 i koralpsalmboken 1697 med självständigt generalbasackompanjemang.

Se hur elegant förhållningen i slutet av andra frasen anbringas – hur besvärligt hade det inte varit om melodin skulle ligga i överstämman! Lägg märke till att ackompanjemanget föregriper den första tonen i koralen – vilken förvirring skulle inte uppstå om organisten försökte leda församlingssången på detta sätt. Nu leddes ju församlingssången alltid av en kör eller åtminstone av en försångare, och ackompanjemanget kan ju därför mycket väl ha utförts som i musikexemplet. För detta talar också vissa andra omständigheter, såsom att melodi och bas ofta går för tätt ihop för att ett ackord skall kunna anbringas mellan dem, vidare att notskriften inte sällan på sista notraden skiljer notsystemen åt och gör att ackompanjatören inte ser melodi och bas samtidigt (se ex. 13, s. 259). Men å andra sidan talar en del för ett koralackompanjemang med melodin i överstämman, t.ex. att vissa källor tycks mena att orgelspelet skulle hjälpa församlingen att hålla rätt melodi. I alla händelser utvecklades ju så småningom ett sådant ackompanjemang, vilket definitivt förutsätts i Hæffners koralbok 1820/21, där satsen var avsedd både för fyrstämmig sång och för orgel (se vol. III, s. 87 f.).

Psalmsångens guldålder

1600-talets kulturella miljö var i högsta grad präglad av psalmen och koralsången. Härtill har många faktorer bidragit. Både för 1600-talets stränga religiösa ortodoxi och för det framväxande politiska enväldet gällde det att hålla landets medborgare i sträng lydnad mot överheten, både den andliga och den världsliga. Psalmen och psalmboken spelade en viktig roll vid den ideologiska övervakning som härvid var nödvändig; inte minst var psalmen ett effektivt medel till försvenskning av de före 1658 danska territorierna.

Psalmsången var ingalunda begränsad till kyrkans gudstjänst. Biskop Emporagrius skriver i sitt kyrkoordningsförslag omkring 1670:

»Huusfader och huusmoder komme ock ihugh sin plicht, och låte Gudz ord rijkeligen boo ibland sigh medh all wisdom, i psalmer, lofsånger och andeliga wijsor etc. Siunge medh sine barn, afften, morgon och bordepsalmer: Thesslijkes och andra, besynnerligen heele wekan den psalm, som till nästkommande söndagh förordnat är, på thet dhe måge honom sedan i Kyrckian så myckit mera Gudi till ähra siunga kunna, och tillåte ingen lättfärdigh wijsa eller sång i sitt huus.»

Varje dag skulle det alltså i hemmen sjungas psalmer morgon, afton och till bords, nästkommande söndags gradualpsalm skulle övas och inga lättfärdiga sånger tilläts.

Men psalmer sjöngs inte bara av tvång utan bottnade i en djup folklig fromhet. Inte heller är det riktigt att i första hand se psalmen som ett instrument för religiös läroundervisning. 1600-talspsalmen är i hög grad frukten av en andlig diktkonst, som utifrån de första reformatoriska sångsamlingarna av Olavus och Laurentius Petri hade vuxit i både omfång och kvalitet och till sist nått en storartad blomstring under Karl XI med diktare som de båda stora kyrkomännen Haquin Spegel och Jesper Swedberg, men även en rad humanistiskt bildade lekmän som Lars Wivallius, Samuel Columbus, Lasse Lucidor, Petrus Brask, Gustaf Ollon, Jacob Arrhenius. Psalmdiktarna tillhörde inte sällan samhällets toppskikt, som riksråden Erik Lindschöld och Edmund Gripenhielm; på sin ålders höst skrev också den en gång mäktigaste av dem alla, Magnus Gabriel De la Gardie, flera psalmer. Svenska språket hade under 1600-talets lopp genom ett hängivet arbete av språkvårdare och diktare blivit ett alltmer smidigt redskap för konstnärligt uttryck, och för folkets läskunnighet och ökande förståelse för sitt eget modersmål och för litteratur över huvud taget blev psalmboken av fundamental betydelse.

Som musikalisk folkfostrare spelade psalmboken en roll som knappast kan överskattas. Aldrig förr och aldrig heller senare har hela vårt folk – utan undantag – på detta sätt varit samlat kring en enda förnämlig sångskatt, som till stora delar sjöngs utantill i hem, skola, arbete och

gudstjänst. Med vilken seghet det musikaliska arvet från fäderna bevarades visar de många kontroverserna ännu på 1800-talet mellan en folklig, gammaldags sång och den nya rytmiskt utjämnade koralen, som med orglarnas hjälp till sist drevs igenom. Genom koralsången fick folket ett arv av klanger alltifrån medeltida gregorianik över den unga tyska reformationens glada kampsång fram till stormaktstidens svenska psalm, som nu omsider frambragte en blomstrande nationell musikkultur. Och detta är ett arv som till stora delar består än i dag. När historiker skildrar de kulturyttringar från stormaktstiden som bevarats till eftervärlden avses vanligtvis slott och målningar och annan högreståndskonst. Men det kanske allra finaste arvet är just de psalmer och koraler som genom tiderna bevarats, kärleksfullt bearbetats och ännu i stor utsträckning brukas. Vilken musik från någon äldre epok är fortfarande i så flitigt bruk av så många människor?

I sitt slag var den karolinska koralpsalmboken ett motstycke till det svenska stormaktsväldets prakt och ståt. Redan till det yttre – det väldiga kvartoformatet – var den ett storverk. Men också som nottrycksföretag skulle koralpsalmboken i omfång och kvalitet länge stå oöverträffad. Liksom den svenska kulturen hade berikats från många länder, inte minst genom inflyttade konstnärer, arkitekter och musikanter, rymde den nya koralpsalmboken inflytelser från många håll: främst från vårt hymniska moderland Tyskland, men även från länder som Holland, Danmark, Böhmen, Frankrike, och omsider rann där också upp ett nytt flöde av inhemsk tonkonst. Med stolthet anammade den svenska stormakten allt detta och införlivade det med sin gudstjänst och sin andliga odling.

Karl XII:s seger vid Narva 1701 utlöste en formlig explosion av festligheter överallt i Sverige; på detta sätt firades den vid en tacksägelsegudstjänst i Uppsala, där nästan alla som hade att göra med koralpsalmboken medverkade. Professor Mikael Eneman meddelar följande i ett brev till borgmästaren i Enköping:

»Der på wid begynnelsen af Högmessan wore alle Musicanterne, på dhet Nya stora Orgwärket, ibland hwilka wore Gamle Rudbecken, Professorerne Walerius, Reftelius, och Bellman med en hehl hop Studenter. Ingången begyntes med en wacker instrumental Music; Sedan Separerades Musicanterne och en dehl gingo bak för altaret, på en särdeles upbygd altan, så att de syntes mitt öfver altaret, derest de, under Prof. Reftelii direction tillskifftes swarade dhem, som wore på de nya orgorne med en wacker Choral Music i stället för gradual Psalmen. Ad suggestum [= före predikan] Musicerade de åter på 3 ställen, då Prof. Reftelius dirigerade på dhe gl. orgorne och, som iag menar, Prof. Valerius öfver altaret, men Prof. Rudbeck war alt qwar på dhet Nya orgwärket; musiken war öfver alla måtto härlig. Prädikan hölt Prof. Swedberg, som han plägar, med särdeles nijt och andackt [...] Effter Prädijkan hafwa Musicanterne fördehlt sig på 4 ställen, warande det fierde partie på Kröningsaltaren wid södre dören, och således mitt emot hwaran-

nan, alle försedde med Sångare och instrumenter, såsom Håboä och andre; O Gud wij lofwe tig etc. begynte Rudbecken på de nya orgorne, hwarest han med dhe sine sang dhen förste versen; sedan den andre versen, dhe på det gl. wärket, och så bortåt, alla Chorerne en vers separat hwar effter annan, till slutet af Psalmen; under denne Psalms siungande, låssades 24 stycken på Kyrkiogården och 6 på Slåttet, i twenne gångor. Pro exitu slog Sällinger på Pukor, då ock alle Musicanterne hade samlat sig på nya orgorne, och samtl. stämde inn med sine gewähr.» (Cit. efter Swedlund 1935.)

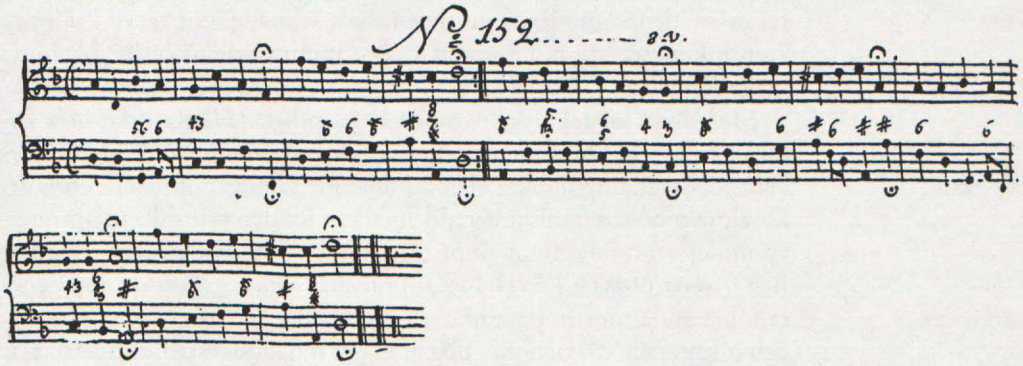
Den musik som skulle ha utförts i stället för gradualpsalmen torde nog ha varit just gradualpsalmen i konserterande, dubbelkörig utformning. I så fall var det säkert den sedvanliga »Herren wår Gudh ware tigh blijd» (1697 nr 38), troligen författad av Laurentius Petri Gothus – den psalm som har kallats »den storslagnaste kungssång och fosterlandspsalm som diktats på svenskt språk före 1800-talet» (Liedgren 1926), med melodi av Burkhard Waldis, den tyske tonsättare som fått en alldeles speciell hemortsrätt i Sverige. I gudstjänsten medverkade alltså professorerna Rudbeck (med familj), Vallerius, Bellman och Swedberg. Referatet slutar med att i aftonsången »musicerade prof. Bellman galant» och sist sjöngs »Min siäl skal lofwa Herran» (1697 nr 86; 1986 nr 9) i en översättning som förmodas vara gjord av den store Laurentius Petri. Vilken parad av svenska storheter!

På samma gång var den nya storsvenskheten med dess nyfikenhet på allt nytt överbetonad i koralpsalmbokens musik. Bellmans ytterligt moderna koral till K 1697 nr 321 (se ex. 16, s. 262) kunde väl passa till »En Arfprintz Böne-Psalm», som dess överskrift lyder. Men till den melodin hänvisas också psalmen om jordens fruktbarhet »Gif oss / o Gudh / wårt daglig brödh» (K 1697 nr 316) – vilken bonde skulle ha kunnat sjunga den psalmen till Bellmans melodi? En liknande, modern koral fick plötsligt den lilla barnvisan »Mitt hierta frögde sigh innerlig» (K 1697 nr 329), som förut i ett hundratal år sjungits till en folklig, ursprungligen dansk melodi. Det finns en lång rad sådana tecken på överskattning av den då moderna musiken. Inte minst framgår detta av den rikliga användningen av sådana stildrag som hemioler, förkortade upptakter, punkteringar, melodiska föruttagningar, lombardiska rytmer och andra konstfulla tekniker. Och dessa brukades inte bara i de nya koralerna där de hörde hemma utan i stor utsträckning även i den äldre repertoaren där de dittills knappast hade haft någon hemortsrätt alls i svensk koraltradition.

Eftermälet

Året efter koralpsalmbokens tryckår fick varje församling rekvirera ett exemplar av den. Ett par år senare utkom en ny upplaga till tjänst för skolmästare och kantorer, nu med de flesta av de korrigeringar införda, som Vallerius genast gjorde i sitt exemplar av första upplagan. De nya koralerna började genast att sjungas. Men det visade sig snart att detta inte gick så lätt och det klagades på att de nya melodierna var för svåra. Från många håll rapporterades hur man gick tillbaka till sådana melodier som folket redan kunde (se ex. 13 s. 259), och där den utvägen inte var möjlig blev många psalmer osjungna. Psalmsångens villkor förändrades över huvud taget. Allt flera människor skaffade sig psalmböcker, och i stället för det gamla självklara utantillsjungandet kunde man mer och mer lita till sin läskunnighet. Men eftersom psalmböckerna saknade noter uppstod efterhand den villrådighet och okunskap beträffande musiken som har bestått in i våra dagar. Och snart höjdes det krav som skulle genljuda under både 1700- och 1800-talen, nämligen att melodiernas antal borde reduceras.

En annan förändring åstadkoms av generalbassättningarna. Helt klart är det visserligen inte hur dessa utformades eller användes i praktiken. Emellertid var koralpsalmboken så otymplig till formatet – den kunde ju omöjligt placeras på orgelns notställ – att organisterna tvangs att i stor utsträckning själva förfärdiga notmaterial för praktiskt bruk, vanligen i form av generalbassättningar. Men det märkliga är att dessa handskrivna koralsatser genast och markant skilde sig från koralpsalmbokens. De förkortade upptakterna, som Vallerius alldeles på eget bevåg hade infört, försvann omedelbart, vanligtvis också andra konstfulla inslag som hemioler och lombardiska rytmer liksom över huvud taget den omväxlande rytmiken i de äldre koralerna. Visserligen påträffas här och var en galant utsirning, men i grund och botten är det fråga om en



Ex. 21: »Jesu / tu mitt lijf / min hälsa» i en koralbok, skriven 1744 av Johan Everhardt d.ä. i Skara, sedermera domkyrkoorganist där. Här ändras både melodi, rytm och harmoni jämfört med den i K 1697 (av Vallerius?; se original i ex. 11, s. 258).

Ex. 22 a–b:. »Jesus är mitt lijf och hälsa» (K 1697 nr 141; K 1986 nr 138) i en klavertabulatur från början av 1700-talet, samt i transkription av tabulaturen.

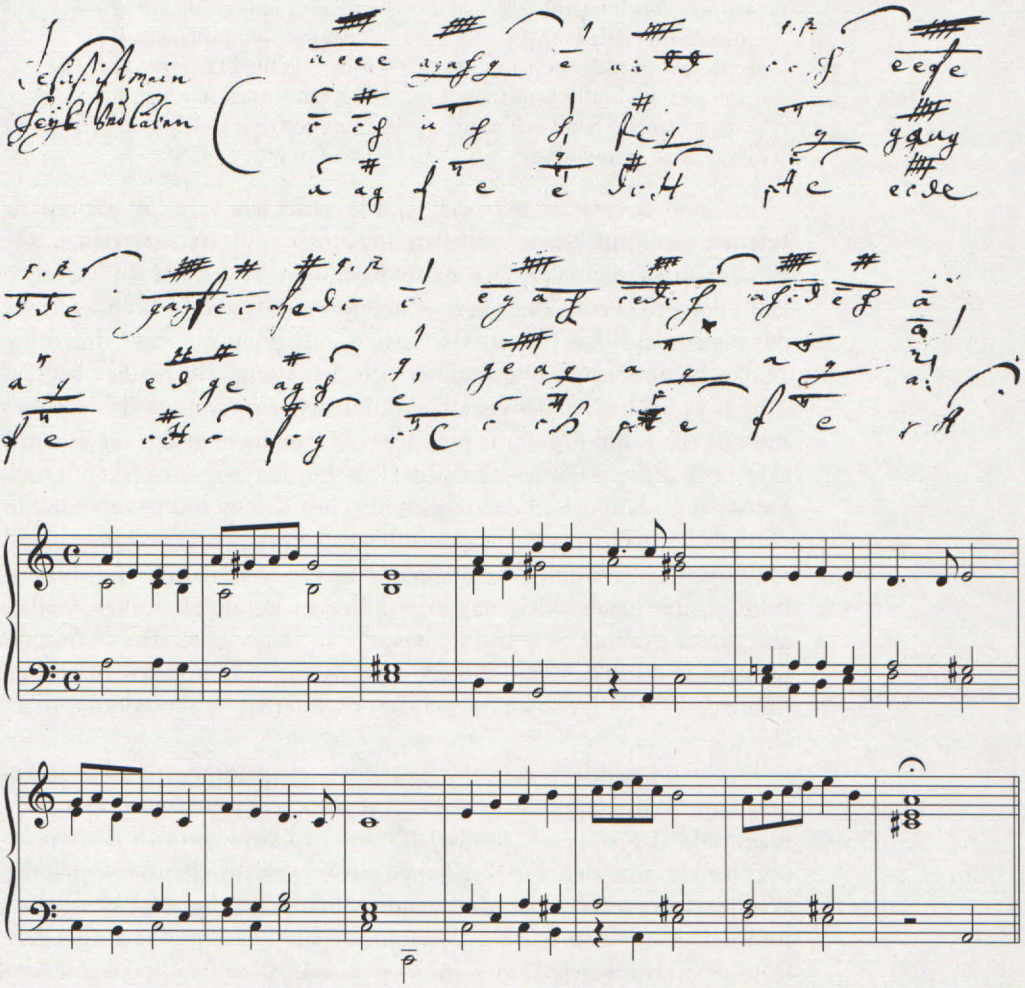
Melodin återges efter Madesjöhandskriftens version. I hemmens musikböcker fanns ofta koraler blandade med lut- och klaverstycken, danser och populära sånger.

förenkling av melodierna i riktning mot en rytmisk utjämning och genomförd 4-taktsperiodik – en utveckling som ju faktiskt hade initierats i koralpsalmboken. Kanske hade organisterna svårt att återge de många gånger dansartade koralerna på tidens orglar, eller hade orgelackompanjemanget i sig självt en rytmiskt utjämnande effekt? I varje fall kan denna utveckling endast iakttas i organisternas koralhandskrifter. Hur sången utfördes i alla de församlingar som saknade orgel är mycket litet känt. Antagligen var sången där betydligt mera konservativ; att allmogen på sina håll envist höll fast vid ett gammaldags, mera rytmiskt sångsätt framgår av uttalanden ännu mot slutet av 1800-talet. Men till sist vann ändå orglarna.

Sammanfattningsvis kan fastslås att 1697 års koralpsalmbok blev en framgång i ett avseende, nämligen i fråga om repertoaren. I så måtto hade den verkligen blivit den länge efterlängtade, samlande rikspsalmboken. Och det gällde även melodierna. De sjöngs överallt, i hemmen, skolan och gudstjänsten, och det finns ytterst få exempel på att det till psalmerna användes melodier utanför koralpsalmboken; bytte man melodi så skedde det inom koralpsalmboken. Koralerna nådde för övrigt långt utanför den kyrkliga sfären: i hög grad användes de också till den pietistiska och herrnhutiska väckelsens sånger, som ju ännu inte på länge skulle finna vägen in i kyrkan, liksom till de många skillingtrycken.

I fråga om melodiernas utformning blev koralpsalmboken däremot ett misslyckande (se Göransson 1992). Som framgått av många exempel i det föregående hade utvecklingen i Sverige segt hållit fast vid en äldre koraltradition som ännu i stort sett bevarades i 1690-talets handskrifter. Men Vallerius hade tagit sig för att på många, även äldre koraler tillämpa en rad stildrag som alltifrån ca 1670 präglade samtidens konstmusik och sällskapsvisa. Härigenom bar koralpsalmboken inom sig fröet till en ödesdiger splittring. Det smala bildade skiktet i samhället kände sig kanske hemma i koralpsalmboken, men för folkets stora flertal måste denna moderna musikstil, som saknade motstycke i tidigare svensk koraltradition, ha verkat ytterst främmande, och den blev inte heller långlivad.

Men dessa satstekniska nymodigheter präglade långt ifrån hela koralpsalmboken. De äldre melodier som folket kunde utantill bevarades i stor utsträckning intakta eller åtminstone tämligen intakta. Trots att koralpsalmboken faktiskt beredde marken för den rytmiska utjämningen under 1700-talet fram emot 1800-talets »förstenade» koral (Ingmar Bengtssons uttryck i SvD 1956), framstod den för kommande generationer ändå som en påminnelse om en äldre tradition av rytmiskt liv och inspirerade därigenom i hög grad det följande restaureringsarbetet.



Pietism och privatreligion

Enligt Tobias Norlind bör koralboksredaktören hållas räkning för att han höll stånd mot den känslosamma musikstil som uppträdde i den andliga musiken, t.ex. hos den tyske tonsättaren Georg Weber, som tillbragte några år i Sverige och utgav en samling sånger, tryckta i Stockholm 1640 och tillägnade drottning Kristina.

En dragning mot en pietistiskt färgad fromhet kan visserligen spåras i några av psalmtexterna i den karolinska psalmboken, men musiken har inte motsvarande tendenser. Som textligt exempel kan anföras »Jesus är mitt lijf och hälsa» (K 1697 nr 141; ex. 22), vars inslag av svärmisk Jesusmystik torde ha bidragit till dess stora popularitet.

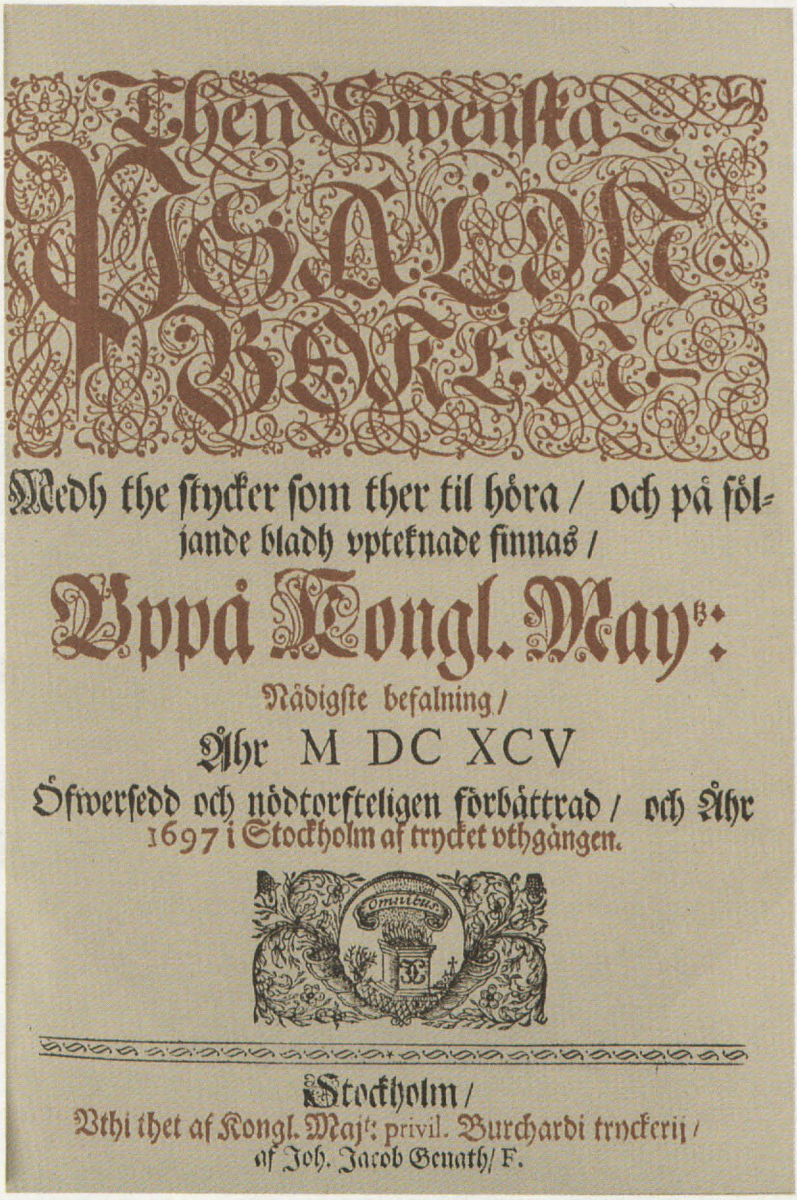
1. Jesus är mitt lijf och hälsa;
Jesus är min ädla kron;
Jesus är min nådethron.
Jagh gier migh uthi hans frälse /
I hans kärlek / nådh och währ.
Jesus högst mitt goda är.

5. Hiertans Jesu glädie-källa /
Tu äst genom trona min /
Och i tin blodh är jagh tin /
Ingen må migh från tigh ställa /
Hwarken twång eller werldzens flärd /
Jesu / tu mitt goda är.

Psalmen översattes 1671 och gjorde raskt sitt segertåg genom de svenska psalmböckerna – mellan 1679 och 1691 trycktes den i inte mindre än 48 manualer. Den måste ha sjungits en hel del vid husmusiken i borgerliga och adliga kretsar och inte minst vid det svenska hovet där pietismen tidigt fick ett visst insteg – psalmen var en av drottning Ulrika Eleonoras älsklingspsalmer och den sjöngs vid hennes begravning 1693. Den räknades visserligen till kategorin »andliga visor», som i motsats till de auktoriserade psalmerna i första hand avsågs för husandakten och enligt Hiärne och Spegel inte borde sjungas i kyrkan. Dock fanns det undantag från den regeln, bl.a. just K 1697 nr 141 som – innan den ens hade fått plats i någon officiell psalmbok – placerades bland mässans stående kommunionssånger i 1693 års kyrkohandbok. Musikaliskt gjordes heller aldrig någon åtskillnad i koralpsalmboken mellan autentiska psalmer och andliga visor, och deras generalbassättningar utformades efter samma mönster – det verkar som om den väsentliga skillnaden för Hiärne och Spegel låg i psalmernas och koralernas olika ålder.

Pietismen nådde Sverige för sent för att egentligen påverka 1600-talspsalmen annat än glimtvis. Det var först på 1700-talet, under stormaktsväldets fortgående sönderfall, pestens härjningar och svåra tider över huvud, som den nya rörelsen på allvar vann insteg hos oss med sitt krav på omvändelse, världsfrånvändhet och personlig, ofta känslosam fromhet. Men även här var det framför allt i texterna som den nya fromhetsriktningen spårades; musiken avvek sällan från den etablerade stilen i tidens koral- och sällskapsvisa.

Inte heller den svenska pietismens huvudsångbok, *Mose och Lamsens Wisor* (1717; se ill. vol II, s. 212), som användes vid konventiklarna (hemmens bönestunder), visar några spår av den känslosamma musikstil som dess texter på 1800-talet vanligen skulle komma att knytas till. Varken den första eller de många följande upplagorna innehåller noter men däremot utförliga melodihänvisningar. Någon gång nämns melodier ur den tyska pietismens sångbok *Geistreiches Gesangbuch* (utg. av J. A. Freylingshausen 1704). Men för övrigt hänvisas nästan uteslutande till koraler ur koralpsalmboken 1697.



Then Swenska
PSALM
BOKEN.

Medh the stycker som ther til höra / och på föl-
jande bladh vpteknade finnas /

Vppå Kongl. May^tz:

Nådigste befalning /

Åhr M DC XCV

Öfwersedd och nödtorfteligen förbättrad / och Åhr
1697 i Stockholm af trycket vthgängen.

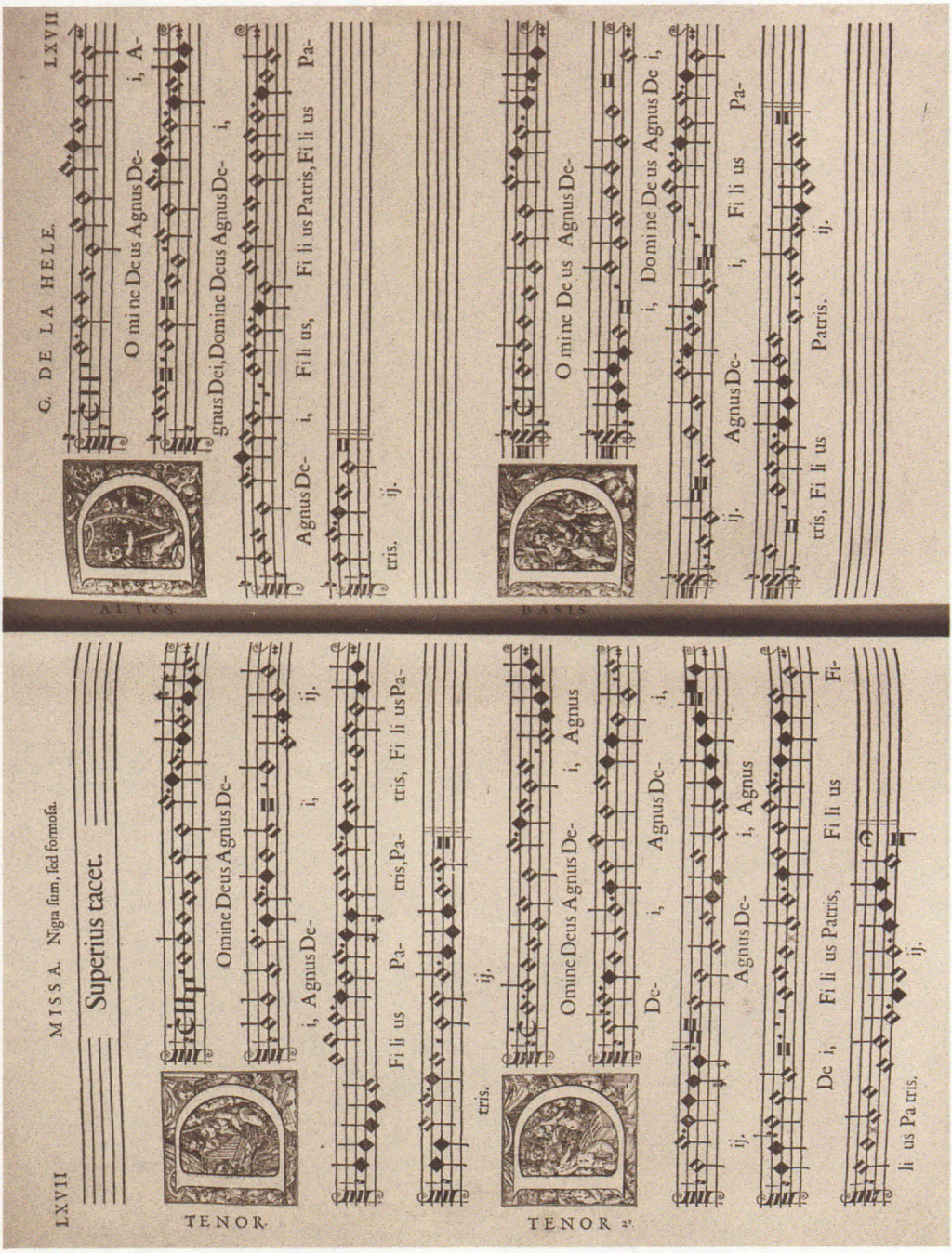
Omnibus

Stockholm /
Vthi thet af Kongl. Maj^t: privil. Burchardi tryckerij /
af Joh. Jacob Genath / F.

x. *Koralpsalmboken av år 1697, titelbladet.*

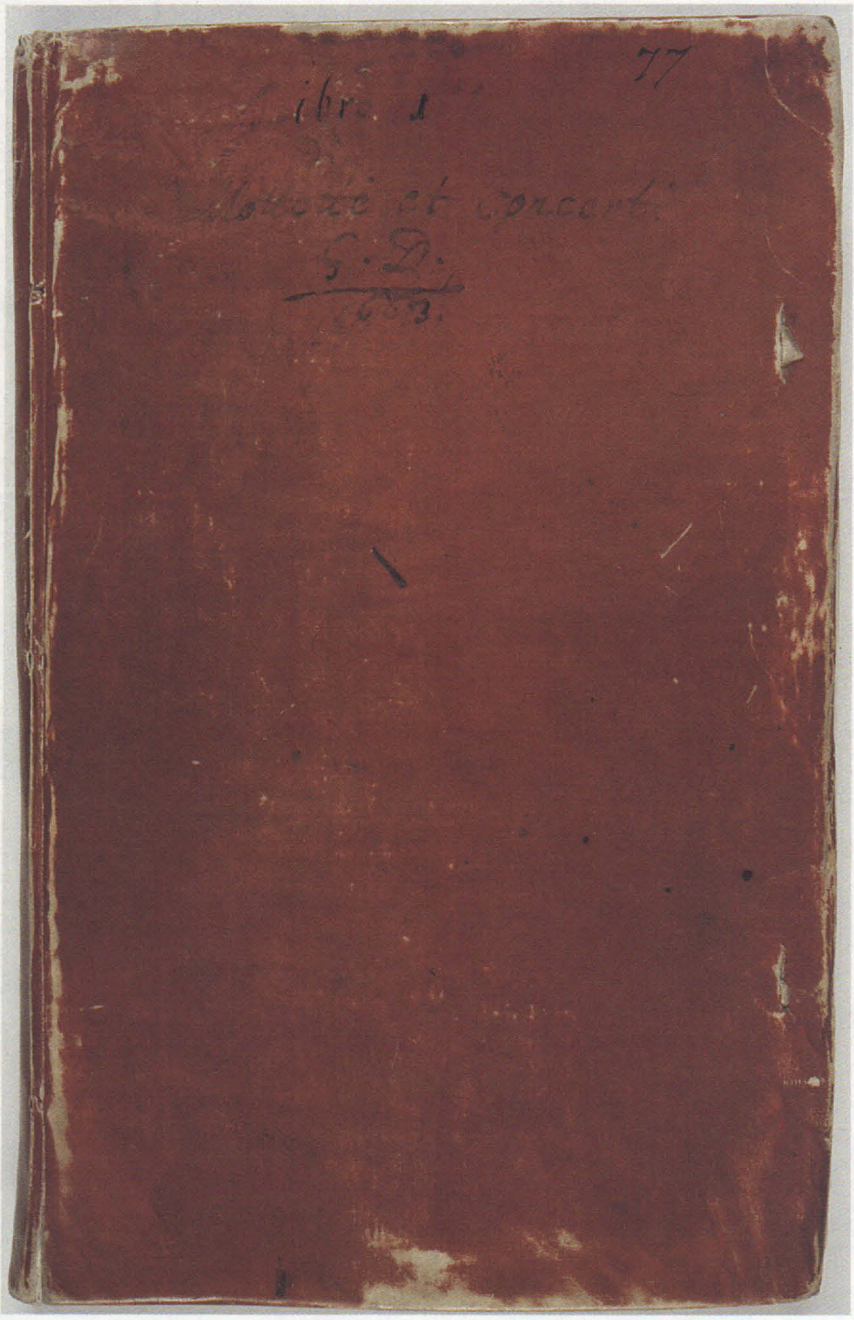
XI. *Den harpspelande Orpheus, plafondmålning av Salomon de la Houve från 1640-talet i musikrummet på Ulvsunda slott (Uppland). Orpheus lär ha erhållit sina drag av sonen till slottsherren, stormaktstidens segerrike Lennart Torstensson.*

XII–XIII. *Från Drottning Kristinas kröningskarusell, »Lycksalighetens Ähre-Pracht» 1650, gouacher av troligen Nicolas Vallari; överst Parnassen med Apollo och de spelande museerna, nederst de i spetsen ridande hovtrumpetarna.*
(Finlands nationalmuseums samlingar.)



XIV. *Ur en samling flerstämmiga parodimässor av flamländaren Georges de la Hèle i Tyska kyrkans samling (MAB), ett praktverk tr. i Antwerpen under 1500-talets senare hälft. Uppslaget visar en Kyriesats där de la Hèle använt material från Crequillons motett »Nigra sum, sed formosa». Som framgår av uppslaget är samtliga stämmor tryckta efter varandra. Körsångarna sjöng sina stämmor uppställda i en halvcirkel runt den stora boken som var placerad på en pulpet (se ill. s. 69).*

xv. *En madrigalsamling i Tyska kyrkans samling (MAB) av Johann Hermann Schein för sång enbart eller med ackompanjemang av instrument, bl.a. orgel, vilket framgår av både titeltexten och den dekorativa titelsidan (tr. i Leipzig 1623).*



XVI. LIBRO RUBRO *(»Röda boken») som ingår i Dübensamlingen (UUB, Vmhs 77). Boken »Motetti e Concerti» är den första av fem stora tabulaturböcker med italienska och tyska vokalverk kopierade i Stockholm 1663. Förkortningen »G. D.» står för hovkapellmästaren Gustav Düben (d.ä.). (Se s. 339, samt ill. s. 342.)*

XVII. *Karta över Skandinavien med det svenska rikets utbredning under 1600-talet.*

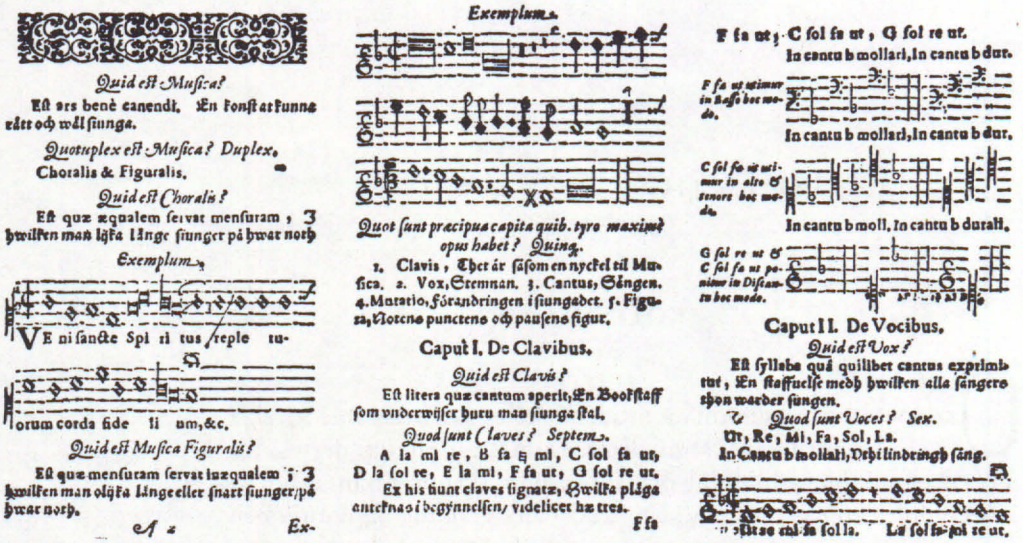
XVIII. *Gotländskt glasfönster med spelande par och dansande bönder daterat till 1601. (Nordiska museet.)*

7. SKOLA OCH UNIVERSITET

SKOLORNA

Undervisningen i reformationstidens skolor skilde sig inte mycket från den medeltida latinskolans. Latinet var viktigt, det var för alla porten till högre bildning och allt skedde på latin, t.o.m. djäknarnas inbördes konversation. Vidare studerades grammatik, retorik och logik samt teologi och – inte minst – musik. Dessa skolor hade som huvuduppgift att utbilda präster, och för dem var sångfärdighet nödvändig. Enligt »Ordning huru läsas skal j Scholerna» (kyrkoordningen 1571), som i mångt och mycket endast bekräftar tidigare bruk, började undervisningen kl. fem på morgonen och slutade inte förrän fem på eftermiddagen. Mellan tolv och ett skulle det övas i musik, både »Chorali» och »Figurativa», d.v.s. en- och flerstämmig musik, samt undervisas i »Rudimentis Musicae», allmän musiklära. På söndagen fick skolmästaren ge lärjungarna lov i en timme eller två efter middagsmålet »til at leeka, eller ellies haffua för hender pro recreatione hwad the wilia [= för att leka eller roa sig bäst de kan]». Men efter aftonsången skulle de förhöras i musikens grunder.

Ill.: Träsnitt »Om skolor och ungdomens uppfostran» i Olaus Magnus 1555, bok 16, kap. 1.



Quid eſt Muſica?

Eſt ars benè canendi. En konſt at kunna rätt och wäl ſiunga.

Quotuplex eſt Muſica? Duplex.

Choralis & Figuralis.

Quid eſt Choralis?

Eſt quæ æqualem ſeruat menſuram; 3 hwilken man läta länge ſiunger på hwar not.

Exemplum.

VE ni ſancte Spi ri tus reple tu-

orum corda fide li um, &c.

Quid eſt Muſica Figuralis?

Eſt quæ menſuram ſeruat inæqualem; 3 hwilken man olijka länge eller ſnart ſiunger på hwar not.

Exemplum.

Quot ſunt præcipua capita quib. tyro maximè opus habet? Quinq.

1. Clavis, Thet är ſåſom en nyckel til Muſica. 2. Vox, Stemman. 3. Cantus, Sången. 4. Mutatio, Förändringen i ſiungadet. 5. Figura, Notens punctene och pauſene figur.

Caput I. De Clavibus.

Quid eſt Clavis?

Eſt literæ quæ cantum aperit, En Bookſtaff ſom vnderwiſer huru man ſiunga ſkal.

Quod ſunt Claves? Septem.

A la mi re, B fa ♮ mi, C ſol fa ut, D la ſol re, E la mi, F fa ut, G ſol re ut.

Ex his ſiunt claves ſignatæ, Hwilka plåga anteckna i begynnelſen, videlicet hæ tres.

F fa ut, C ſol fa ut, G ſol re ut.

In cantu b mollari, In cantu b dur.

In cantu b mollari, In cantu b dur.

In cantu b moll. In cantu b durall.

Caput II. De Vocibus.

Quid eſt Vox?

Eſt ſyllaba quâ quilibet cantus exprimitur, En ſtaffuelſe medh hwilken alla ſångere ſhon worder ſungen.

Quod ſunt Voces? Sex.

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.

In Cantu b mollari, Dehi lindrengh ſång.

Ill.: De tre första sidorna ur Laurentius Laurinus' lärobok i musik, *Musicae rudimenta pro incipientibus necessaria* (1622).

Klasserna var fyra. I de lägre sjöngs enklare enstämmig musik, evangelisk kyrkovisa framför allt, högre upp tillkom svårare enstämmighet, gregoriansk sång, samt enklare och svårare flerstämmig sång. Om instrumentalundervisning talas ytterst sällan i skolordningarna, men eftersom instrument flitigt brukades i kyrkan kan även djäknarna redan på 1500-talet ha fått göra bekantskap med sinkor (kallade cornetti), basuner och pukor samt stråkinstrument, något som i varje fall blev vanligt under 1600-talet. Dock får man räkna med medverkan av stadsmusikanter (om dessa, se s. 363 f.).

Musiken tillhörde sedan medeltiden quadrivium, tillsammans med aritmetik, geometri och astronomi (se s. 62). En rest av denna som läroämne ansedda ställning var undervisningen i musikens teori. Än viktigare var dock notläsningsförmågan. För klass IV hänvisas i 1611 års skolordning till Heinrich Fabers *Compendiolum musicae pro incipientibus*. Men det producerades också egna läroböcker i Sverige. Rektorn i Söderköping, Laurentius Laurinus, utgav år 1622 *Musicae rudimenta pro incipientibus necessaria* (ill. ovan), som var mer elementär än Fabers handledning. Men på samma gång är den modernare eftersom Zarlinos oktavsystem omnämns. Men man slapp inte undan musikundervisningens gamla hexakordlära med dess invecklade regler för solmisation och mutation, åskådliggjorda genom den guidonska handen (se s. 63). Därtill kom mensuralnotationens teori, som mötte redan i uppteckningen av kyrkovisorna och sedan i den flerstämmiga musiken. Uppteckningar 1635 efter Jonas Columbus' undervisning i Uppsala, *Synopsis musicae*, behandlar även dur och moll samt proportionsläran i mensuralmusiken. Andra läroböcker utarbetades av Israel Olai Leimontinus

under hans tid som kantor i Kalmar 1653–77 (i handskrift). Andreas Orostander fick i Västerås 1703 utgivet ett *Compendium musicum* på gymnasiekassans bekostnad.

Allteftersom korprästerna försvann blev det skolmästarens ansvar att svara för kyrkomusiken. I helgdagarnas tideböner skulle djäknarna medverka och öva i god tid så att de var väl förberedda (»sigh ther på j tijdh öffua, så at the mågha warda j sakenne ferdighe»; Kyrkoordningen 1571). Detsamma gällde högmässans sång på söndagarna samt figuralsången som skulle övas inför stora högtidsdagar.

Piae cantiones

Sveriges första för skolbruk avsedda sångbok, *Piae cantiones* (»fromma sånger»), har särskilt kommit att förknippas med de finska skolstäderna Åbo och Viborg. Sångbokens kulturella kontext är likväl mera vidsträckt. Boken kan ses som ett belägg för den kulturella samhörigheten i Östersjöregionen (Bohlin 1979).

Första upplagan av *Piae cantiones* trycktes i Greifswald 1582. Utgivare var enligt både titelblad och förord Theodoricus Petri »Nylandensis», född i Borgå. 1581 inskrevs »Theodoricus Petri Svecus Wiburgensis» vid universitetet i Rostock. I förordet nämns en »högst kompetent» medarbetare till Petri som bearbetade 12 stycken två–fyrstämmiga satser för att motsvara den »moderna smaken». Möjligen var denne medarbetare Martinus Toumannus, sedermera kantor vid skolan i Mecklenburg. Som tryckare anlitades Augustinus Ferber i Greifswald – varken i Rostock eller i Sverige fanns något nottryckeri vid denna tid.

Även om ett direkt samband mellan *Piae cantiones* och kyrkoordningen 1571 inte kan beläggas, motsvarar boken det där framförda önskemålet, att äldre texter – i enlighet med gällande teologiska ståndpunkter – omskrivits till »vad bättre är». Lättsinniga vagantvisor gavs nu en from karaktär, gamla Mariavisor kom genom stundom klumpiga ingrepp att syfta på Kristus. Denna korrigering utfördes av »framstående män i Åbo stift», sannolikt framför allt rektorn vid stadens katedralskola Jacobus Petri Finno, som ofta i finsk litteratur – med bristfällig motivering – brukar utpekas som sångbokens egentlige tillskyndare och utgivare.

Piae cantiones från 1582 innehåller 74 sånger, av vilka de flesta är enstämmiga. Sju av sångerna är tvåstämmiga, tre trestämmiga och två fyrstämmiga. De är indelade i elva grupper: 24 julsånger, 9 passions- och påsksånger, en pingstsång, 3 trefaldighetssånger, 2 nattvardssånger, 4 bönesånger, 14 sånger om livets eländighet, 10 sånger om skollivet, 2 sånger om endräkten, 3 historiska sånger och 2 vårsånger – en indelning som kom väl tillpass inte bara i kyrkan utan även under djäknevandringarna. Forskningen har funnit mer eller mindre likalydande

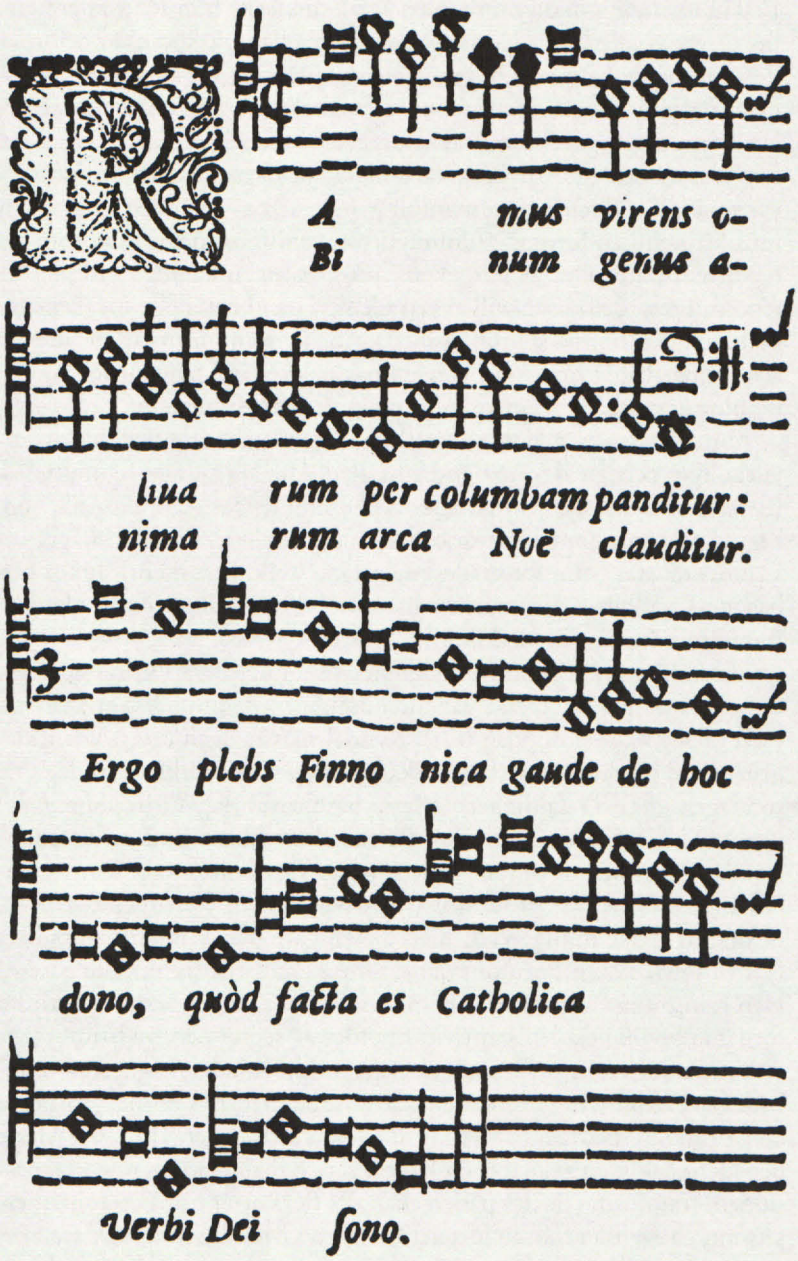
versioner av ca hälften av melodimaterialet i tidiga utländska källor. Det gäller allmäneuropeiskt gods från bl.a. Frankrike, Tyskland (bl.a. »In dulci jubilo»), Böhmen, Polen och Danmark (bl.a. »In vernali tempore»). Fyra av melodierna ingår dessutom i källor tillkomna före 1582 i det nuvarande Sverige, två tidiga melodivarianter av »Divinum mysterium» och »Jesus Christus nostra salus» har påträffats i det nuvarande Finland. Textmotsvarigheterna i tidiga källor är flera.

I nuvarande forskningsläge kan endast gissningar göras beträffande härkomsten av den övriga hälften av samlingens melodier. Möjligheterna är många, såsom den, att sångerna kan ha haft sina motsvarigheter i baltiska skolor. Några av de sånger som inte kunnat beläggas i äldre källmaterial, och som alltså kan ha tillkommit inom det dåvarande svenska riket (inklusive Finland), har akrostikon (radernas begynnelsebokstäver bildar tillsammans t.ex. ett namn) med nordisk klang. Hit hör RAGALDUS i »Ramus virens olivarum» – i sen tid kallad Finlands medeltida nationalhymn (ex. 1).

Samlingen spreds över hela det svenska riket. Exemplar av 1582 års tryck är bevarade i de svenska skolstäderna Linköping, Växjö och Skara. En textupplaga på finska trycktes 1616 på åtgärd av kyrkoherden Hemming i Masku nära Åbo.

I Viborg synes skolsången, och därmed kyrkosången, ha upplevt en uppgångsperiod på 1620-talet. Olof Elimæus, från 1618 biskop i Viborg, publicerade sin *Soomenkielinen virsikirja* (tr. i Stockholm 1621), en av de allra tidigaste finskspråkiga psalmböckerna. Den andra notförsedda upplagan av *Piae cantiones* trycktes 1625. Enligt titelbladet tillkom den nya upplagan genom släkten Ruthas försorg, och bekostades av två bröder till Theodoricus Petri: Johannes och Bartholdus Petri (Rutha). Förordet undertecknades av Heinricus Martini Fattabwr (som hade studerat i Rostock och Wittenberg, han blev sedermera kyrkoherde i Nyenskans) och Matthias Jacobaeus [Tolia] (född i Viborg, student vid universitetet i Rostock, blev magister vid universitetet i Wittenberg 1617). Daniel Friderici, kantor i Rostock, vidtalades som musikalisk expert. Friderici vidtog just inga ändringar beträffande de enstämmiga melodierna, som han synbarligen fann försvara sin plats. Däremot gjorde han ingrepp i de flerstämmiga satserna; några av dessa nykomponerade han i den gryende barockens anda. Även denna upplaga trycktes i Tyskland, nämligen i Rostock.

Ytterligare en upplaga av *Piae cantiones* (»Thesse cantiones eller gudeliga hymni [...] för många åhr här uthi Sverige och Finlandh af ungdomen i scholerna brukade») utgavs av Johannes Kankel och trycktes 1679 i Visingsborg på uppdrag av riksdrotsen Per Brahe, som tidigare varit generalguvernör i Finland. Sångurvalet följer upplagan 1582. Förutom texten på latin upptas endast tomma notsystem.



Ex. 1: »Ramus virens» ur *Piae cantiones* (1582).

Skolensembler för flerstämmig musik

Redan innan gymnasier inrättades i stiftsstäderna från 1620-talet fanns det elever av alla åldrar vid skolorna, vilka redan på 1500-talet utfört en flerstämmig vokalmusik. Gymnasiernas tillkomst var alltså inte en förutsättning för tillgången på tenor- och basröster, även om skolensemblen i fortsättningen bestod av musikbegåvade elever från gymnasiets fyra klasser och från trivialskolans klass IV. Lägsta åldern för klass IV var 13–14 år. Däremot sammanföll gymnasiernas tillkomst med en ny musikstil, vilken fordrade (domkyrko)organistens medverkan som generalbasspelare. Det är barockens ackordiska tänkande i motsats till renässansens melodiska, vilket yttrade sig i ökad betydelse för basstämman och den högsta stämman medan mellanstämmorna tilldelades en ackordutfyllande funktion. Generalbasspelaren vid tangentinstrumentet blev därmed en sammanhållande kraft i ensemblen.

Ännu skolstadgan av 1693 föreskriver att sångövning skall hållas varje skoldag och att de med god röst skall lära sig sjunga figuralmusik (flerstämmig musik). Stiftsstädernas ensembler för figuralmusik, som bestod av några sångare i varje stämma kompletterade med några instrumentalister (som företrädesvis spelade stråkinstrument, sinkor och basuner), var alltså den musikresurs som fanns att tillgå för att i kyrkan framföra konstmusik med latinsk, tysk eller svensk text.

Ensemblens tjänstgöringsskyldighet var enligt kyrkoordningen 1571 18 helgdagar per år. Dessa var huvudsakligen desamma som i vår tid med tillägg av Jesu dopdag (6/1), Kyndelsmässodagen (2/2), Vårfrudagen/Marie bebådelsedag (25/3), Skärtorsdag, Kristi förklarings dag (7:e söndagen efter Trefaldighet), Marie besökelses dag/Visitationis (2/7) och Mikaeli/Mikelsmäss (29/9). På vissa håll, bl.a. i Linköping, framträdde ensemblen dessutom varje söndag. Då skulle rector cantus Ericus Erici Bröms och subcantor (för trivialskolan) Johannes Bartholdi utföra ett flerstämmigt verk med 24 sångare och 8 instrumentalister (Luttu 1968, s. 24). Förutom tjänstgöring i gudstjänsten skulle ensemblen framträda vid skolans solenna festligheter, kungabesök och andra förnäma besök i staden samt vid firandet av segrar och fredsslut.

Vissa tider var i stort sett allt musicerande förbjudet, något som drabbade både skolor, organister och stadsmusikanter. Dit hörde – förutom långa tider av landssorg – fastan mellan Vårfrudagen (Jungfru Marie bebådelsedag) den 25 mars och Påskdagen. Kristi lidandes historia, passionen, framfördes dock i påskveckan. På flera orter finns en Johannespassion på svenska från 1640-talet (utgiven i Monumenta musicae Svecicae). Den framfördes sannolikt på långfredagen. Just framförandet av passioner i påskveckan ledde ju på 1700-talet till det offentliga konsertväsendets framväxt i Sverige och andra länder (se vol. II, s. 436).

Skolensemblernas sammansättning

Redan senrenässansens repertoar omfattade musik avsedd att framföras såväl vokalt som med alla slags instrument (»tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime»), som det står i Jacob Meilands *Selectae cantiones* (Nürnberg 1572), vilken enligt påskrift tillhört skolan i Kalmar senast 1623 (Davidsson 1952, nr 331). När den venetianska flerkörigheten – och därmed barockens musikstil – genom tysk förmedling nådde Sverige på 1620-talet krävde det nya klangidealet grupper av olika klangkaraktär i rummet.

Barocken som musikstil formades i Italien under 1500-talets slut och början av 1600-talet med Venedig och Florens som viktiga centra. I Venedig utbildades genom främst Giovanni Gabrieli i Markusdomen en flerkörig stil som innebär en stereofonisk musik, en musik i rummet åstadkommen av vokala och instrumentala ensembler placerade på olika läktare i kyrkan. Dessa tillåter växlingar i dynamik (piano–forte), i närhet och avstånd, i samverkan eller kontrast. Så sent som på 1650-talet avskrevs i Uppsala några motetter ur Gabrielis *Sacrae cantiones* (1597).

Den flerköriga stilen nådde Sverige via den i Hamburg verksamme Hieronymus Praetorius. Jonas Columbus, som var den som präglade musikverksamheten i Västerås och Uppsala (se nedan s. 285), var stor beundrare av Praetorius' musik och sörjde för framföranden av den. En förteckning från Västerås 1622, då Columbus var musikledare, innehåller 4 basunister och 9 stråkmusikanter. 1678 bestod ensemblen där av 12 sångare, 4 bleckblåsare och 4 stråkar, d.v.s. ett tjugotal medverkande, som kunde bilda en flerkörig ensemble (Kallstenius 1923, s. 196).

I Linköping fanns redan tidigt träblåsinstrument: krumhorn (senast 1627), skalmejor (senast 1638) och dulcian (senast 1616). År 1682 kunde stadens gymnasium uppvisa 8 stråkinstrument, 4 skalmejor/dulcian, 4 basuner samt 15 sångare, tillsammans 31 man. Detta var mer än vad Hovkapellet mäktade vid samma tid.

Inte förrän framåt år 1700 synes tangentinstrument ha anskaffats vid skolorna. Tidigare hade behovet saknats eftersom den repertoar som erfordrade generalbas framfördes mest på orgelläktaren i kyrkan. Att skolorna mot århundradets slut fick behov av tangentinstrument, närmast av cembalotyp, låg i tiden. I borgarnas hem blev sådana också vanligare från den tidpunkten vid sidan av knäppinstrumenten (se s. 390).

Skolan fick genom instrumenten ytterligare en musikenhet att administrera, något som ett flertal bevarade instruktioner vittnar om. Inte bara inköp och vård av instrument blev en betungande utgiftspost

utan också bekymret med att lärare och elever måste lära sig att behärska instrumenten och sörja för att det ständigt fanns utbildade instrumentalister. Inköpen skedde oftast från Tyskland, ibland av särskilt utsända lärare. Den inhemska instrumenttillverkningen var liten. Dock fanns t.ex. i Stockholm basuntillverkaren Georg Niclas Öller (hovtrumpetare; se Kjellberg 1979, s. 519).

Den som undervisade på instrument var rector cantus eller någon duktig elev. Under andra hälften av 1600-talet var det i regel organisten som fick anställning som rector cantus eftersom han var musikaliskt »konstförfaren» (fackman) och behärskade olika typer av instrument. Som generalbasspelare i skolensemblen svarade han för det ackordiska fundamentet och hade möjlighet till gehörsmässig överblick vid inövandet av nya stycken. Även stadsmusikanterna togs i anspråk som instrumentallärare i skolorna. Detta har särskilt kunnat beläggas i Skånelandskapen.

I bl.a. Helsingborg fanns detta åliggande med i musikantfullmakterna från äldsta tid. Christian Rasmussen och Adam Lange bekräftade år 1668 att de alla vardagar skulle infinna sig i latinskolan en viss timma om dagen för att undervisa och öva eleverna i instrumentalspelning (»alle Sögndage ge udj den latinske Schollen her ibm: I wisse timmer om Dagen oss lade indfinde med worris Instrumenter, til Disciplernes information och Exercitie»; LLA, magistraten, BIII:1 14/5 1668; se vidare Andersson 1990, s. 13). Skolledningen tycks vid den tidpunkten ha varit fast besluten att utveckla skolans instrumentalmusik. Dessa år inköptes nämligen två basuner, en »viol» och en »Basfiol». Dessutom inhandlades 25 1/2 aln »Musicus klaede» – d.v.s. tyg till särskild klädedräkt för de skolbarn som medverkade i musiken (Gosslärоverket i Helsingborg, GI:1; se Andersson 1990).

Det blev dock omöjligt att i längden upprätthålla den dagliga instrumentalundervisningen. Redan i efterträdarnas fullmakt 1672 talas om undervisning i skolan »naar fornöden giörris», d.v.s. vid särskilda tillfällen på anmodan av skolmästaren (LLA, magistraten, BIII:1 11/7 1672; se Andersson 1990). I första hand var det till de stora helgerna, då en mer anspråksfull kyrkomusik skulle framföras, som stadsmusikanten särskilt övade skolynglingarna i instrumentalmusik.

I stadsmusikanten Michael Zolls fullmakt 1692, vars lydelse gällde under större delen av 1700-talet, preciseras Helsingborgsmusikantens skoltjänst. Myndigheterna krävde att Zoll inom ramen för sin årliga lön dels skulle bistå skolmusikanterna inför vissa högtider i kyrkan, dels undervisa två meddellösa skolynglingar. Härutöver kunde han mot särskild betalning meddela instrumentalundervisning åt dem som hade fallenhet för sådan:

»Infinner sig wed ansejendet utij Skohlan, at öfwer spela emoth högtijderne, efter gammel Plägsädh till Scholens och kyrckians tienst Informera dhen till Instrumentalische Music lust hafwende Ungdom för betahling och elliest åhrligen twenne Medellösa Discipler förutan betahlning.» (LLA; magistraten, BIII:3 3/7 1692; se Andersson 1990.)

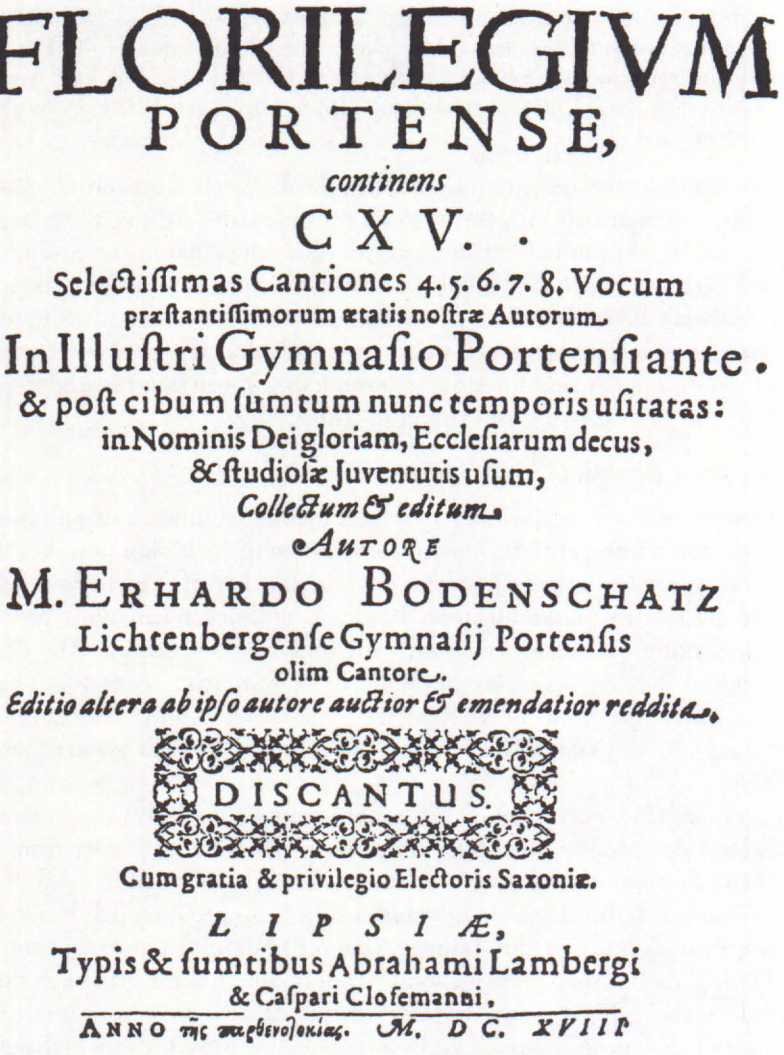
I övrigt visar bevarade domkyrkorådsprotokoll och skolberättelser att förutsättningar och intresse att sköta musikledarbefattningen växlade, inte minst på grund av små och oftast otillräckliga inkomster. Studerade lärare vid skola och gymnasium eftersträvade en ekonomiskt säkrare och socialt betydelsefullare prästtjänst. Därför var rector cantus-tjänsten ofta en etapp mot målet, t.ex. en mer välavlönad kyrkoherdetjänst. Organisten å sin sida föredrog gästabudsspelningar framför undervisning om det var han som var rector cantus.

Repertoar för stiftsstädernas kyrkor

Den repertoar vi idag finner i svenska gymnasiebibliotek är en europeisk standardrepertoar avpassad för protestantiska kyrkor och skolor, varav mycket ej längre tillhör det levande musikarvet. Tidens tand har gått hårt åt musiksamlingarna. Bevarade notböcker kan dock ge en uppfattning om vilka orter som varit musikaliskt livaktiga. Åke Davidssons katalog 1952 över bevarade tryck från 1500- och 1600-talet framhäver för 1600-talet Kalmar, Linköping, Lund, Stockholm, Strängnäs, Uppsala, Västerås och Växjö, d.v.s. stifts- och gymnasiestäderna.

Under 1500-talet innehöll skolornas samlingar en del musik som odlades i de katolska områdena. Från förra delen av 1500-talet finns i Växjö flerstämmiga mässor m.m. av tonsättare som Josquin, Senfl och Willaert, och från århundradets andra hälft finns i Kalmar och Västerås musik av den tidens allra främsta, såsom Orlando di Lasso, Giovanni Pierlugi da Palestrina och Jacobus Handl (Gallus). Efter 1620-talet slutade man i allmänhet att framföra denna musik, då mässordinariets satser i den protestantiska gudstjänsten hellre utbyttes mot mässade texter på svenska. Däremot finns fortsättningsvis motetter och andliga konserter, som i högmässan utfördes före predikan (ad suggestum) eller under nattvardens utdelande (communio).

Det var nu som den italienska barocken förmedlades av tyska nottryckare och mestadels tyska tonsättare. Allmänt gäller några decenniers eftersläpning mellan tryckår och noternas införlivande i skolans bibliotek. Detta kan ha rent praktiska orsaker: det fanns redan en repertoar på skolan och en ny repertoar kostade möda att sätta sig in i och utbildade instrumentalister fanns sällan att tillgå. Notinköp var dyrbara och skolans penningbrist kronisk. Denna tidsliga eftersläpning kan iakttagas genom påteckningar, som *Liber scholae Arosiensis* (tillhörig



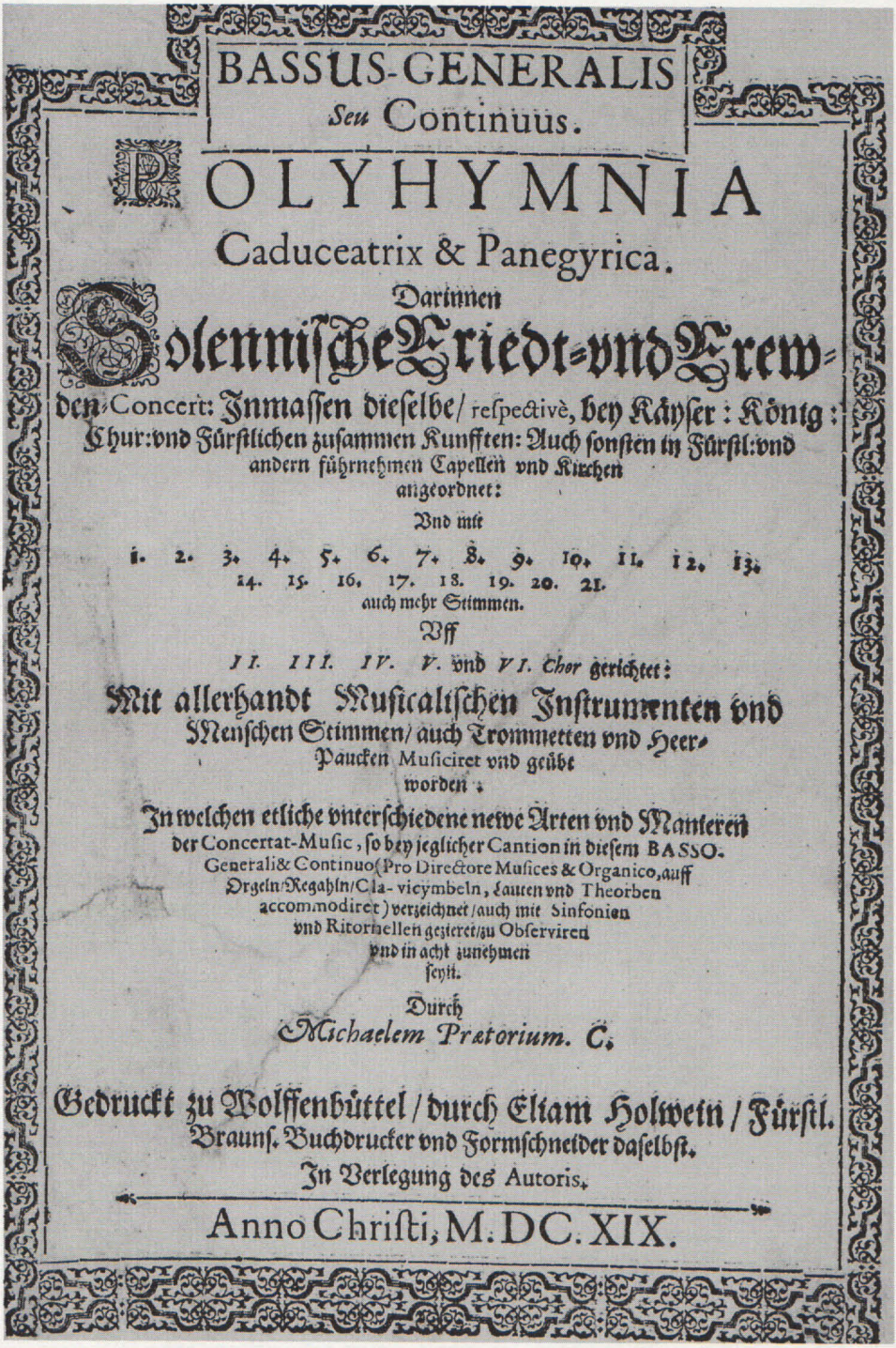
FLORILEGIVM
PORTENSE,
continens
CXV.
Selectiſſimas Cantiones 4. 5. 6. 7. 8. Vocum
præſtantiſſimorum ætatis noſtræ Autorum.
In Illuſtri Gymnaſio Portenſi ante.
& poſt cibum ſumtum nunc temporis uſitatas:
in Nominis Dei gloriam, Eccleſiarum decus,
& ſtudioſæ Juventutis uſum,
Collectum & editum.
AUTORE
M. ERHARDO BODENSCHATZ
Lichtenbergenſe Gymnaſij Portenſis
olim Cantore.
Editio altera ab ipſo autore auctior & emendatior reddita.
DISCANTUS.
Cum gratia & privilegio Electoris Saxoniæ.
LIPSIÆ,
Typis & ſumtibus Abrahami Lambergi
& Caſpari Clofemanni,
ANNO τῆς παρθενογενείας. M. DC. XVIII.

Ill.: Titelbladet till musikantologin *Florilegium Portense* (Discantus). (Leipzig 1618, sammanställd av Erhard Bodenschatz.)

skolan i Västerås) plus årtal, eller i inventarieförteckningar. Nothäftena bands sedan samman och utnyttjades under många decennier, något som elevers namnteckningar i noterna eller inskrivna årtal visar.

Det är troligt att många av de i skolbiblioteken bevarade notböckerna var privatinköp eller krigsbyte som först senare införts i landet och aldrig kom till användning hos oss. Även en del musikalier från hovmusiken och hertighoven hamnade i skolbiblioteken. Avsikten med framställningen här är att söka klargöra vilken repertoar som anskaffades för kyrkans och skolans särskilda behov och när den tidigast kan ha kommit till användning.

Ill. (höger sida): Michael Praetorius, *Polyhymnia* (1618–19), titelbladet till bassus continuus (efter exemplar i Västerås; Stadsbiblioteket).



BASSUS-GENERALIS
Seu Continuus.

POLYHYMNIA
Caduceatrix & Panegyrica.

Darinnen
Solennische Fried- vnd Frewden-Concert: Inmassen dieselbe/ respectivè, bey Käyser: Königl: Chur: vnd Fürstlichen zusammen Kunfften: Auch sonsten in Fürstl: vnd andern führnehmen Capellen vnd Kirchen angeordnet:

Vnd mit

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21.
auch mehr Stimmen.

Vff

II. III. IV. V. vnd *VI. Chor* gerichtet:

Mit allerhandt Musicalischen Instrumenten vnd Menschen Stimmen/ auch Trommetten vnd Heer-Paucken Musiciret vnd geübt worden:

In welchen etliche vnterschiedene newe Arten vnd Manieren der Concertat-Music, so bey jeglicher Cantion in diesem BASSO-Generali & Continuo (Pro Directore Musices & Organico, auff Orgeln/Regahln/Cla- vicymbeln, Lauten vnd Theorben accommodiret) verzeichnet/ auch mit Sinfonien vnd Ritornellen gezieret/ zu Observiren vnd in acht zunehmen seyn.

Durch
Michaelem Prætorium. C.

Gedruckt zu Wolffenbüttel/ durch Eliam Holwein/ Fürstl. Braunsch. Buchdrucker vnd Formschneider daselbst.
In Verlegung des Autoris.

Anno Christi, M. DC. XIX.

Kyrkornas flerstämmiga repertoar var gemensam för hela det protestantiska Östersjöområdet. Den påverkades inte av de modeväxlingar som kan avläsas i kunga- och furstehovens repertoar av ofta specialkomponerad musik, i Stockholm med tidvis starkt katolskt inslag. Att bevarade musikalier kommit till användning framgår bl.a. av rättelser i nottexten, texter översatta till svenska o.s.v. Det var inte nödvändigt att sjunga på svenska, även om detta var ägnat att tillmötesgå församlingen. Det vanligaste var ändå att skolans figuralensemble sjöng på latin. Mer anmärkningsvärda är texter på tyska, ett språk som inte övades i skolan. Men tyska språket var i många hänseenden nyttjat som ett andra rikksspråk och de flesta borgarna i städerna förstod det utan vidare (Moberg 1942, 54).

Varje stämma, även de vokala, hade sin egen stämbok. Inte mer än tre sångare fick plats att samtidigt sjunga ur en sådan stämbok. Detta motsvarar högst 12 sångare för en fyrstämmig sats och 15 sångare för en femstämmig. Det förekom under 1600-talet verk med upp till 12 stämmor. Med två sångare i varje stämma räcker 12–15 sångare till sex–sju vokalstämmor; övriga torde ha spelats instrumentalt.

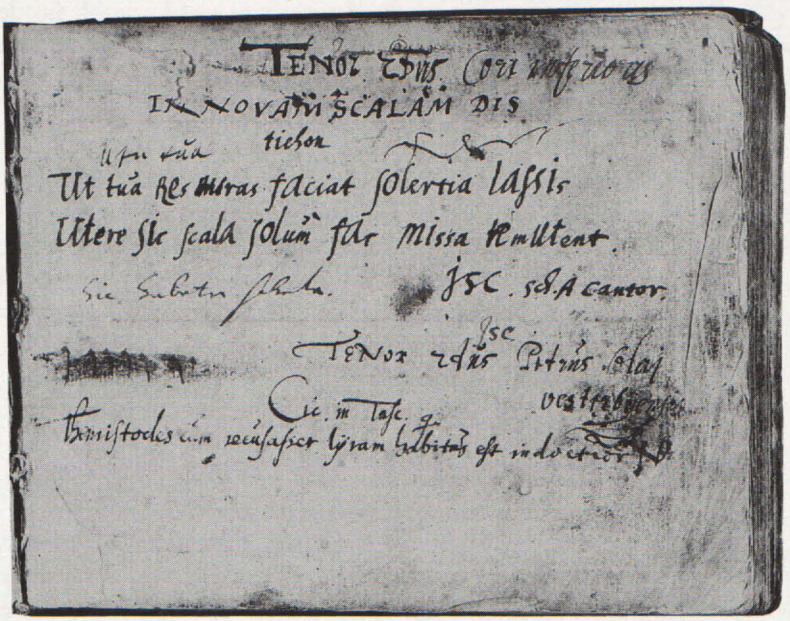
Renässansmusik förekommer i handskrivna stämböcker som är bevarade i Enköping, Kalmar, Linköping, Strängnäs, Västerås och Växjö från tiden strax innan gymnasierna tillkom på orten. Det är motetter på latin och tyska, ibland översatta till svenska.

De tonsättare som är aktuella i dessa handskrivna notböcker är desamma som i t.ex. *Florilegium Portense* (se ill. s. 282) en antologi som sammanställdes av den tyske tonsättaren Erhard Bodenschatz (1603, 1618–21). Detta standardverk innehåller ca 200 stycken 4–10-stämmiga motetter på latin (några även på tyska) av bl.a. Lasso, Handl och Hieronymus Praetorius.

Från och med 1620-talet finns i handskrifterna allt fler italienska verk tonsatta i den begynnande barockstilen – i Enköpings S:t Ilianskola med tonsättarnamn som Giovanni Battista Steffanini (avskrift av tr. 1621), Lodovico da Viadana (tr. 1623), Stefano Bernardi (tr. 1623) och H. Praetorius (tr. 1622). I Västerås finns avskrifter av verk av Samuel Scheidt och Michael Praetorius, men även av Andreas Dübens *Pugna Triumphalis* till Gustav II Adolfs begravning 1634, varför samlingsbandet åtminstone berikades på 1630-talet (Molér 1917, nr 70).

Säkra belägg för repertoar med generalbas finns inte före 1633. Inventariet i Västerås från detta år innehåller Michael Praetorius' *Polyhymnia* (1618–19) för 21 eller fler stämmor i 2–6 körer med generalbas i 15 stämböcker (se ill. s. 283). (Denne tyske tonsättare, samtida med Scheidt, Schein och Schütz, är annars mest känd för sina bearbetningar av protestantiska koraler i samlingen *Musae Sioniae* och för beskrivningen av instrument i *Syntagma musicum.*)

JONAS COLUMBUS



Titelbladet till tenor 2-stämma i Västerås skolsamling med musik av Hieronymus Praetorius, utskriven av Jonas Columbus i Västerås (med påskriften »J. S. C. Sch. A. Cantor»).

Jonas Columbus (vars son Samuel Columbus författade *Odae Sveticae*; se bl.a. s. 337) är en personlighet som påverkat musikutövningen i både Västerås och Uppsala.

Från 12 års ålder gick Jonas Columbus i skola i Västerås och var redan då inriktad på musik. I sin självbiografi säger han: »Mycket fick han utstå, han tiggde sitt bröd och frös, han som ville bestiga Euterpes boning» (Linköpings stadsbibliotek; cit. efter Kyhlberg 1974, s. 150). Efter skolstudier i både Trondheim, där hans far en gång fått god undervisning, och Köpenhamn blev han 1613 student i Uppsala. Han prästvigdes och blev vice pastor i Leksand. 1617 blev han rector cantus i Västerås. Där fanns tre namngivna musikanter: diskantisten »Martins telning», senare hovmusikant, Laurentius Laurentii Svillingius, framstående basunblåsare och stråkmusikant som tydligen var lärare för skolans instrumentalensemble, och Simon Benedicti Arbogensis, en duktig sångare med vibrato. De understöddes av organisten Hans Hartenbeck. 1622 sändes Columbus till Tyskland för att inhandla instrument och noter. Hemfärden gick över Hamburg, där Columbus stannade – »den vackra musiken var orsak därtill». Uppenbarligen var det för att lyssna till Hieronymus Praetorius, vilken var verksam som organist i S:t Jacobi, som Columbus drogs dit. Praetorius' flerköriga venetianska stil kom genom Columbus att odlas såväl i Västerås, där han själv anlade stämböcker (se ill. ovan), som i Uppsala.

Columbus flyttade till Uppsala 1625 som professor »poeseos et musices» (till 1630). Från 1627 finns notiser om att en vokalensemble existerade och »H.M:tet hafwer befalt sijna musicanter att komma til Upsala, att instruera studiosos in musicis, och corrigera den inflexibilem vocem» (UUB, Akademiska kons. prot. 26/5 1627; cit. efter Kyhlberg 1974, s. 155). Columbus föreläste även i musik, vilket en students anteckningar med titeln »Synopsis musicae» vittnar om.

I sådana verk inleddes ett samarbete mellan skolan (rector cantus) och stadens musikant (organisten), som visade sig bli till den senares favör; organisten kom som redan framgått inte sällan att bekläda även rector cantus-tjänsten, och detta visar sig i samlingarnas repertoar. Från 1630-talet finns verk av den i Sverige rikligt företrädde Rostock-kantorn Daniel Friderici (se s. 276). Hans tryckta verk har funnits i Västerås, Stockholms storskola och Örebro, medan avskrifter påträffas i Linköping och Växjö. I Skånelandskapens skolor finns utöver den gängse repertoaren den danska *Pratum Spirituale* (1620) av Mogens Pedersøn. Denna samling 5-stämmiga bearbetningar av gregorianska melodier och lutherska koraler i den danska psalmboken användes ända fram till 1680-talets försvenskningsprocess och var avsedd för praktiskt bruk inom gudstjänstfirandet.

Från 1640-talet tillkom i Västeråsskolans musikaliebestånd verk av Andreas Hammerschmidt. Dennes *Kirchen- und Tafelmusic* (1662) finns i var och varannan skola och han är den över huvud taget mest representerade tonsättaren i alla 1600-talets skolsamlingar.

Under andra häften av 1600-talet hade många skolor svårigheter med att upprätthålla en stor musikensemble för att framföra mångstämmig musik. Det blev därför allt vanligare att yrkesmusiker anställdes för att sköta musiken i kyrkan. I Storkyrkan i Stockholm anställdes t.ex. tre sångare, som jämte rector cantus ledde kyrkosången eller tillsammans med de redan anställda stråkmusikanterna utförde figuralmusik. I de städer där det fanns stadsmusikanter blev kyrkomusiken en av deras huvuduppgifter. Stadsmusikanternas förbindelser med kyrka och skola blev därför många och nära.

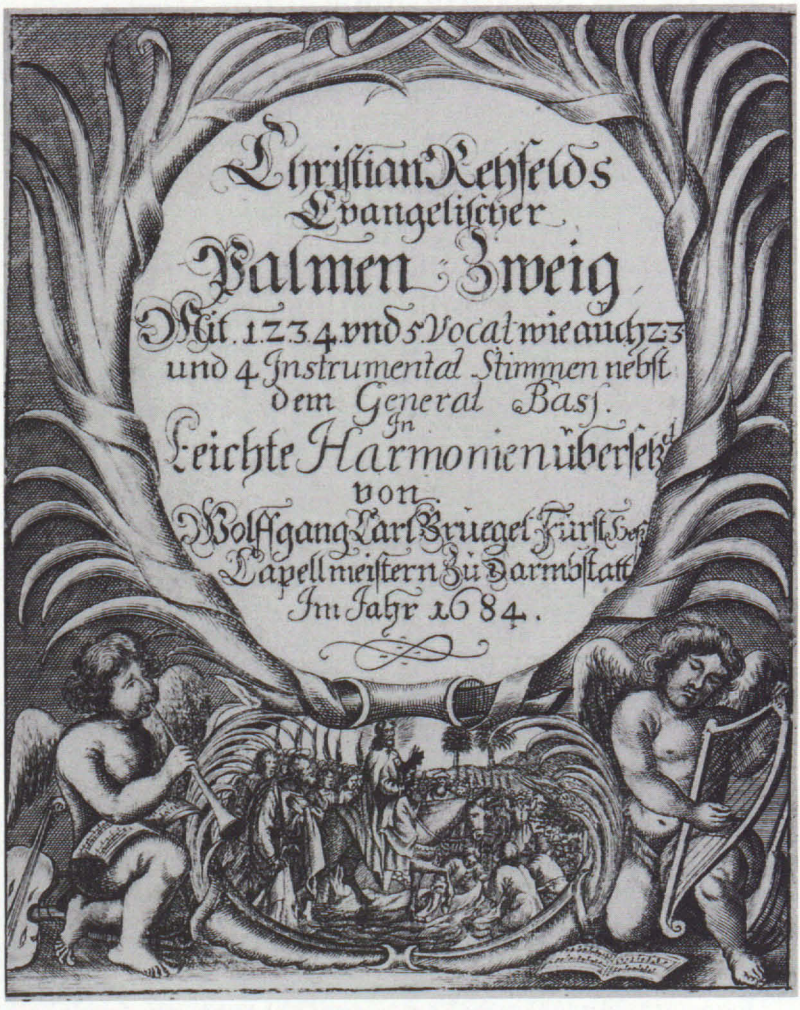
Vid gymnasier och skolor utökades repertoaren samtidigt som den redan föreliggande notsamlingen fortsatt användes. De verk som finns i Växjö tryckta på 1630- och 40-talen är för en begränsad besättning med generalbas, bl.a. Scheidts *Liebliche Kraft-Blümein* (1635) för 2 röster och basso continuo, samt Johann Schops *Himmlische Lieder* (1–5, ny upplaga 1642–43) för en röst och generalbas. Om de verkligen använts är okänt. De Hammerschmidt-verk som trycktes efter trettioåriga krigets slut har emellertid »full» besättning igen. De nio samlingarna i Växjö (tr. 1649–71), tillsammans ca 200 upp till tolvstämmiga motetter, andliga konserter o.s.v., kan troligen sättas i samband med Erlandus Magni Collianders tid som rector cantus. Denna repertoar har av allt att döma fortsatt att vara i bruk till början av 1700-talet.

De enda verk från mitten av 1600-talet som återstår av Israel Olai Leimontinus' insatser i Kalmar 1653–77 är Schops *Neue himmlische Lieder* (1–5, ny upplaga 1652). Men enligt inventarium 1660 fanns där 29 samlingar, varav några i handskrift. Tillskott fram till nästa inventarium 1669 utgjordes av inte mindre än 19 samlingar.

Ill.: Titelsidan till Andreas Hammerschmidt, *Kirchen- und Tafelmusic* (1662), med utsikt över den tyska staden Zittau där tonsättaren var verksam. I förgrunden står paradisets träd kring vars stam ormen ringlar sig. På en av grenarna sjunger en svan »Invidiam nil curo. Psallo Deo meo» (Avunden aktar jag för intet. Jag sjunger till min Gud).

Under 1650-talet inköptes i Västerås verk av Scheidt (tr. 1622), G. B. Chinelli, G. Finetti (1631) – även i Malmö enligt inventarium 1674 – och L. da Viadana (1626), d.v.s. av katolska italienare, och dessutom bl.a. Philip Dulichius, *Centuria harmoniae sacrae* (1607–30). Detta var musik med några decennier på nacken.

På 1660-talet fanns där Hammerschmidts *Geistliche Moteten und Concerten* (1646). Dateringen framgår av en förteckning i volymerna på elever vid skolan. Av de 40 styckena har 24 försetts med svenska översättningar. I Strängnäs inventarium från 1667 återfinns sex nya samlingar tryckta 1640–54, bl.a. Ambrosius Profius' *Geistliche Concerten und Harmonien* (1641–46), som är en antologi med musik av italienska tonsättare. Samma antologi fanns också i Malmö 1674. Men avskrift av tryck eller andra handskrifter fortsatte att praktiseras. Lektor Magnus



Ill.: Titelbladen (se även höger sida) i Wolfgang Carl Briegels *Christian Rehefelds Evangelischer Palmen-Zweig* (Frankfurt a.M. 1684).

Här uppges att Briegel är kapellmästare vid hovet i Darmstadt och att verket har fem vokaloch fyra instrumentalstämmor samt generalbas.

Jonae Salanus i Skara inköpte år 1644 »5 st. oskreffna böker att skriffua discant uti them. Dieäknarna skreeffuo them. 3 Rdr.» (Enligt dagboksanteckning; cit. efter Kyhlberg 1974, s. 197.)

I Västerås kunde Samuel Elfving (rector cantus 1672–76) mottaga en donation av biskopen Nicolaus Rudbeckius bestående av Samuel Capricornus' berömda *Jubilus Bernhardi* (1660). Sannolikt på 1670-talet införskaffades Georg Arnolds *Psalmi vespertini* (1663) samt två rent instrumentala verk, Dietrich Beckers *Musicalische Frühlings-Früchte* (1668) och *Hora decima* (1670) av Johannes Pezelius.

Laurentius Staffander, director musices et cantus i Västerås 1678–87, gjorde 1683 anteckningen: »Liber Scholae Aros. L[aurentius] S[taffander] D[irector] M[usices] A[rosiensis]» i Hammerschmidts *Gespräche*

Christian Rehefelds
Evangelischer
Palmen-Zweig/
Bestehend
In Biblischen Kern-Sprüchen/
und darauff gesetzten Oden/
Uber die Jährliche
Haupt-Feyer und Sonn-
tägliche Evangelien.
Mit 1. 2. 3. 4. und 5. Vocal- wie auch 2. 3. 4. und 5.
Instrumental-Stimmen / nebst dem Gene-
ral-Bass.
In leichte Harmonie verfasset
Von
Wolffgang Carl Briegeln / Fürstl.
Hess. Capellmeistern zu Darmstatt.
Franckfurt am Mayn/
In Verlegung Johann David Zunners/
Gedruckt zu Darmstatt bey Henning Müllern/
Im Jahr Christi M DC LXXXIV

über die Evangelia (1655–56). Påföljande år fick han av domkapitlet pengar att inköpa den alldeles nyutkomna Wolfgang Carl Briegels *Christian Rehefelds Evangelischer Palmen-Zweig* (1684) samt äldre litteratur av honom och den beprövade Hammerschmidt. Möjligen har också Daniel Fridericis *Deliciae juveniles* (1654) tillförts samlingarna först på 1680-talet att döma av ägaranteckning.

Till Strängnäs gymnasium donerade Johannes Laurentii Drossander 1681 fyra samlingar av Hammerschmidt tryckta 1639–78. På 1680-talet inköptes där Daniel Speers *Evangelische Seelengedanken* (1681–82; i inventariet 1696). Samlingen innehåller ca 100 vokalverk med ackompanjemang avsedda för hela kyrkoåret. 1696/97 inköptes två samlingar av Briegel, det slutande 1600-talets stora namn i skolorna.

MUSIKALIER I STOCKHOLMS STORSKOLA

Sequentes libri Musici sub Clarissimis D.D.
Rectoribus Scholæ M. Andreæ Leustadio, 23
M. Petro Livonio, M. Nicolao Steinmann 24-25
et cantore Nicolao Hiller, ex pecunia Discantus comparati sunt,

Cantiones sacræ Samuelis Scheidt, in 4to libri 16. cum
Basso Generali in folio.
Apparatus Musicus Johannis Stahlmeyeri. in 4to libri 20.
Ambrosii Profii sacrarum cantionum quarta pars ex variis
Autoribus collecta. Item Corollarium Ejusdem, et Psalmi Iohannis Werlini, in 4to. libri 9.
Deliciæ juveniles Danielis Friderici. Libri 4.
Johan Schopp och Johann Vierdanks concertor. Lib. 7.
Vestibulum Hortuli Harmonici Henr. Grimmii. Lib. 4.
Musicalisches anlaufsten Hiller Ifvrit Andreæ Hammerschmidts,
Item Jacob Löwens nawe geistliche concerten, ex Concertus
sacri Thomæ Sellii. Libri 7.
Psalmi concertati Petri Lappii Itali, in 4to Libri 6. cum
Tabulatura in folio descripta pro Organo.
Promptuarium Musicum Johannis Donfridi, in 4to libri 4, cum
Basso Generali in folio.
Motetti sacri Ægidii Hennii in 4to Libri 6.
Symphoniæ sacræ Henrici Sagittarii, in 4to Libri 6.
Motetti Alexandri Grandi, in 4to Libri 5.
Kirchen und Taffel Musik Andreæ Hammerschmidts
in 4to Libri 9.
Missæ, Psalmi et Motetæ Antonii Scherers: Item Sacræ
Cantiones Ambrosii Reineri: Fasciculus Musicalis Agricolæ et Motetæ Christoph. Steinmanni. in 4to Libri 9.
Psalmi

Psalmi vespertini Georgii Arnoldi, in folio. libri undecim.
Odæ Genethliacæ Valentini Molitoris, in fol. libri undecim.
Jubilus Bernhardi sive sacræ cantiones Samuelis Capricorni, in 4to libri 16.
Psalmi Johannis Melchioris Glette, in 4to libri 17.

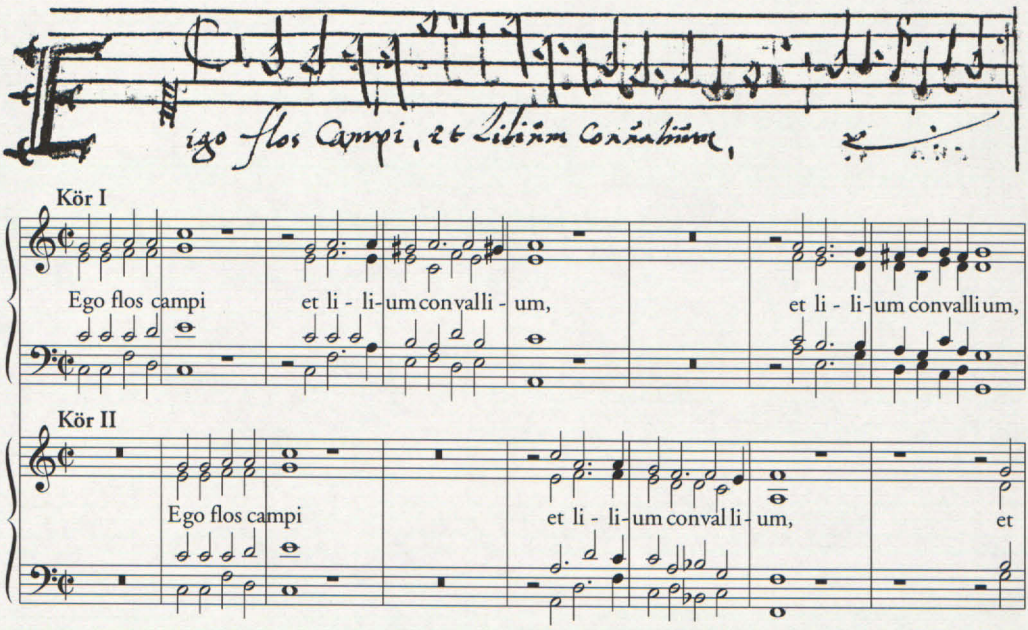
Tempore Clarissimi Rectoris, M. Andreæ Leustadii
tuba quædam seu trombona, ut vocant, Althistica Gedano
acquisita est duodecim imperialibus, circa annum 1667.

Förteckning från 1680 över inköpta musikalier till trivialskolan i Stockholm. (Stockholms stadsarkiv; Trivialskolans arkiv, vol. CI.)

Stockholm var under 1600-talet inte stiftstad utan lydde under Uppsala ärkestift. I Storkyrkan utfördes figuralmusiken (den flerstämmiga musiken) av trivialskolans (Storskolans) elever under ledning av conrector eller rector cantus tillsammans med organisten.

Från 1680 föreligger en förteckning på notböcker inköpta till trivialskolan för medel insamlade genom diskanterande under bl.a. rector cantus 1659–88, Nicolaus Hiller (Stockholms stadsarkiv. Handlingar rörande trivialskolan C I; se Solders & Wiberg 1951, s. 47 f.). Organist under denna tid var hovkapellmästaren och organisten i Tyska kyrkan Andreas Düben (1649–63) och Martin Decker d.ä. (1663–89). Dessa 25 musiktryck, som uppges vara inköpta tidigast 1659, har tryckår mellan 1619 och 1668. Det rör sig om flerstämmig musik (instrument och generalbas) på latin (även tyska) av italienska, österrikiska och fr.a. tyska tonsättare – i stort en repertoar som har likheter med andra skolors under samma tid. Inget av detta är dock bevarat till våra dagar.

Från Ludert Dijkmans tid som director musices finns däremot noter i behåll: han sålde dem till Uppsala akademiska kapell, när den flerstämmiga musiken med hans kyrkas egna krafter lades ner. I stället engagerades från påsken 1706 hovmusikanter under Anders von Düben att upprätthålla musiken i kyrkan. Så sent som 1702 hade Dijkman inköpt Nicolaus Niedts *Musicalische Sonn- und Fest-Tagslust.* I försäljningen ingick även Johann Kriegers *Musicalische Ergetzlichkeit* (1–3, 1684) och broden Johann Philipp Kriegers arior ur tre sångspel.

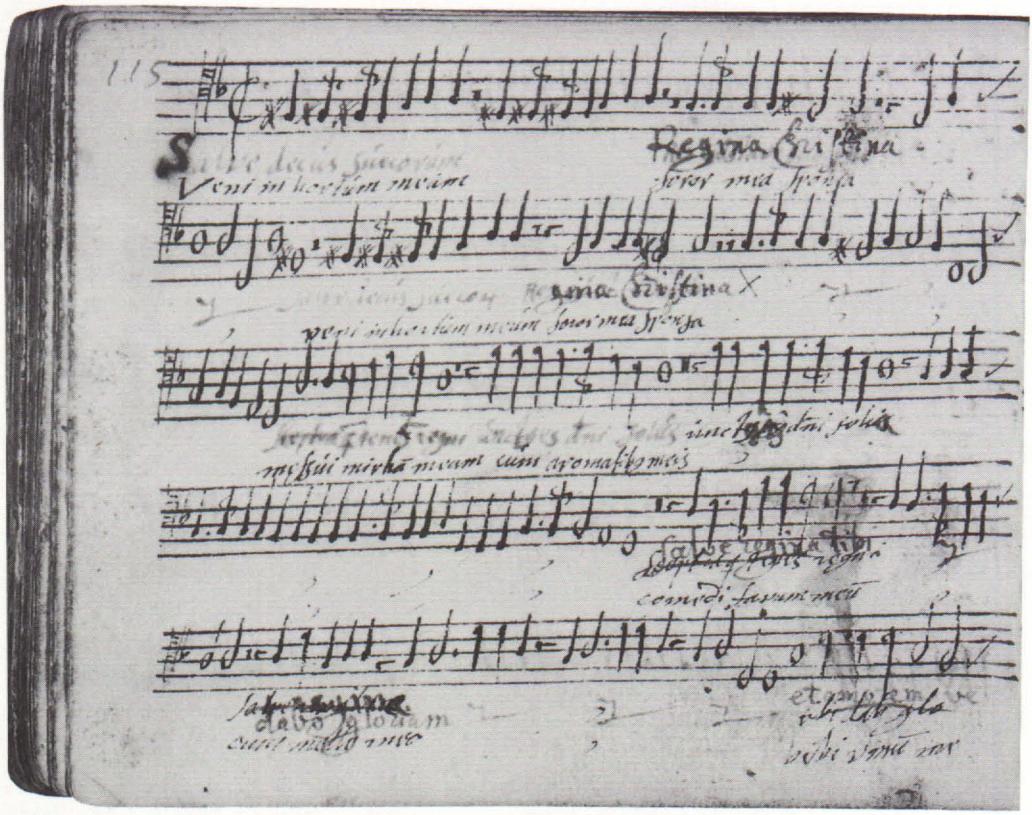


Ex 2: Jacobus Handl (Gallus), motett *Ego flos campi*, början av andra körens sopranstämma ur en stämbok från 1598 i Västerås stifts- och landsbibliotek; samt partituret till samma motett i modern notskrift. Texten är hämtad ur Höga visan 2, »Jag är ett blomster i Saron, en lilja i dalen».

Skolensemblen utanför gudstjänsten

För städernas officiella behov av festivitas användes, som alltid, skolensemblen. Från Örebro vid pingsten 1616 berättas att skolungdomen samlat blommor och löv på landet och intågar i staden i procession, sjungande *O Gudh wij lofwe tigh* (Te Deum). På torget delar de sig i två grupper och sjunger den åttastämmiga motetten *Ego flos campi* (se ex.) och därefter psalmen *Gudh ware oss barmhertig och mild.* Två veckor senare uppför eleverna på planen utanför skolan två »comedier» (se nedan), en på svenska och en på latin, varefter stadens honoratiores inbjuds till ett convivium i skolan. Där serveras 53 rätter, hoptiggda hos stadens borgare, samt 14 tunnor öl, varav rektor försäkrar sig om två och scholarerna dricker ur fyra – dock icke på en gång, meddelar krönikören (en tunna innehöll 125 liter). (Karlsson 1871, s. XXXII.)

Åtskilligt talar för att djäknarna »figurerade» – d.v.s. framförde flerstämmig musik – när kungligheter besökte staden. På nyåret 1624 organiserade magister Johannes Matthiae Franck i Stora Kopparberget ett musikframförande vid Gustav II Adolfs besök. Då sjöngs en motett av Jacob Praetorius (*Venite in hortum meum*) med den nya texten »Salve decus Suecorum Rex Gustave Adolphe» (tr. Uppsala 1625). Den nya texten (av Jonas Columbus) finns både i Uppsala och i Västerås. Motetten har i Västerås försetts med ytterligare en text, som hänför sig till drottning Kristinas besök 1646: »Salve decus Suecorum Regina Christina» (Var hälsad drottning Kristina, Sveriges prydnad; se ex. 3).



Ex. 3: Jacob Praetorius, början av motetten *Venite in hortum meum*, som försågs med den nya texten »Salve decus Suecorum Regina Christina» (Var hälsad drottning Kristina, Sveriges prydnad) i samband med drottningens besök i Västerås i mars 1646.

Stämböckerna i Västerås skolbibliotek innehåller ytterligare två motetter med de nya texterna »O Regina Christina» och »Blandisono cantu iugiter cantate sodals! Dicite Reginae carmina grata novae» (Sjung tillsammans kamrater med välljudande sång! Sjung för drottningen sköna nya sånger). Det förefaller inte osannolikt att även de två sistnämnda med annan ordalydelse framfördes redan tidigare vid Gustav II Adolfs besök, då skolan sjöng under Columbus' ledning. I dennes självbiografi heter det att kungen ville »vederkvicka sig» tre gånger vid deras sång. Han lyssnade och gav en gåva av glänsande guld. Alla lyssnade och var hänryckta i kyrkorummet (efter Kyhlberg 1974, s. 152). Just Gustav II Adolf hyllades både under sin livstid och efter sin död med en rad både enstämmiga och flerstämmiga kompositioner, fr.a. i de tyska länderna (förteckning i Moberg 1942, s. 55 f.).

Skol- och universitetsfolk var också ibland tonsättare. I sorgemusik, bröllopssånger och solenn musik har de uppvaktat tillsammans med skolensemblen, väl i hopp om att också få del av de pengar som då brukade spenderas. Vid vigselakten i kyrkan användes samma reper-

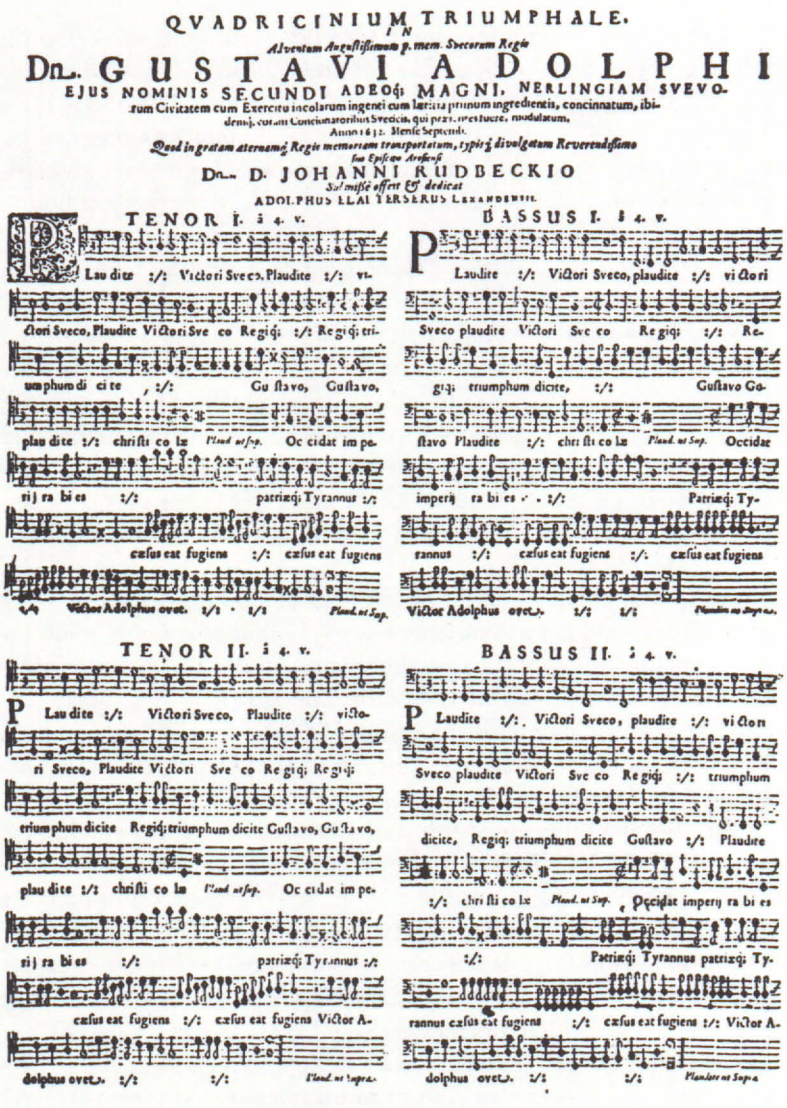
toar som annars vid gudstjänsterna. Att det även fanns särskilda, till bröllop komponerade musikstycken framgår bl.a. av handskrivna tillägg till Gallus Dresslers *Opus sacrarum cantionum* (Nürnberg 1577; anskaffad i Västerås 1610). Bland ett hundratal sakrala motetter m.m. finns även sånger med direkt bröllopsanknytning såsom »Sacrum coniugium sic Deus instituit» (Dressler) och »Gudh welsigne tätta huus». Ett tryck från 1680 har i ett bihang stycken för konfirmation, bröllop och begravning (*Musicalischer Lebensbrunn* av Wolfgang Carl Briegel; se ill. s. 295 och 340).

Vid sidan av denna sakrala repertoar fanns i gymnasiebiblioteken också världslig vokalmusik från perioden 1570–1600, främst madrigaler och tyska dryckesvisor av en Orlando di Lasso, Leonard Lechner, Jacob Meiland och Jacob Regnart, men även en mängd italienska madrigaler och franska chansoner. Denna repertoar har förvärvats eller kopierats åtminstone in på 1620-talet trots att den trycktes redan på 1500-talet. Ett användningsområde för denna vokalmusik kunde vara bröllopsmåltider och andra gästabud.

1600-talet är annars inte rikt på publicerade samlingar med världslig vokalmusik passande för skolensemblerna. I Linköping fanns enligt inventarium 1655 vokalmusik på italienska av Giulio Bonagiunta införlivad under den driftige Ericus Erici Bröms' tid (1633–65). Tyska församlingens i Stockholm rector cantus, Johann Stockmann, inköpte 1668–69 en samling världslig vokalmusik tryckt i Leipzig 1663 (Sebastian Knüpfers *Lustige Madrigalien und Canzonetten*).

Från mitten av 1600-talet finns ett rikt material i form av s.k. personverser, d.v.s. hyllningsverser i samband med personhögtider som bröllop och födelsedagar, som ofta skolensemblen fick till uppgift att framföra. Personverserna kan ha ett stort musikhistoriskt värde då de ofta innehåller uppräkningar av musikinstrument, av den tidens populäraste danser och musikgenrer, vilka ansågs höra till ett ståndsmässigt gästabud. Ett femtiotal tillfällestryck är bevarade där även musiken finns noterad. Dessa utgör hälften av de musiktryck fram till år 1725 som anförs i Davidsson (om svenskt musiktryck före år 1750, 1957). Av dessa har ca 15 komponerats av yrkesfolk medan resten tonsatts av anonyma eller namngivna »lärde». Denna typ av hyllningar blev allt vanligare med tiden – fram till 1669 fyrstämmiga, därefter enstämmiga såsom en avspegling av generalbasvisans genombrott (se s. 260, ex. 14)

När musikinstrument började anskaffas till gymnasierna ställde domkapitlet krav på de elever som fick sådana i sin vård. Fram till 1600-talets mitt meddelade skolan endast mot vederlag tillstånd att bruka instrument och musikalier vid gästabud och dryckeslag i staden och på landsbygden. Denna inkomstkälla för skola och musikanter förbjöds dock i 1649 års skolordning (Davidsson 1977, s. 11).



QVADRICINIUM TRIUMPHALE.

Adventum Augustissimum p. mem. Svecorum Regis

DN. GUSTAVI ADOLPHI

EJUS NOMINIS SECUNDI ADEOQ; MAGNI, NERLINGIAM SVEVO-

rum Civitatem cum Exercitu incolarum ingenti cum lætitia primum ingredientis, concinnatum, ibi-

demq; coram Concinnatoribus Svecicis, qui præsentes fuere, modulatum.

Anno 1632. Mense Septembr.

Quod in gratam æternamq; Regis memoriam transportatum, typis q; divulgatum Reverendissimo

Suæ Episcopo Archiepo

DN. D. JOHANNI RUDBECKIO

Solemniter offert & dedicat

ADOLPHUS ELAI TERSERUS LAXANDRENSIS.

TENOR I. ♮ 4. v.

BASSUS I. ♮ 4. v.

TENOR II. ♮ 4. v.

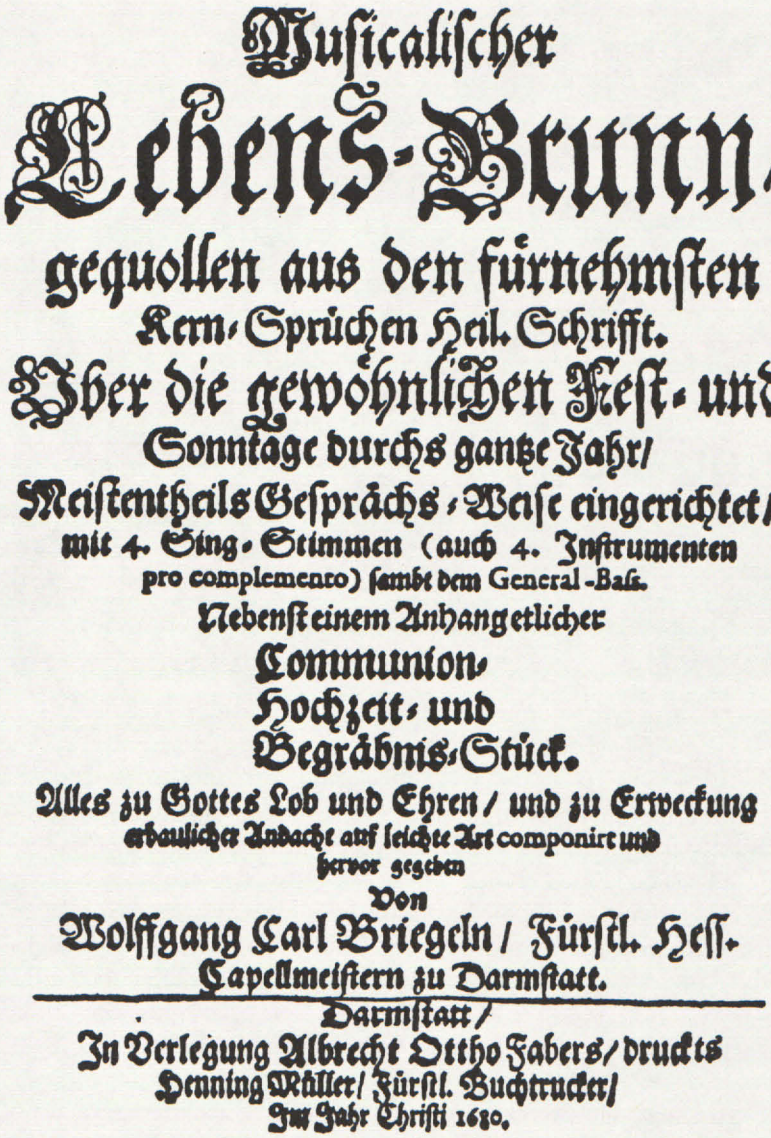
BASSUS II. ♮ 4. v.

Upſaliæ, Excudebat Eſchillus Matthiæ, Anno M. DC. XXXIII.

Ex. 4: *Quadricinium triumphale* för fyra mansstämmor, enbladstryck från Uppsala 1633. Endast några månader före Gustav II Adolfs död komponerade rektor i Västerås, Adolphus Elai Terserus, detta verk för framförande där i september 1632.

Andra komponerande musikledare var Israel Olai Leimontinus i Kalmar, som skrev musik vid Karl XI:s besök 1673, vidare Harald Vallerius i Uppsala, som vid Karl XI:s kröning 1675 komponerade *Gud give vår konung.* Director musices Christian Zellinger komponerade musik till jubelfesten 1693 över Uppsala möte och till högtidligheterna vid Karl XII:s kröning 1698. Han komponerade också en sorgemusik till en parentation på drottning Ulrika Eleonoras begravningsdag 1693. Inga av dessa verk är bevarade. Rector cantus i Karlstad, Ludert Dijkman, komponerade 1685 *Lamentum eller En Sorge-Music* till prinsarna Gustafs och Ulriks begravning (utgiven i MMS 5).

Trots att skolan tjänade på att dess musikanter medverkade vid fester inköptes ingen instrumentalmusik eller världslig vokalmusik under denna period. Det fanns troligen inga noter att köpa. Trots skolordningens förbud inköptes nämligen instrumentalmusik när den äntligen börjar publiceras från 1650-talet. I vissa fall har musikledaren, rector cantus, bevisligen införskaffat noterna. I Västerås finns samlingar med tysk instrumentalmusik tryckta 1668 och 1670. I Växjö återfinns fem


Musicalischer
Lebens-Brunn/
gequollen aus den fürnehmsten
Kern-Sprüchen Heil. Schrifft.
Über die gewöhnlichen Fest- und
Sonntage durchs gantze Jahr/
Meistentheils Gesprächs-Weise eingerichtet/
mit 4. Sing-Stimmen (auch 4. Instrumenten
pro complemento) sambt dem General-Bass.
Nebenst einem Anhang etlicher
Communion-
Hochzeit- und
Begräbnis-Stück.
Alles zu Gottes Lob und Ehren / und zu Erweckung
erbaulicher Andacht auf leichte Art componirt und
hervor gegeben
Von
Wolffgang Carl Briegeln / Fürstl. Hess.
Capellmeistern zu Darmstatt.
Darmstatt/
In Verlegung Albrecht Ottho Fabers/ druckts
Henning Müller/ Fürstl. Buchtrucker/
Im Jahr Christi 1680.

Ill.: Titelbladet till Wolfgang Carl Briegels *Musicalischer Lebensbrunn* (tr. Darmstadt 1680). Det upplyser om fyra sångstämmor som kan kompletteras med instrument.

tyska danssamlingar tryckta 1645–54 för tre instrument med generalbas. Åtminstone Johan Rosenmüllers samling med den tidstypiska titeln *Paduanen, Allemanden, Couranten, Baletten, Sarabanden* (tr. Leipzig 1645) tillhörde gymnasiet ca 1721. I Uppsala lät Olof Rudbeck år 1662–63 inköpa sex tyska instrumentalmusikutgåvor, däremot ingen världslig vokalmusik. Ytterligare instrumentalmusik inköptes först 1692 (Johan Petzelius' *Opus musicum*; tr. Frankfurt 1686).

Ill.: Det fanns ett ceremoniellt drag vid bröllopsmåltiderna påminnande om måltider vid hovet, där instrumental taffelmusik beledsagade de olika rätterna. En bildframställning i Lorenzo Magalottis reseskildring från Sverige 1674 visar tre instrumentalister vid en bröllopsmåltid. Dessa spelar dock inte in steken utan passar på att läska sig med öl eller stämmer instrumenten, måhända för att vara beredda när maten serveras.

Komedier

Professorerna Johannes Rudbeckius (senare biskop i Västerås) och Johannes Messenius övade i Uppsala i sina privatkollegier i början av 1600-talet även komedier med sina elever. Komedier (»comoedier») var dramatiska stycken, ofta med musikinslag i form av visor och inlagda danser. Rudbeckius framförde inför akademins spetsar och stadens borgare pjäser av latinska och grekiska klassiker, särskilt av Terentius (*Eunuchus*, 1610, *Adelphi*, 1612, *Phormio*, 1613). Messenius skrev egna stycken, ovanligt nog på svenska: *Disa* (1611), *Signill* (framförd i Stockholm 1612) och *Svanhuita* (1613).

De flesta av dessa skolkomedier tycks ha haft musikinslag, men tyvärr är den mesta av musiken förkommen. Ett musikinslag är dock känt, nämligen från den föreställning av Nicodemus Frischlins latinska komedi *Phasma* som gavs i Uppsala den 2 juni 1640. I mellanakten lät Petrus Johannis Ungius från Kalmar tio ungdomar framföra en visa på svenska i fyrstämmig sättning »Waacher up, wächtaren siunger» till Philipp Nicolais då i Sverige okända melodi (Kyhlberg 1974, s. 207).

Med Urban Hiärnes komedier, bl.a. *Rosimunda* (1665), förflyttar vi oss till pastoralens höviska värld. Komedierna förmodas ha haft form av pastorala maskerader. Olof Rudbeck hade 1651, när drottning Kristi-

Ill.: Sjungande djäknar och lärare i Johan III:s begravningståg (se även ill. s. 216). Från sådant hade djäknarna en del av sin bärgning (»likpenningar»), liksom från medverkan vid gillen och samkväm.

na besökte Uppsala, medverkat i ett värdskap, där drottningen enligt vad som berättas agerade kammarpiga och Rudbeck getaherde som blåste på skalmeja. Det mest kända av alla värdskap var det på Jälla gård utanför Uppsala år 1689, då änkedrottning Hedvig Eleonora, drottning Ulrika Eleonora, den sjuårige Karl XII och hans syster Hedvig Sofia tillsammans med Uppsalastudenter och stadens unga jungfrur lekte herdar och herdinnor.

Sockengång, liksång och ostiatimgång

Under skolferierna sändes eleverna ut för att »colligera elemosynam» (insamla allmosorna). Detta uttryck återgick på äldre skick, då tiondet avsett för kyrkans tjänare var en frivillig gåva från församlingsmedlemmarna. På 1600-talet innebar det att eleverna tiggde mat och förnödenheter i sin stad och i byarna i de tilldelade socknarna. Trivialskolans elever besökte socknarna närmast skolstaden och gymnasisterna fick uppsöka längre bort belägna socknar i stiftet. År 1649 inskränktes vandringsterminerna till två om året: i juli månad och vid jul.

Sockengångsmedel skulle i första hand användas för underhåll av skolans byggnader, till de fattigaste bland djäknarna samt till arvoden för bl.a. rector cantus, skolnotarier och musikanter. Det var domkapitlet som fördelade socknarna. När gymnasierna tillkom gjordes omför-

Ex. 5: Flerstämmiga begravningssånger komponerades av lärare och framfördes av musikensemblen. En sådan sång, möjligen komponerad av rektorn i Nyköping, Lucas Gaddius, är »Ode V vocum eller Liksång» över fru Birgitta Gyllenstierna, som sjöngs den 23 april 1654 av »choro musico Nycop[ensis]» (Davidsson 1957, nr 47). Renskriften gjord efter Norlind (1944–45).

delningar av socknarna för att bredda den ekonomiska basen, ibland till förfång för andra skolor som kunde få svårt att överleva.

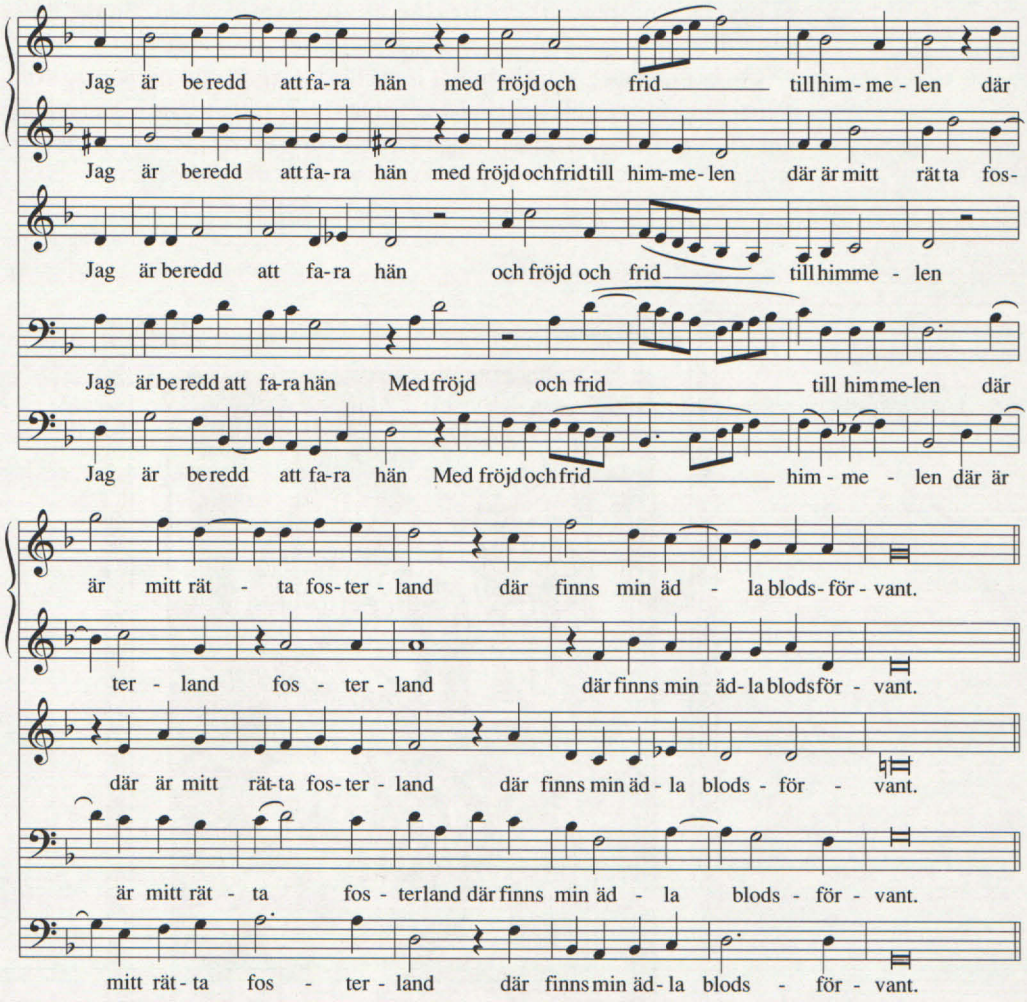
Socknarna var inte lika rika, men taxerades för normalavkastning. Om några måste dela på inkomsterna från samma socken – detta gällde ofta skolans musikanter – uppdelades den i förgång, »in primis», på sommaren och eftergång, »in secundis», vid jul. Förgången gav bättre utdelning. Djäknen började med att besöka sockenkyrkan, där han hjälpte prästen att mässa och klockaren att sjunga psalmerna. Därigenom blev han presenterad för församlingsborna, som han sedan besökte för att samla in gåvorna.

Med begravningar följde liksång. Den utfördes enligt gammal sed av skolans rektor, lärare och djäknar. Sorgehuset beställde efter sin förmåga hel, halv eller fjärdedels skola för liksången, vilket var ett sätt att visa familjens status. För kyrkans och skolans tjänstemän (däribland organisten) och deras anhöriga var liksången gratis. Alla andra betalade till skolnotarien enligt fastställd taxa. Det blev därmed ett välkommet tillskott till skolkassan (fiscus). Enligt förordning 1633 tillföll 1/3 av likpenningarna skolans rektor. Resten gick till löpande utgifter och anskaffningar av böcker och annan utrustning (bl.a. instrument) till skolan. Under förra hälften av 1600-talet motsvarade »hel skola» i Uppsala 20 par djäknar plus rektor och lärare, i Stockholm 32 par djäknar.

År 1655 beslöt konsistoriet i Stockholm att det skulle vara valfritt att anlita trivialskolan och/eller gymnasiet. För »herrlik», d.v.s. förmögnare personer, gällde alltid trivialskola plus gymnasium. Vilken omfattning liksjungningen hade kan illustreras av trivialskolan (Storskolan) i Stockholm. Åren 1630–42 förekom liksjungning vid i medeltal 220 begravningar per år – för hel skola betalades värdet av en tunna öl, som 1630 var 10 daler kopparmynt.

Sången bestod av enstämmiga koraler. Man började vid den dödes port, där prästen sjöng en psalm (utsjungningen) och beledsagade sedan liket under sång till kyrkogården. Där utfördes sång även vid graven. Om likpredikan hölls sjöngs även i kyrkan. Detta gällde inte vid landssorg, då det i enlighet med musikförbudet hölls en s.k. tyst begravning, utan sång. 1688 förbjöds likens utsjungande ur husen, det fick räcka med att sjunga vid graven. Efterlevnaden av detta beslut gick emellertid emot både släktingarnas och skolans intresse, och det gängse bruket fortsatte. I Skånelanden sjöngs även efter dansktiden och fram till 1684 likpsalmer på latin. Först då tvangs man övergå till svenska språket genom ett påbud av lundabiskopen Canutus Hahn.

Fram till ca 1660 komponerades flerstämmiga begravningssånger av lärare och framfördes i kyrkan av musikensemblen (se ex. 5). Därefter komponerades i enlighet med tidens nya musiksmak arior för en eller ett par röster och generalbas.



Ostiatimgång kallades seden för rector cantus och skolans musikensemble att tigga gåvor genom att musicera vid dörrarna i staden. Detta skedde vid större högtider, såsom jul, nyår, trettondag och vid marknader, t.ex. distingsmarknaden i Uppsala i januari/februari. I Linköping stadgades 1645 att på varje instrument (d.v.s. krumhorn, fiol, skalmeja, basun) skulle gå tre sångare. Dessa smågrupper skulle gå från dörr till dörr (ostiatim) före jul (Luttu 1968, s. 22). Vid jultiden bar djäknarna, åtminstone i tidigare skeden, sina vita korkåpor, något som är upphovet till stjärngossarnas och senare Luciasångarnas vita klädsel. I detta sammanhang torde just stjärngossespel ha framförts vid trettondagen, då de heliga tre konungar följde stjärnan till Betlehem. De älds-

ta bevarade julspelen från vårt land är skoldramer såsom Hans Olofssons *Een lijten andeligh Tragoedia Om the tree wijsa män* (1635).

Ostiatimgången uppskattades inte alltid. I Åbo inskränkte magistraten år 1645 rätten till ostiatimgång till ett enda tillfälle, antingen allhelgonatid (1/11) eller Andreasdagen (30/11) (Bonsdorff 1904, s. 220).

Ill.: Tuppen leder sången i skolan, bild hämtad från en svensk ABC-bok (tr. Stockholm 1692).

UNIVERSITETEN

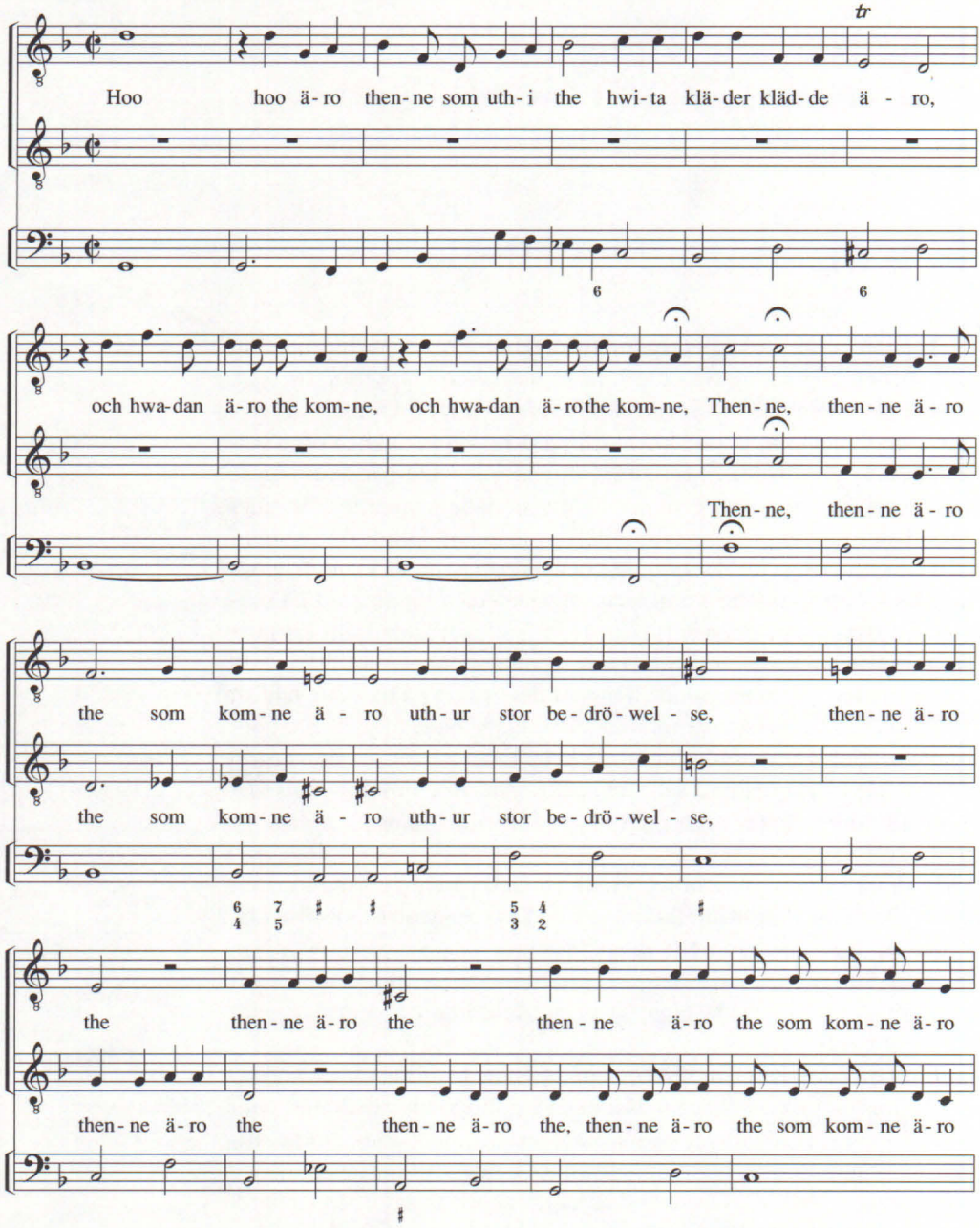
Under Gustav II Adolfs regeringstid genomfördes en upprustning av den högre undervisningen på initiativ från Uppsala möte 1593. År 1624 donerades de s.k. Gustavianska arvegodsen till Uppsala universitet, som därigenom kunde knyta till sig och avlöna dugliga professorer. År 1632 grundades rikets andra universitet i Dorpat (nuvarande Tartu) genom ombildning av det 1629 grundade gymnasiet. År 1640 ombildades även gymnasiet i Åbo till Åbo akademi. Lunds universitet i de till Sverige fogade Skånelandskapen invigdes 1668. Genom erövringarna i Nordtyskland kom även universitetet i Greifswald i Pommern att lyda under Sverige fr.o.m. 1630-talet och ända fram till 1815. Det fortsatte dock att vara ett universitet huvudsakligen för tyskar.

Universiteten kunde erbjuda högre undervisning på närmare håll än de utländska universitet svenskarna sedan länge hade besökt, även om sådana utlandsstudier inte upphörde helt. De nya svenska universiteten var därtill ett hjälpmedel att införliva de nya provinserna i det svenska väldet. De gav även riket högre anseende i den vetenskapliga världen.

De flesta som besökte universitetet siktade på en karriär i kyrkans tjänst. De följde därför föreläsningar i de teologiska och filosofiska fakulteterna för att i bästa fall ta en filosofisk magistergrad. Vanligen avbröts studierna efter några år, varefter studenten återvände till sitt gymnasium för att där få praktisk prästutbildning och prästvigas för tjänst i sitt stift.

Söner till adelsmän och förmögnare borgare, som siktade på en karriär i statens tjänst besökte föreläsningar i politik och vältalighet samt exercitiemästarnas övningar (se närmare nedan). Adelsstudenterna deltog inte i figuralmusiken vid universitetet. Undervisningsformerna vid universitetet i Uppsala, liksom vid alla andra universitet, bestod av professorernas föreläsningar och seminarier. Utbildningen kunde avslutas med en offentlig disputation, försvar av en avhandling (dissertation). Även på musikens område förekom några avhandlingar tillkomna åren

(forts. s. 304)



Ex. 6: Olof Rudbeck, SORG- OCH KLAGESÅNG, *början av musiken i modern notskrift (UUB; vok.mus i hdskr. 140)*

Olof Rudbeck musicerar med sin familj, från vänster sonen Olof (med klavikord), hustrun Wendela, sonen Gustaf och döttrarna Johanna Christina och Wendela (Svenska porträttarkivet).

Universalsnillet Olof Rudbeck (Olaus Rudbeckius) lämnade inte något fält oprövat. Som son till biskop Johannes Rudbeckius fick han sin grundläggande skolgång i Västerås, där han besökte gymnasiet 1644–47. Då sades han mest ha ägnat sig åt att utbilda sig som sångare och instrumentalist. Efter medicinstudier vid Uppsala universitet disputerade han på blodomloppet år 1652 och publicerade sin avhandling om lymfkärlen 1653. Under studietiden hade han enligt egen utsago »warit under musicen». Med stipendium från drottning Kristina och Axel Oxenstierna studerade han medicin i Leiden 1653–54. Vid hemkomsten blev han anställd vid universitetet i Uppsala 1655, ordinarie medicinprofessor 1660 och pensionerades 1691.

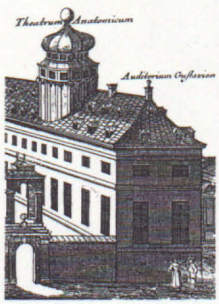
Han blev i Uppsala bekant för sin vackra och starka röst och framträdde även som tonsättare. Till välgöraren Axel Oxenstiernas begravning i Stockholms storkyrka 1655 komponerade han *Sorg- och klagesång*, en dialog för två röster och generalbas (MMS 5). Till Karl X Gustavs jordfästning 1660 skrev han *Samtalet emellan Gudh, Konungen och Landet* (endast texten i behåll).

Från 1662 ingrep Rudbeck aktivt i akademiska kapellets organisation, ekonomiska villkor och repertoar samt (senare tillsammans med Harald Vallerius) i koralboksarbetet (se s. 254).

Professor Rudbeck var dock en bångstyrig och självsvåldig person som ingen riktigt rådde eller vågade sig på. Många av de musikalier och även instrument som inköptes av bibliotekets eller andra medel hade Rudbeck till låns och vägrade att återlämna eftersom de kom till användning vid »konserter» i hans hem. När Uppsala stadsbrand 1702 drabbade även hans hus gick därför en hel del till spillo.

Begreppet »konserter» kan också ha haft betydelsen övning. Möjligen övades bl.a. »danse et maintien», d.v.s. konsten att föra sig. Sättet att gå och att hälsa påminde om motsvarande åtbörder i den då ceremoniella baletten och var utmärkande för en eftersträvad förkonstlad livsstil fjärran från den bondska naturen.

Rudbeck deltog i universitetets administration, flera gånger som rektor. År 1686 i maj fick Rudbeck kungens tillstånd att använda dansmästarens och fäktmästarens löner »för sitt botaniske verks förfärdigande». Åtminstone dansmästarens tjänst var då obesatt.



Ill.: Gustavianum i Uppsala, detalj efter Dahlbergh.

1674–1728. Harald Vallerius, som var rector cantus 1675–90, blev 1684 professor i matematik. Han författade en avhandling om ljudet samt om tonarter och taktarter. Sonen Johannes skrev 1702 en avhandling om danssjukan, som ansågs kunna bryta ut efter ett stick av tarantulaspindeln (speciella danser följde i danssjukans spår). En avhandling om antikens och medeltidens kyrkomusik skrevs av Johan Arendt Bellman, den berömde Carl Michaels farfader. Slutligen ventilerades under Eric Burmans presidium tre musikteoretiska avhandlingar. Burman var sedan 1719 universitetets director musices och blev 1724 professor i matematik (se vidare vol. II, s. 159).

Uppsalas musikensemble

De studenter som deltog i figuralmusiken i Uppsala gick vidare till prästtjänster. Dessa musikbegåvade studenter var inte sällan fattiga och helt beroende av de stipendier och andra inkomster som musikutövningen gav.

I Uppsala hade aldrig något gymnasium inrättats. Elever som ville studera vidare gick från trivialskolan direkt till universitetet. *Chorus musicus*, den flerstämmiga ensemblen, bestod av diskantister från trivialskolans högsta klasser och i övrigt av studenter – till en början uteslutande av sådana som tillhörde ärkestiftet. Även rector cantus skulle tillhöra detta stift. Skolans i ordningen andre rector cantus, Olaus Johannis Becchius, fick 1639 in 16 figuralmusikanter »under skolan», d.v.s. med rätt till sockengångsmedel. Han utbildade sig också i Linköping hos rector cantus Ericus Erici Bröms att spela på basun, fiol, dulcian och pipor. Han införskaffade motsvarande instrument till ensemblen, som därför i fortsättningen var både vokal och instrumental. Det fanns därefter 15–20 medlemmar i chorus musicus. Från 1638 fanns i domkyrkan för första gången på länge en funktionsduglig orgel på orgelläktaren. Där var musikensemblen placerad vid framförandena.

År 1662 förlorade organisten sitt privilegium som gästabudsspelman genom en aktion av Olof Rudbeck. Detta privilegium från åtminstone 1630-talet överfördes helt mot gällande praxis till rector cantus Carolus Petri Wallinius, som efterträddes av den likaledes duglige Harald Vallerius (1675–90), som i sin tur efterträddes av organisten, lutenisten och tonsättaren Christian Zellinger (1690–1718), med titeln director musices. Därefter återgick gästabudsprivilegiet till organisten.

Exercitiemästare

Det förnämsta tecknet på bildning och världsvana var ett korrekt sätt att föra sig och göra reverenser. Den tidens gester och manér påminde inte så litet om turerna i hovbaletterna. Därför anställdes den franske dansmästaren Antoine de Beaulieu på Riddarhuset år 1637 (se s. 324).

Ett liknande uppdrag hade de s.k. exercitiemästarna vid universiteten, personer som betydde en hel del när det gällde att locka adliga studenter dit. Under perioden 1633–54 låg också 320 adliga studenter i Uppsala. Därför anställdes språkmästare i franska, italienska och spanska samt fäktmästare, dansmästare och voltigermästare (avancerad ridning). I Uppsala var Johan Wedige från 1638 med viss oregelbundenhet anställd som dansmästare. Johan Duvall blev dansmästare år 1663 (till 1679), när exercitieverksamheten blev mer livaktig. År 1666 hade han 18 adliga elever, som dansade och spelade luta, uppräknade i ett brev av Olof Rudbeck till rector illustre Magnus Gabriel De la Gardie. Fäktmästaren hade samtidigt 24 elever och stallmästaren 10. Ett särskilt exercitiehus byggdes 1685 (där nu Uppsalas universitetshus står). Vid landets övriga universitet var förhållandena likartade (om exercitiemästare, se vidare vol. II, s. 159 f.).

Ill.: Academicus Upsaliensis. Fantasibild av en Uppsalastudent. Kopparstick av J. Fr. Leopold ca 1700 (UUB).

Universitetens musikrepertoar

Behovet av flerstämmig musik var i universitetsstädernas kyrkor inte annorlunda än i andra städers när det gällde sedvanligt gudstjänsfirande. Universitetsstädernas repertoar var därför i stort sett densamma som i stiftsstäderna. Därtill kommer den musik som musikledarna själva komponerade, ej sällan i samband med universitetets festligheter, vilka i regel delvis förlades till domkyrkan.

Vissa personligheter har dock kommit att sätta sin prägel på Uppsalas musikliv, inte minst som driftiga musikledare. Under Jonas Columbus' tid 1625–30 införskaffades sannolikt den av honom högt skattade Hieronymus Praetorius' samlade verk (1616–25; i UUB med vokaltexter översatta till svenska). Samma volymer innehåller även handskrivna tillägg från 1650-talet med venetiansk flerkörig musik av Giovanni Gabrieli, en genre som under hela seklet var särskilt omtyckt i Uppsala av akademiens rectores musices. Mycket har annars gått förlorat. Vi vet inte vilka diskantböcker Christiernus Henrici Alsinius inköpte i Stockholm 1641 och inte heller vilka 30 volymer gamla sångböcker som avses i inventariet 1674.

Däremot finns det detaljkunskap om de musikalier som inköptes 1662–63 av Olof Rudbeck, trots att inte alla finns i behåll (Davidsson 1969). Många har blivit flitigt använda, vilket framgår av införda svenska texter och slitna sidor. Med ett slag hade akademiska kapellet fått Sveriges största och modernaste notbibliotek utanför hovet. Det innehöll musikalier tryckta i Tyskland från 1642 till 1663. Ytterligare 11 titlar med tyska tonsättare inköptes år 1665 av Rudbeck. Av dessa var minst tre instrumentala.

På 1680-talet inköptes fyra samlingar av den tidsenlige Wolfgang Carl Briegel, av Johan Chilian Heller och Johannes Pezelius' *Deliciae*

musicales, en instrumentalmusik som användes flitigt under Vallerius' tid som rector cantus. Efterträdaren Zellinger inköpte 1692–93 ytterligare verk av Pezelius samt av Johann Caspar Horn. När han 1706 beklagar sig över att det inte sedan dess köps in musik »och örat fuller obehageligit at bruka altijd detsamma» får han köpa de musikalier som Stockholms storkyrkas director musices, Ludert Dijkman, erbjudit honom (se s. 290). Därmed lämnades definitivt den venetianska flerkörigheten till förmån för soloröster med ackompanjemang. I linje med detta inköptes några år senare musikdramatiska verk av Stefano Landi, Michelangelo Rossi och av tidens störste, Jean-Baptiste Lully.

Den kyrkliga repertoaren användes i domkyrkan under årets 18 speciella kyrkliga festdagar liksom i övriga stiftsstäder. Dessutom skulle kapellet medverka när det två gånger om året var rektorsbyte (november och maj, från 1655 december och juni) samt vid firandet av segrar och sorgegudstjänster över kungliga personer. Detta överensstämde helt med bruket i stiftsstäderna. Inte heller uppvaktning av kungligheter eller betydande personer på besök vid universitetet eller framträdanden på distingsmarknaden skilde sig från bruket i stiftsstäderna.

Finland och provinserna

I Dorpat (Tartu i nuvarande Estland) grundades i oktober 1632 rikets andra universitet på Johan Skyttes tillskyndan. Under perioden 1632–65 besöktes universitetet av ca 500 studenter från egentliga Sverige, framför allt smålänningar. År 1690 infördes den svenska kyrkolagen och samma år återupptogs undervisningen som legat nere. Akademin försågs med svenska professorer och det bestämdes att den officiella korrespondensen skulle föras på svenska för att vänja den livländska adeln vid detta språk.

Vid universitetet höll Jacob Lotichius år 1639 en *Oratio de musica* (Sais 1978). Denne Lotichius från Königsberg omnämns i början av 1600-talet i Rostock och blev så småningom kantor vid Domskolan i Riga (kompositioner av honom finns i UUB).

När Åbo gymnasium ombildades till universitet år 1640 drog det till sig elever från det svenska kärnriket på ett liknande sätt som det något äldre universitetet i Dorpat. Vid Åbo akademis invigning den 15 juli 1640 utfördes vokal- och instrumentalmusik, bl.a. »O Gud vi lova dig» för flera körer (troligen ett *Te Deum* av M. Praetorius) . Detta är ett vittnesbörd om att en chorus musicus redan då fanns att tillgå, troligen bestående av gymnasister och stadens musikanter. Några av de medverkande fick stipendier härför i efterhand. Stipendier till de studenter som musicerade vid rektorsbyten, orationer o.s.v. var därefter regel, men stipendierna var likväl färre än i Uppsala. Avvikande från Uppsala inrättades inte på 1600-talet någon särskild director musices-syssla vid

Åbo akademi. Dock mottog Johannes Salmenius, sedermera kyrkoherde i Viborg, åren kring 1670 arvoden för att han under några år ledde sången. Även andra kortvariga sångledare är kända, såsom Isaac Wasbohm 1696–97, som hade studerat i Uppsala, och som efterlämnat en volym med klavermusik (nu i LUB). I övrigt samverkade akademien med den stadsmusik som förestods av organisten (om denna, se s. 249).

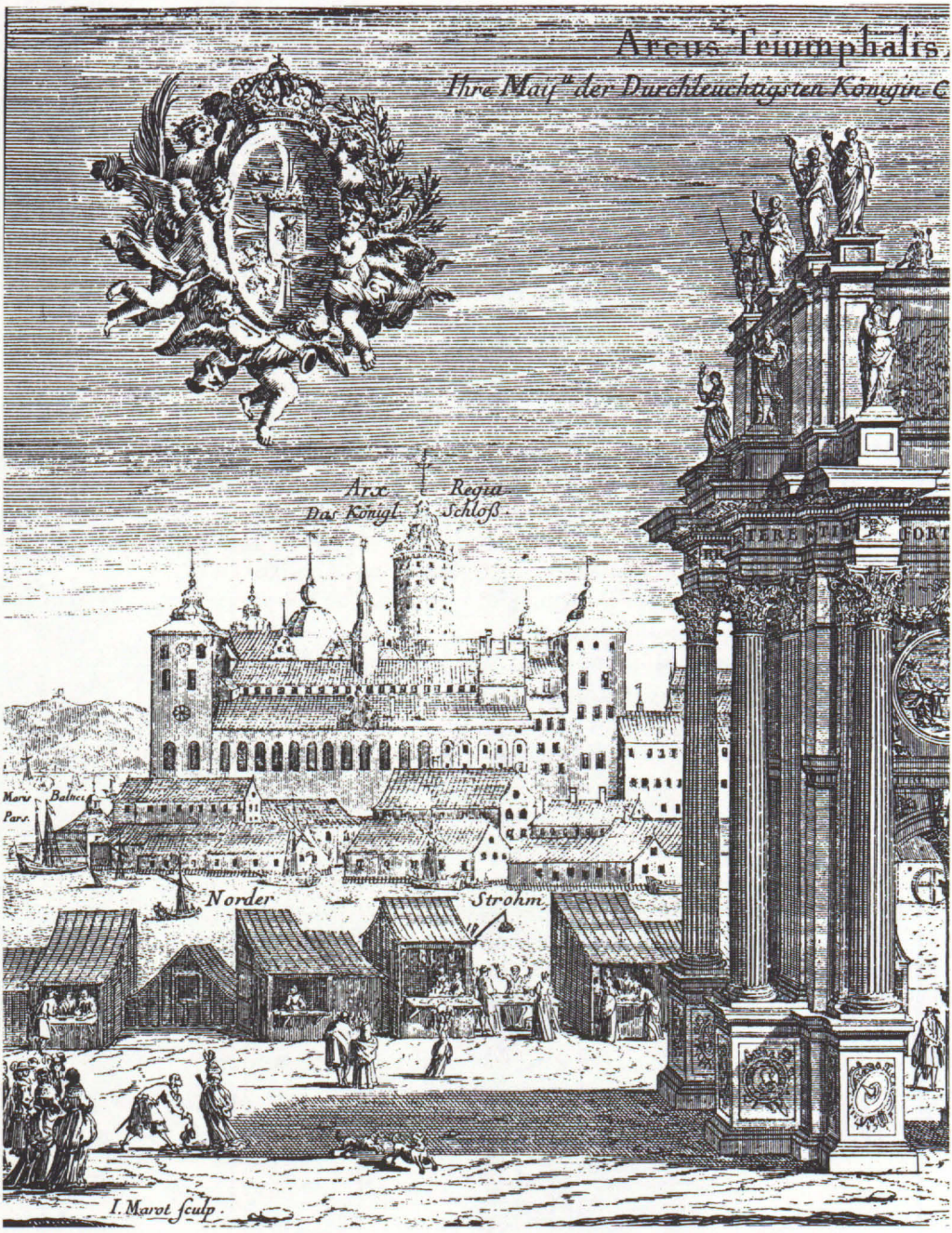
Lund

Det sist tillkomna universitetet grundades i Lund 1666. Invigningen 1668 skedde med pompa och ståt. I domkyrkan uppfördes musik av ett 50-tal sångare, 30 stråkinstrument, 12 sinkor, 12 basuner och 12 flöjter. Ensemblen var hopsatt av folk från både Lund och övriga Skåne. Detta var extraordinära resurser. Domkyrkan hade knappa tillgångar vid denna tid och organisten fick inte ut sin lön på tre år (domkapitelprotokoll 2/12 1664). Vid kyrkoårets högtider var det katedralskolans elever som under rector cantus svarade för figuralmusiken. Från ca 1670 verkade den från Lübeck invandrade stadsmusikanten och violinisten Gregorius Zuber (se s. 370) och hans son David Petersen vid både skola (som instrumentallärare), kyrka (musikanter) och universitet. I praktiken uppgick både katedralskolan och gymnasiet i universitetet när detta grundades.

Universitetet stängdes på grund av Skånska kriget 1676–79 för att officiellt komma igång igen 1682. Vid denna tid igångsattes även en omfattande försvenskningsprocess av det forna danska området. De musikaliska resurserna var mycket begränsade för en universitetsstad, och kom så att förbli till mitten av 1700-talet då ett akademiskt kapell inrättades efter upsaliensiskt mönster (se vol. II, s. 164 f.). Vid officiella högtider inhyrdes därför ofta musikanter från t.ex. Malmö, som vid firandet av Ulrika Eleonoras tronbestigning 1719.

Såsom vid de övriga universiteten inramades de egna högtiderna med musik – t.ex. Karlsdagen (28 januari, universitetets invigningsdatum och särskilda högtidsdag) och rektorsbytena två gånger om året. Repertoaren från svenska tiden före akademiska kapellets tillkomst är obekant. Den kan dock inte ha skilt sig avsevärt från repertoaren i stiftsstäderna eller vid Uppsala universitet frånsett den ringa besättning som kunde åstadkommas.

Ill.: Lund, detalj efter Dahlbergh



ARCUS TRIUMPHALIS AUGUSTISSIMAE REGINAE CHRISTINAE.
Triumfbåge (beskuren här) vid drottning Kristinas födelse med slottet Tre kronor i bakgrunden och folkets bodar på hitsidan av strömmen. (Detalj efter Dahlbergh.)

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 (bassångare). 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 berömvärt sätt enligt den musikaliska [hov]kapellkonsten och aldrig vara misslynta. De skulle i varje stund och utan att förtröttas 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 erlägga 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 alternativen inte många, det bevisar de långa anställningstiderna för flera av hovkapellisterna – inte sällan livet ut.

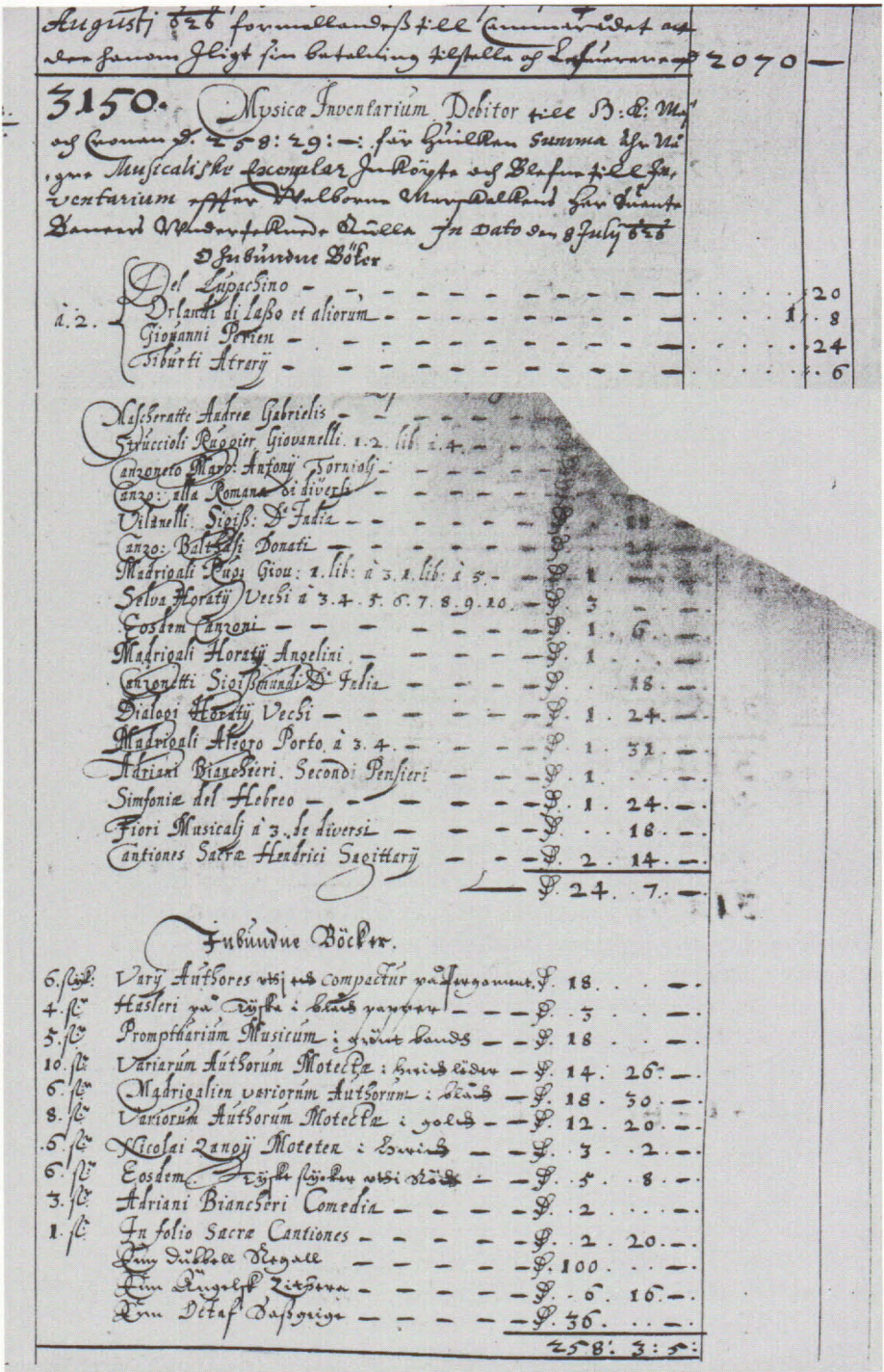
Hovkapellet bestod vid denna tid (och ända till Gustav III:s reorganisering under 1700-talet) av både instrumentalister och vokalister. Bland medlemmarna återfinns s.k. diskantister, pojkar som sjöng sopranstämmorna i de ofta krävande flerstämmiga verk som stod på repertoaren. Hovkapellmästaren Jacob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

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 musikant 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 626 formedelandrosstill Cammarådet ang
den samen gligt sin Betalning tillhopa ag Lasummam 2070 —

3150. Musicæ Inventarium Debitor till B:R: M:t
ag Cronan 9. 258: 29: —: för Hwilkan Summa Hr Nä
gra Musicaliske Exemplar Inköpta ag Berörande tillhörs,
ventarium vthvisar Nemligen Nampnkunnige Författare
Barnard Valentin Rudera Lucca Jn Dato den 8 July 626

Dehr Bundne Böker

à 2.	Del Lupacsino	—	20
	Orlandi di Lasso et aliorum	1	8
	Giouanni Perien		24
	Siburti Atrarij		6

Masserratte Andreæ Gabrielis
Giuccioli Ruggiri Giovanelli. 1.2. lib: 2.4
Canzoneto Marg: Antonij Gorniolj
Canzo: zella Romana 6i diversi
Villanelli Sigiß: Di Felix
Canzo: Balthasi Donati
Madrigali Luzi Giou: 1. lib: à 3. 1. lib: à 5.
Selva Horatij Vecchi à 3.4.5.6.7.8.9.10.
Eosdem Canzoni
Madrigali Horatij Angelini
Canzonetti Sigißmundi Di Felix
Dialogi Horatij Vecchi
Madrigali Allegro Porto à 3.4.
Adriani Biancheri. Secondi Pensieri
Simsoniæ del Hebreo
Fiori Musicali à 3. de diversi
Cantiones Sacræ Hendrici Sagittarij

Jn folio Sacræ Cantiones — — —

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. Därnäst kan nämnas madrigalsamlingar av Ruggiero Giovanelli, kapellmästare och tonsättare från Rom.

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

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 trumpeter 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 längst ner.

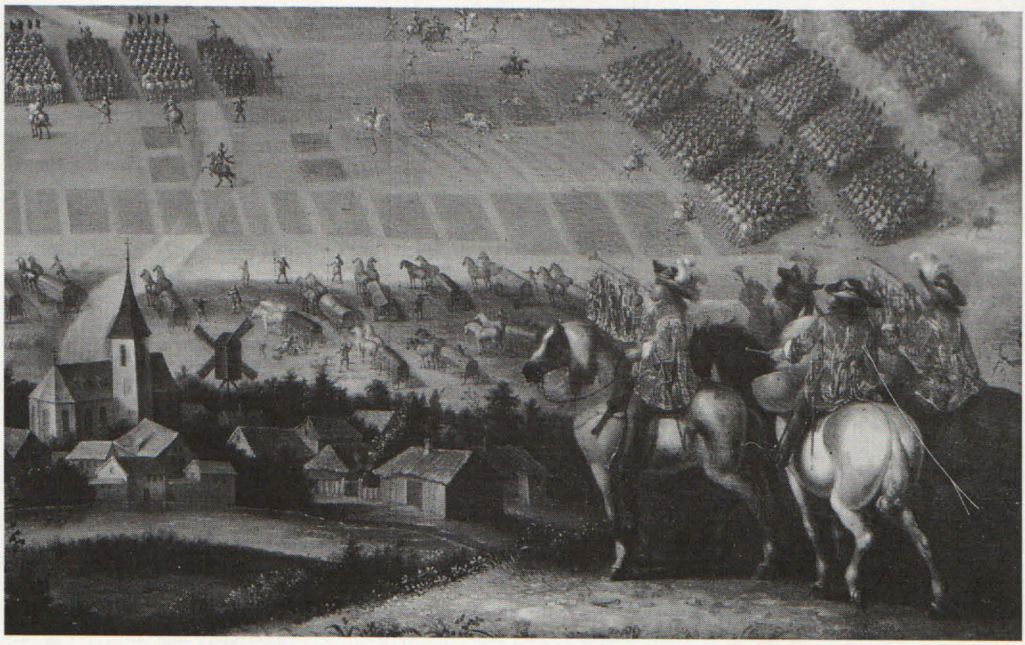
Hovtrumpetarnas och hovpukslagarnas verksamheter reglerades i de tyskspråkiga områdena av särskilda privilegier fastställda i flera omgångar av de tyska kejsarna. De tyska och svenska trumpetare som var verksamma vid det kungliga hovet i Sverige tycks vissa tider ha verkat under dessa bestämmelser. De 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 oproblematisk (se Helenius-Öberg 1991).

1619 sändes kammarjunker 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 pukslagaren 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-



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

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 sammankallade till måltider på slotten, och vid de mer påkostade måltiderna med förnäma 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.

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 »några läredrengjer aff denn Svenske nationen skole antages under trumpeterne, medan så fåå ähre Svenske trumpeter». 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 erlägga 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:

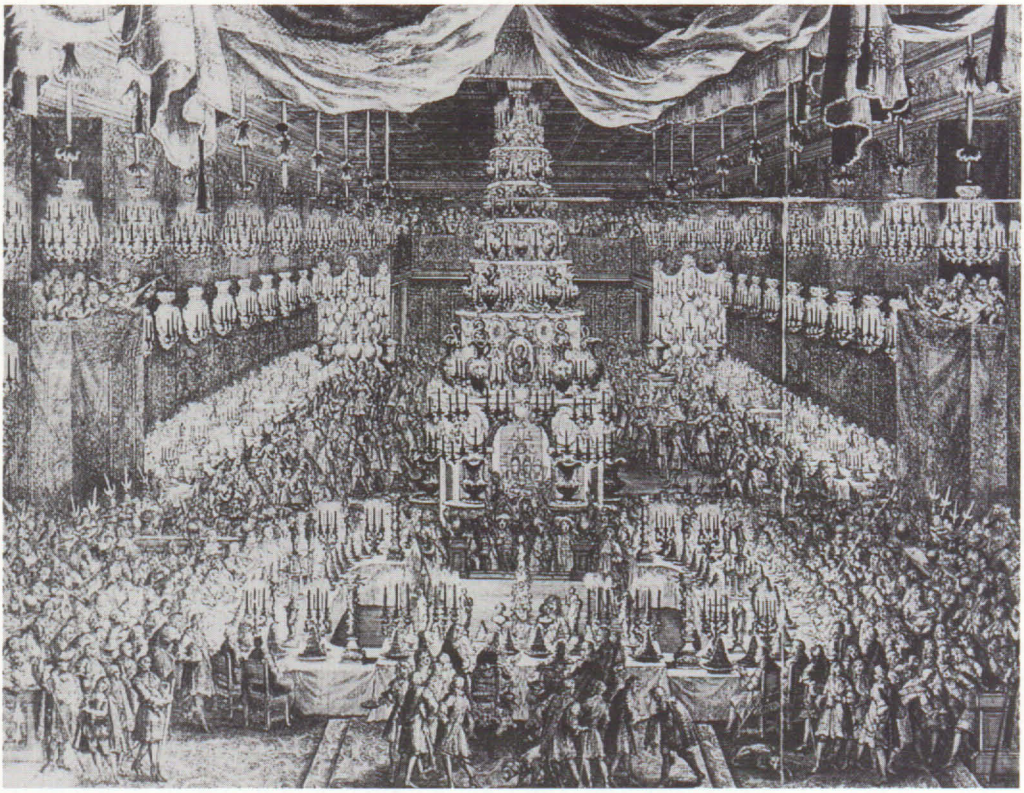
CHRISTIAN PETTERSSON, från en svensk trumpetardynasti Pettersson (1676–1713; årtalen här anger anställningen i hovtrumpetarkåren);
HINDRICK BUSCH (1677–81, 1690–1714). Hans dotter Regina var gift med Johan Wilhelm Pettersson som drog ut i kriget (se nedan). Buschs namn är förknippat med en »Marsch de 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 anställts 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 trumpetarson, 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 tillfångatagits 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.)

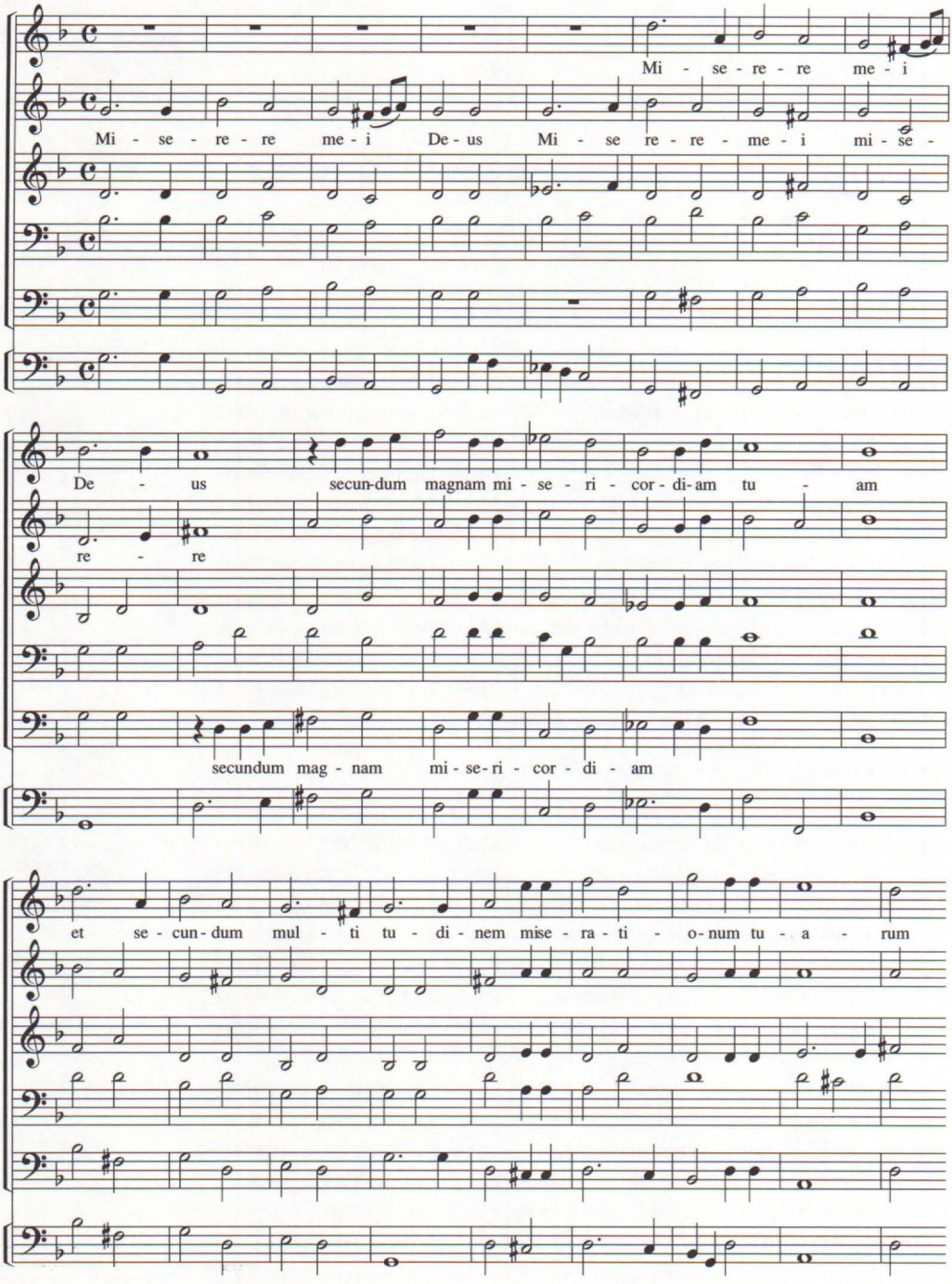
HOVMUSIKEN UNDER ANDREAS OCH GUSTAV DÜBEN

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 -
De - us secun-dum magnam mi - se - ri - cor - di-am tu - am
re - re
secundum mag - nam mi-se-ri - cor - di - am
et se - cun - dum mul - ti tu - di - nem mise - ra - ti - o-num tu - a - rum

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.

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

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 satsteknik 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 förkommer 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 Riddarholmskyrkan 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 stråkensemble. Utöver dessa nykomponerade verk hämtades till denna rikshögtid ett vokalverk ur en tryckt samling: italienaren Francesco della Portas *Obstupescite mortales & contristamini praesentes.*

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 avpassad 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 inkallades en fäktare, 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 fächtare, 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 berömde 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 enfants sans souci* (»Livets glädjeämne 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 Merkurius (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 Hovkapellets musiker bör naturligtvis ha funnits på plats, men det finns bara enstaka belägg för att det faktiskt var så.

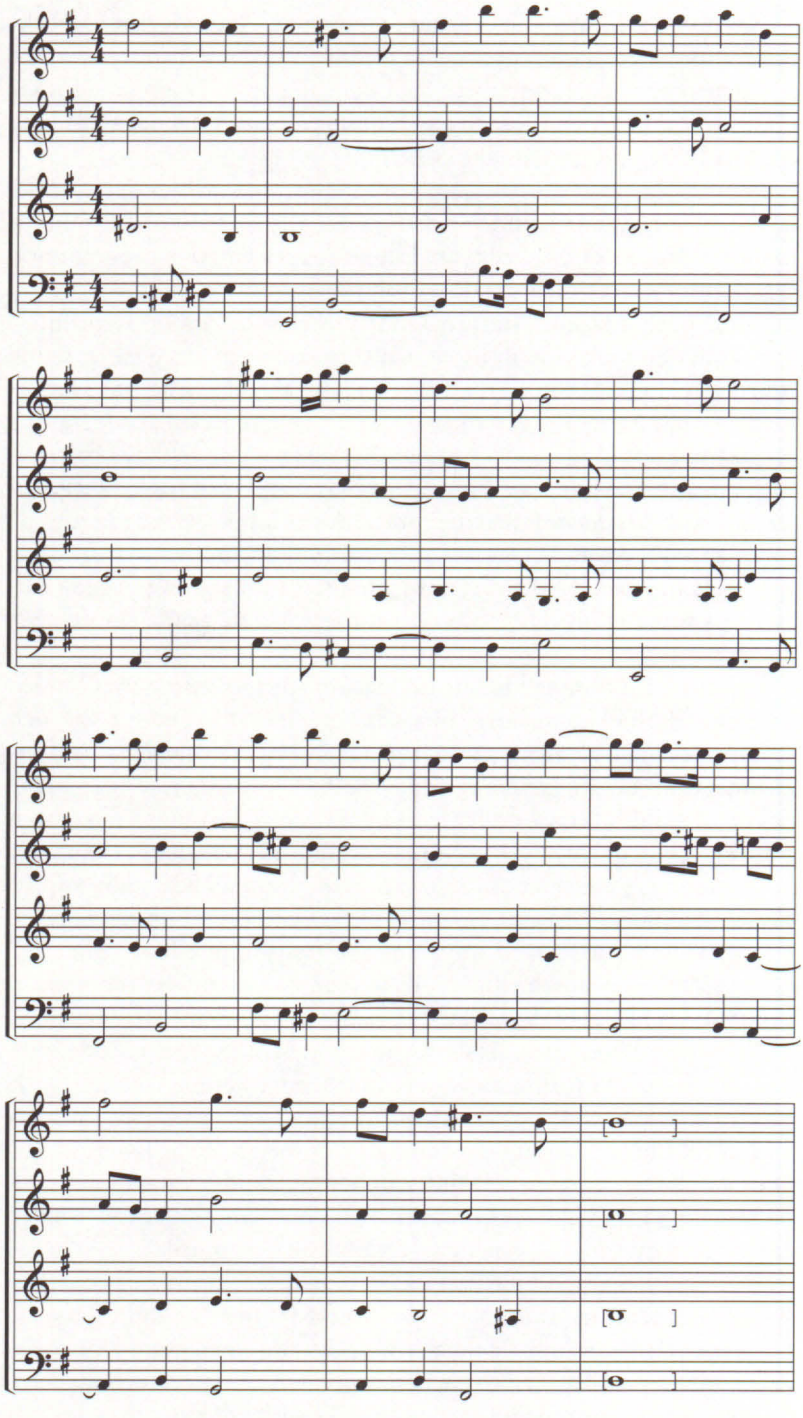
Från att ha varit en del i ett utbildningsprogram vid det svenska hovet, blev baletterna under Kristinas tid alltmer påkostade som en manifestation i det officiella, höviskt-statsrepresentativa programmet. Dessa ambitioner visade sig också i särskilda insatser för musiken.

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 defilering 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 danssatser 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.



kännedom om Kristinahovets dansmusik är en omfångsrik volym med franska danser och sviter noterade i s.k. bokstavsnotation (tysk orgeltabulatur). Denna tabulaturbok (ex. 2) är nedskriven 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.

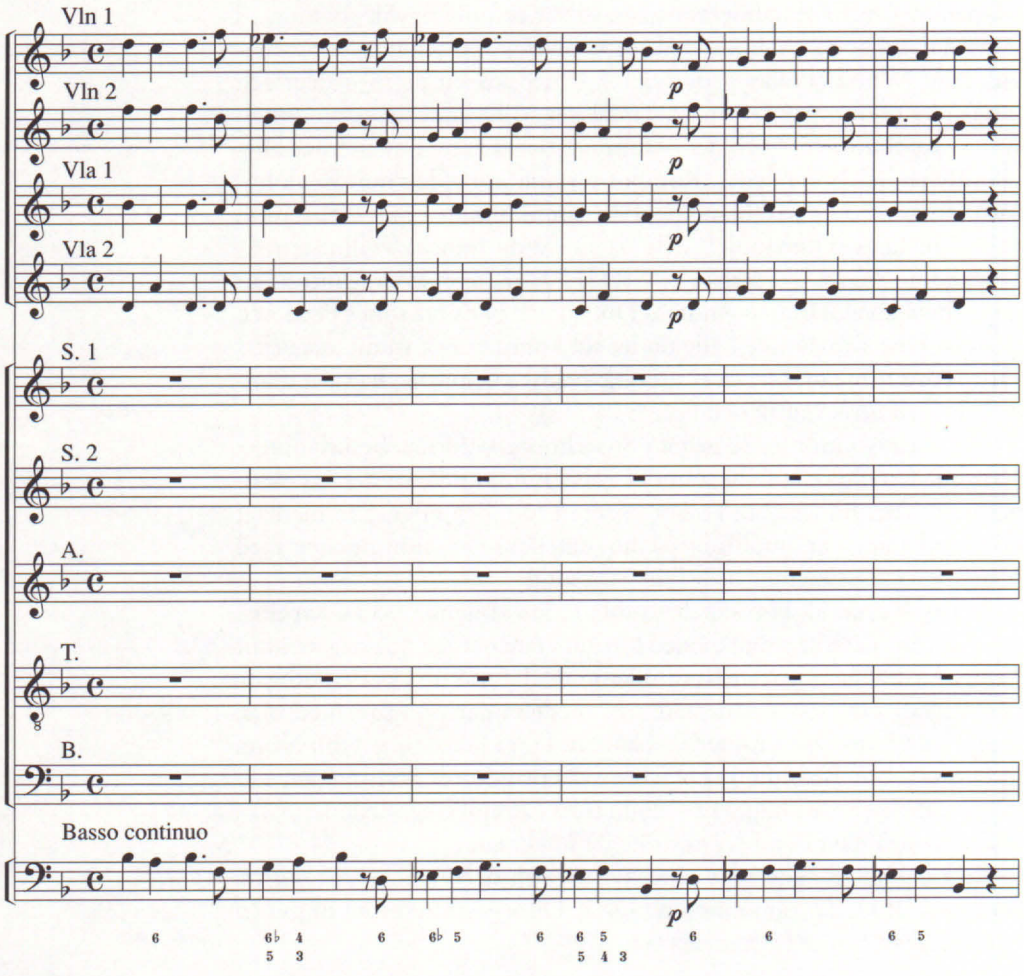
Det tysk-svenska Hovkapellet omfattade vid denna tid 20 kapellister, hovtrumpetarkåren räknade 15 trumpetare och en pukslagare samt 7 unga lärdrängar, de franska musikanterna bestod dels av den tidigare ensemblen som delvis hade fått nya medlemmar, sångare med bl.a. Joseph och hans syster Anne Chabanceau 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

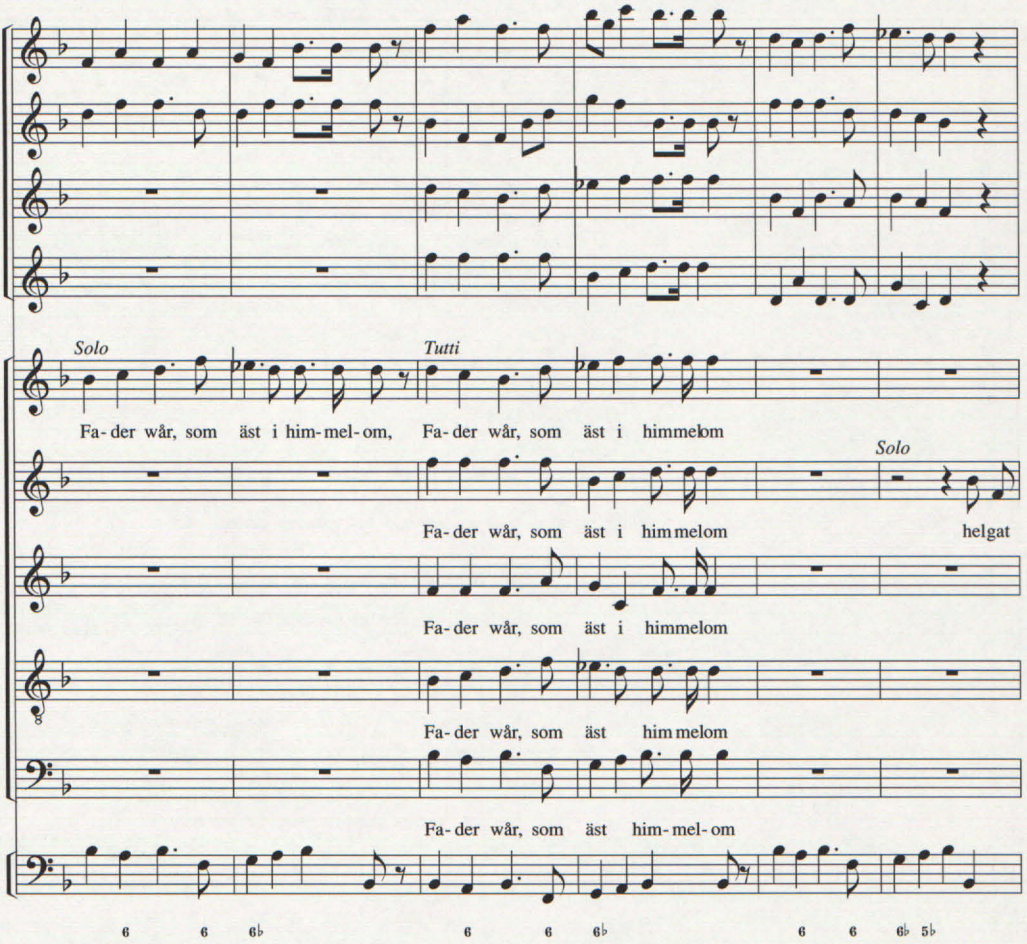
År 1651 slog man samman den franska ensemblen bestående av 8 musikanter med det tysk-svenska Hovkapellet under Andreas Dübens ledning. Av fransmännen avvek de flesta några år senare i samband med sin beskyddarinnas, drottning Kristina, abdikation 1654. Men några stannade kvar i Stockholm. Den franska 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.



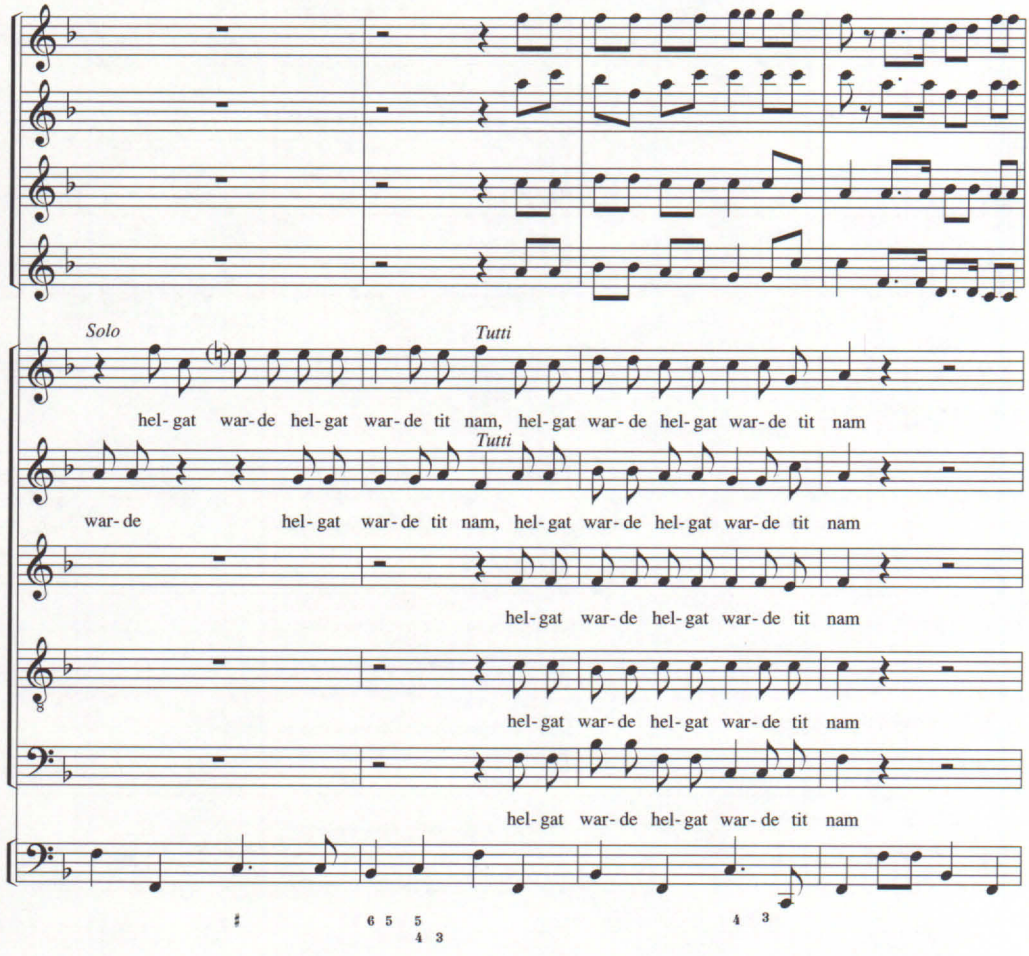
Ex. 3 (denna och följande tre sidor): Vincenzo Albrici, *Fader vår* (1654), det första mer betydande flerstämmiga musikverket med svensk text.

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 eftersökta och gagerna blev därefter.



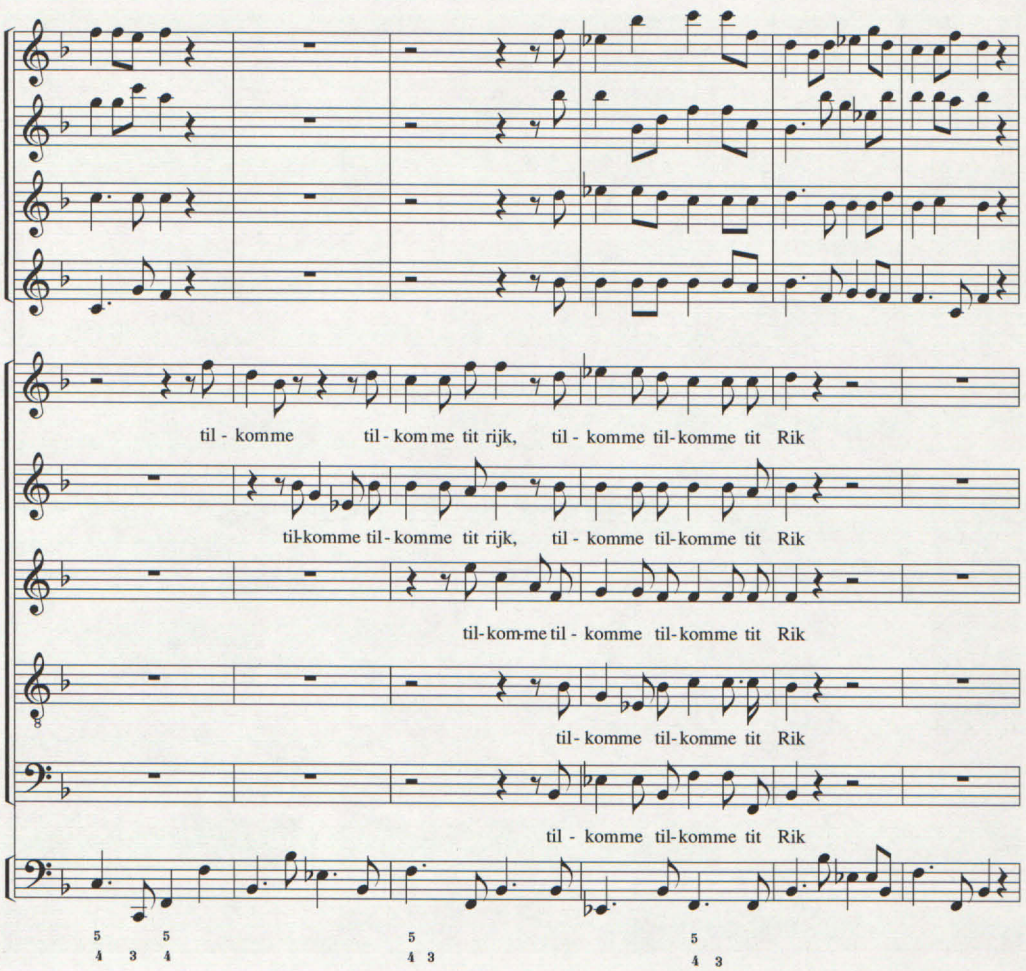
En händelse av rang var det således när denna stora italienska trupp inkom 1652 – återverkningarna genljöd i den svenska hovmusiken under lång tid framöver. 18 personer ingick i truppen, däribland fem sångare – bl.a. kastrater – och högt kvalificerade instrumentalister. Flera av medlemmarna var välkända 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-



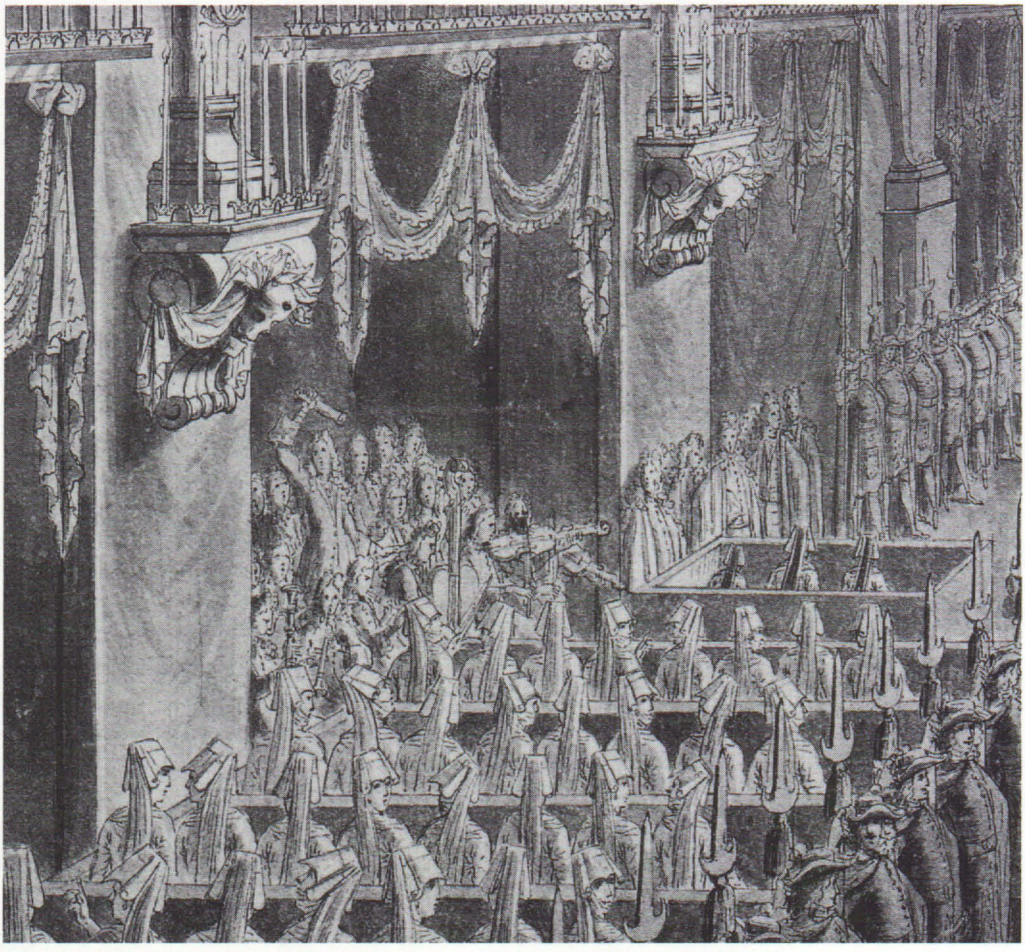
ningen med en stor del av sin hovstat i augusti 1653 begav sig till Vadstena slott medföljde italienska musiker, och de medverkade vid abdikationshögtidligheterna i Uppsala följande år. Vi blir åter påminda om den ambulerande tillvaro som personer anställda vid hoven förde.

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 omfångsrikt manuskript. Sannolikt är det just detta som den engelske am-



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. Manuskriptet 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. Violi(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 utpräglat flerspråkig och internationell miljö, något som tydligt illustreras av musikförhållandena.

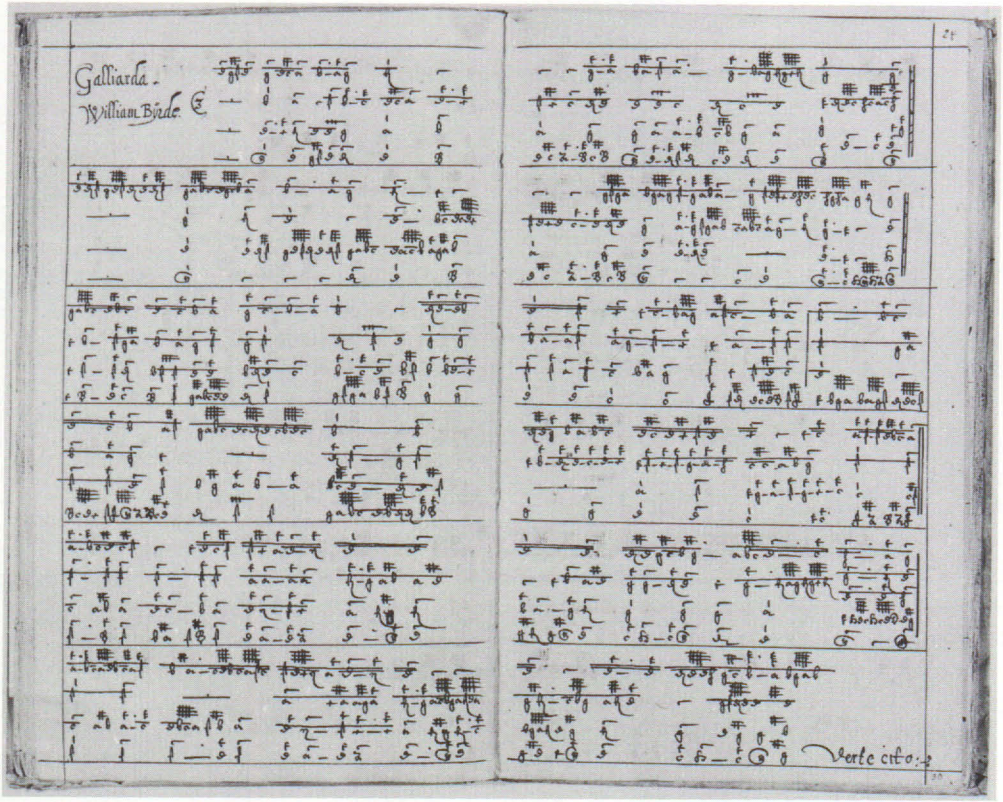
Att musiker från olika nationer återfanns vid det svenska hovet innebar inte att olika stilar opåverkat förekom sida vid sida. Tvärtom fanns korsningar, ibland överraskande sådana. Hur kan vi annars förklara att familjen Düben komponerade fransk dansmusik, att fransmännen enrollerades till det tysk-svenska 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).

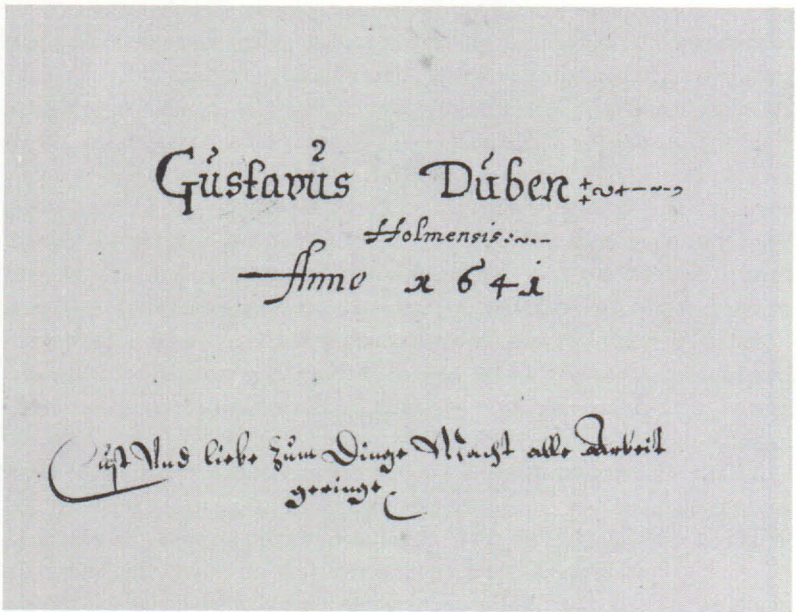
Gustav Düben (d.ä.) och hans tid

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 musikant 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





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.)

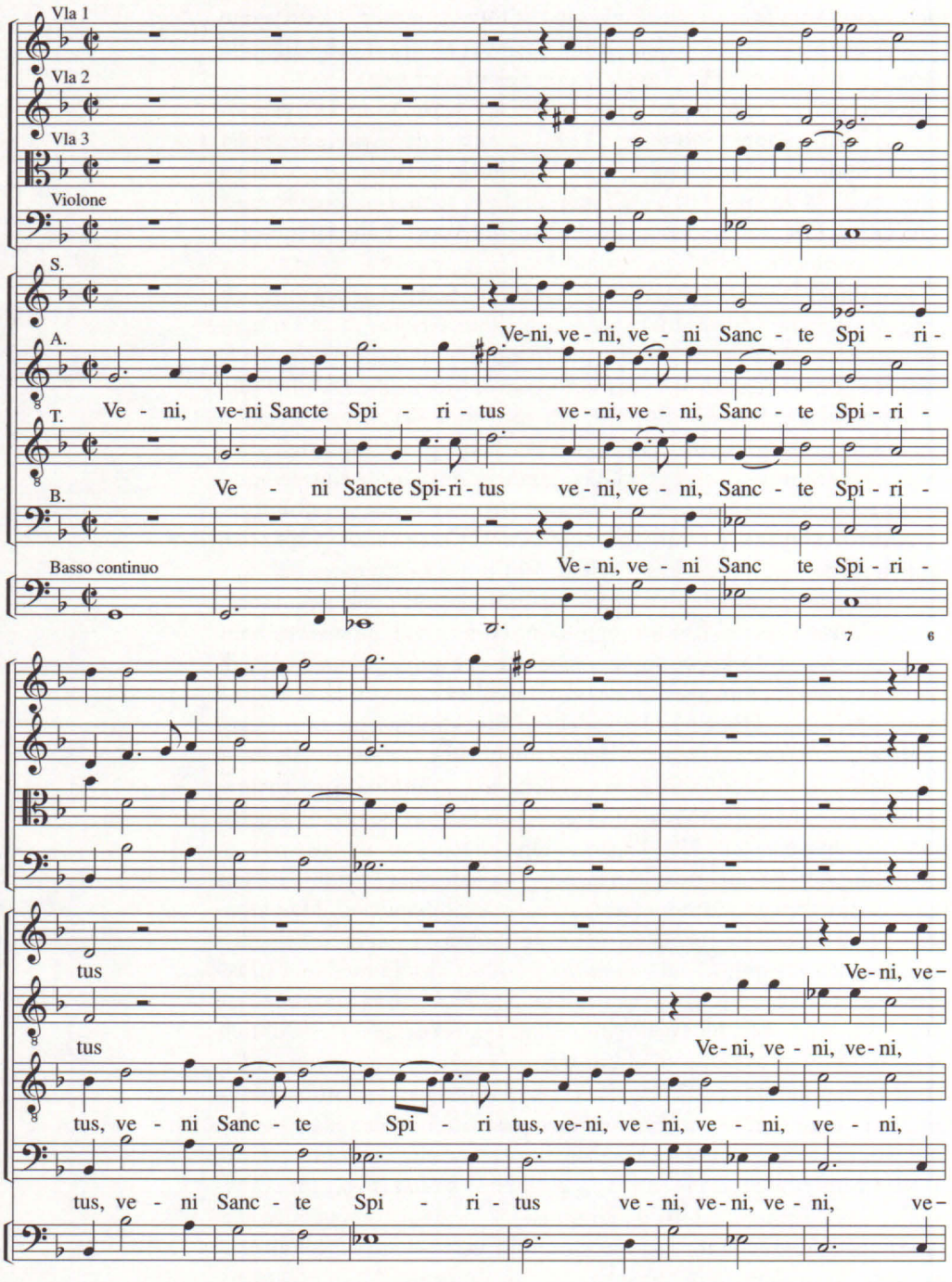
spela musik som fader Andreas var särskilt förtrogen med. På titelsidan till Gustavs handskrivna tabulaturbok heter det att »Lust och kärlek till uppgiften gör arbetet lätt» (se ill. nederst på vänster sida).

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 Stockholmshovet 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.
Ve-ni, ve - ni, ve - ni Sanc - te Spi - ri -
T.
Ve - ni, ve-ni Sancte Spi - ri - tus ve - ni, ve - ni, Sanc - te Spi - ri -
B.
Ve - ni Sancte Spi-ri - tus ve - ni, ve - ni, Sanc - te Spi - ri -
Basso continuo
Ve - ni, ve - ni Sanc te Spi - ri -
7 6
tus
Ve - ni, ve -
tus
Ve - ni, ve - ni, ve - ni,
tus, ve - ni Sanc - te Spi - ri tus, ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni,
tus, ve - ni Sanc - te Spi - ri - tus ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve -

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).

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

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 anställts redan 1636. Den andre svensken var lutenisten Johan Bengtsson (även kammartjänare), som på 1640-talet hade kungligt utlandsstipendium för att förkovra sitt lutspel 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 jämnårige Gustav Düben. Han hörde till dem som anlitades 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.

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 jämnårige 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 anlitades 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 försöria 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.

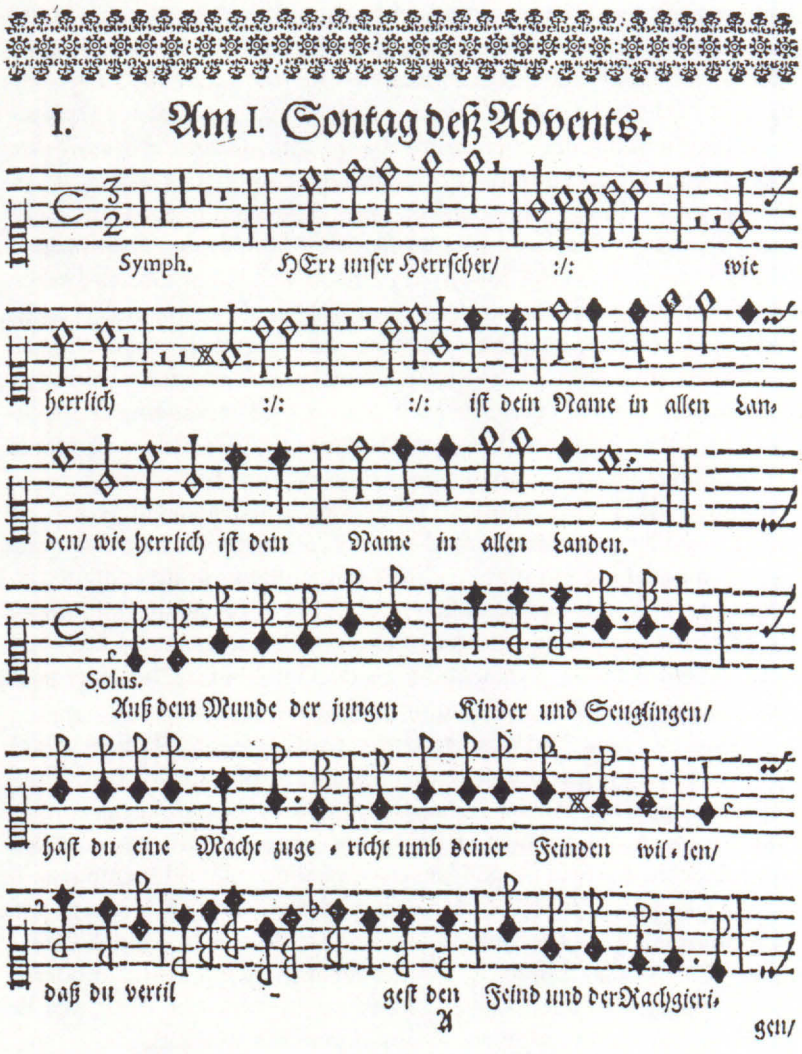
I övrigt dominerar tryck med verk av endast *en* tonsättare. Oftast rör det sig om kyrkokonserter, alltifrån flerstämmiga i äldre stil till mer solistiskt anlagda i modernare stil. Italienaren Giovanni Gabrielis rykt-

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.

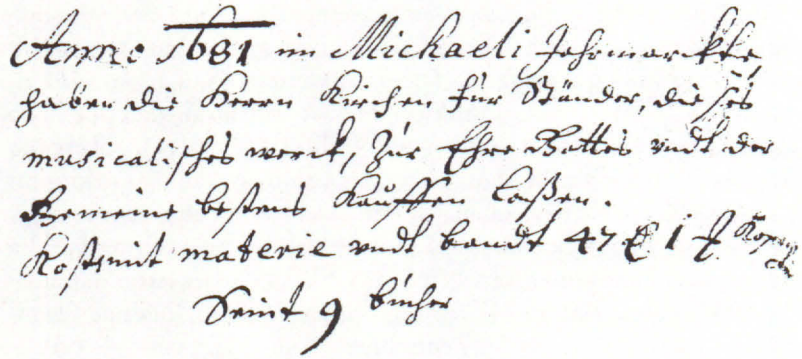
År 1647 förband sig Andreas Düben sig att medverka vid kyrkoårets större högtider tillsammans med 2–4 andra hovmusikanter. De flesta av de namn som förekommer i detta sammanhang var invandrade tyskar och medlemmar av församlingen. En av dem var Adam Schütz som var gift med kopparslagardottern Elisabeth 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. XVI).



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.)



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.

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.

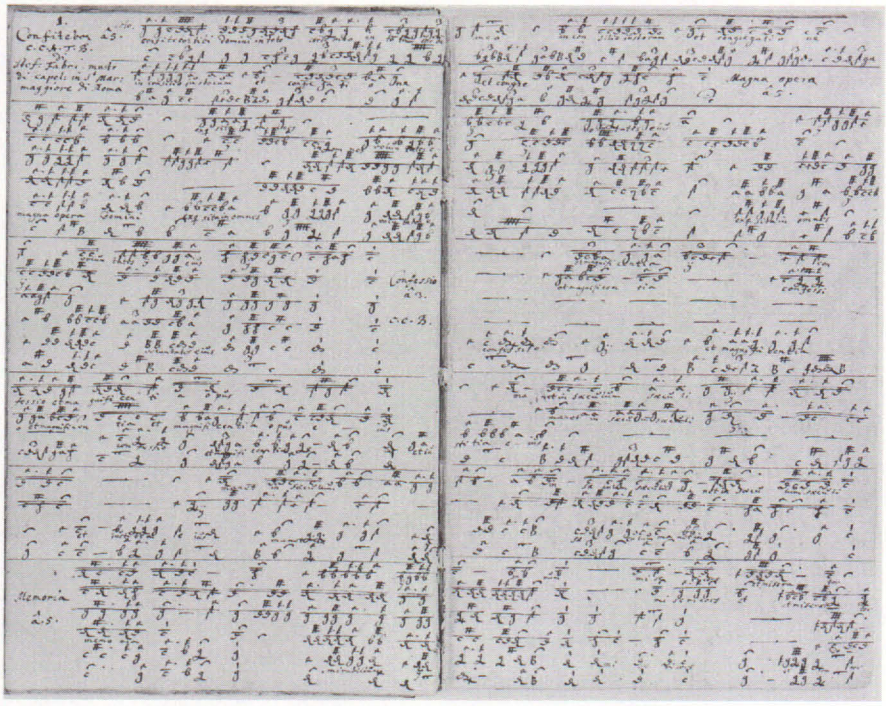
År 1666 inrättades ett klockspel i Tyska kyrkans torn – det första i Sverige. Både klockspelet och klockspelaren Johannes van Arensveldt hämtades från Holland, klockspelens förlovade land. Från detta torn har musik med klockspel och hela musikensembler bevisligen klingat.

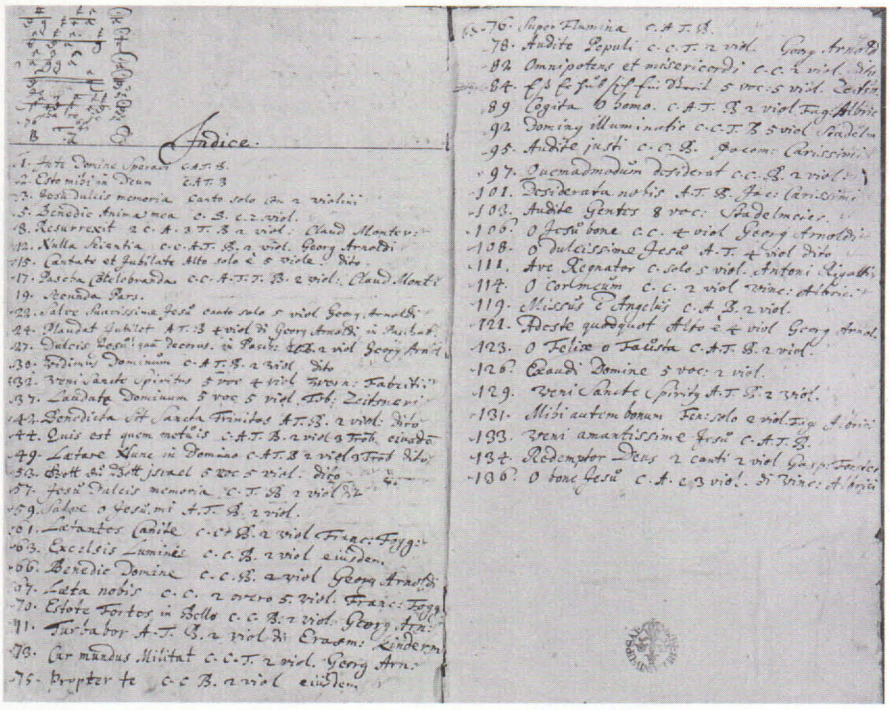
I samband med Ulrika Eleonoras kröning till drottning 1680 hade kantor Stockmann engagerat först fyra sinkaspelare och sex basunister som spelade från Tyska kyrkans torn, därefter lät sex skalmejblåsare sina toner ljuda över staden – kombinationen av sinkor och basuner följde snarast stadsmusikantpraxis i Tyskland. *Vad* som spelades saknar vi däremot alla uppgifter om. Under den stora ofredens dagar på Karl XII:s tid, anlitades 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.





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.

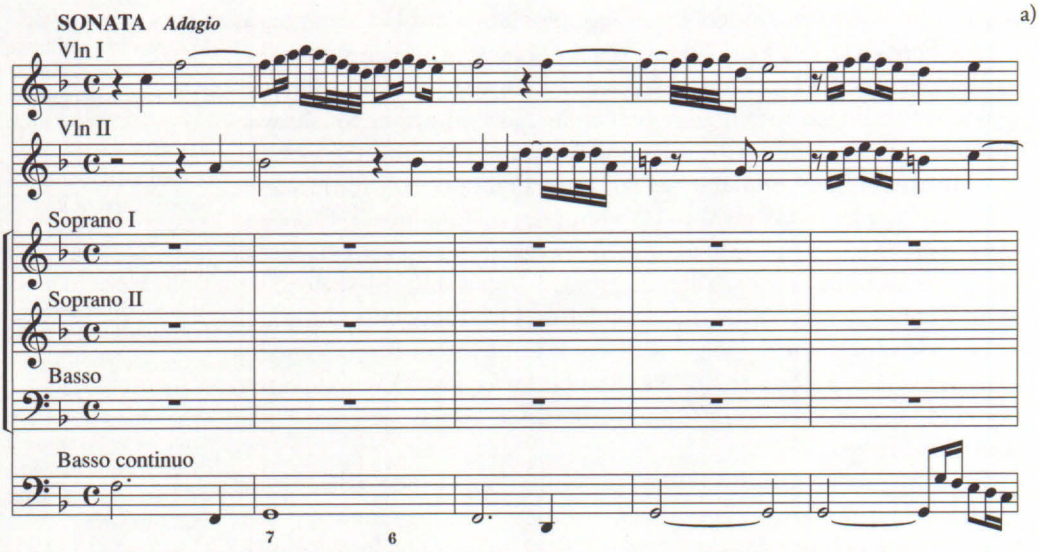
Mycket tyder på att hovkapellmästaren hade ett kontaktnät med likasinnade ute i Europa. En viktig kontakt bör just ha varit Albrici, som efter sin Stockholmstid blev kapellmästare vid Dresdenhovet och därifrån sände Düben ett stort antal av sina egna och kollegan Giuseppe Perandas kyrkokonserter. En 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.

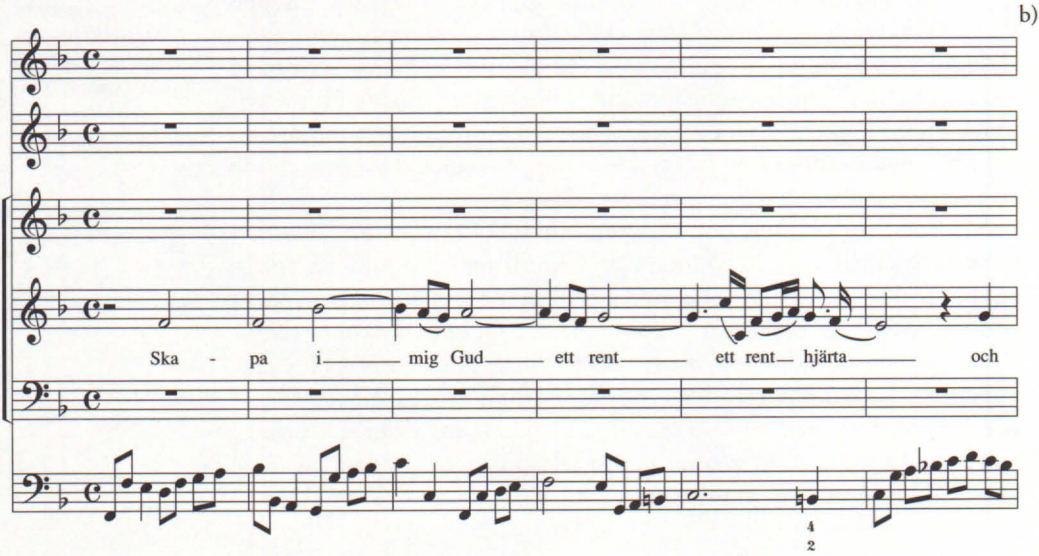
Ex. 6 (vänster sida): Många verk i Dübensamlingen är noterade i s.k. tysk ogeltabulatur. Här visas ett uppslag ur en av samlingens stora tabulaturböcker *Libro 4 di Motetti e Concerti* (1663–65; UUB, Vmhs. 80), med nära 50 andliga vokalverk av italienska och tyska kompositörer. Detta är ett verk för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

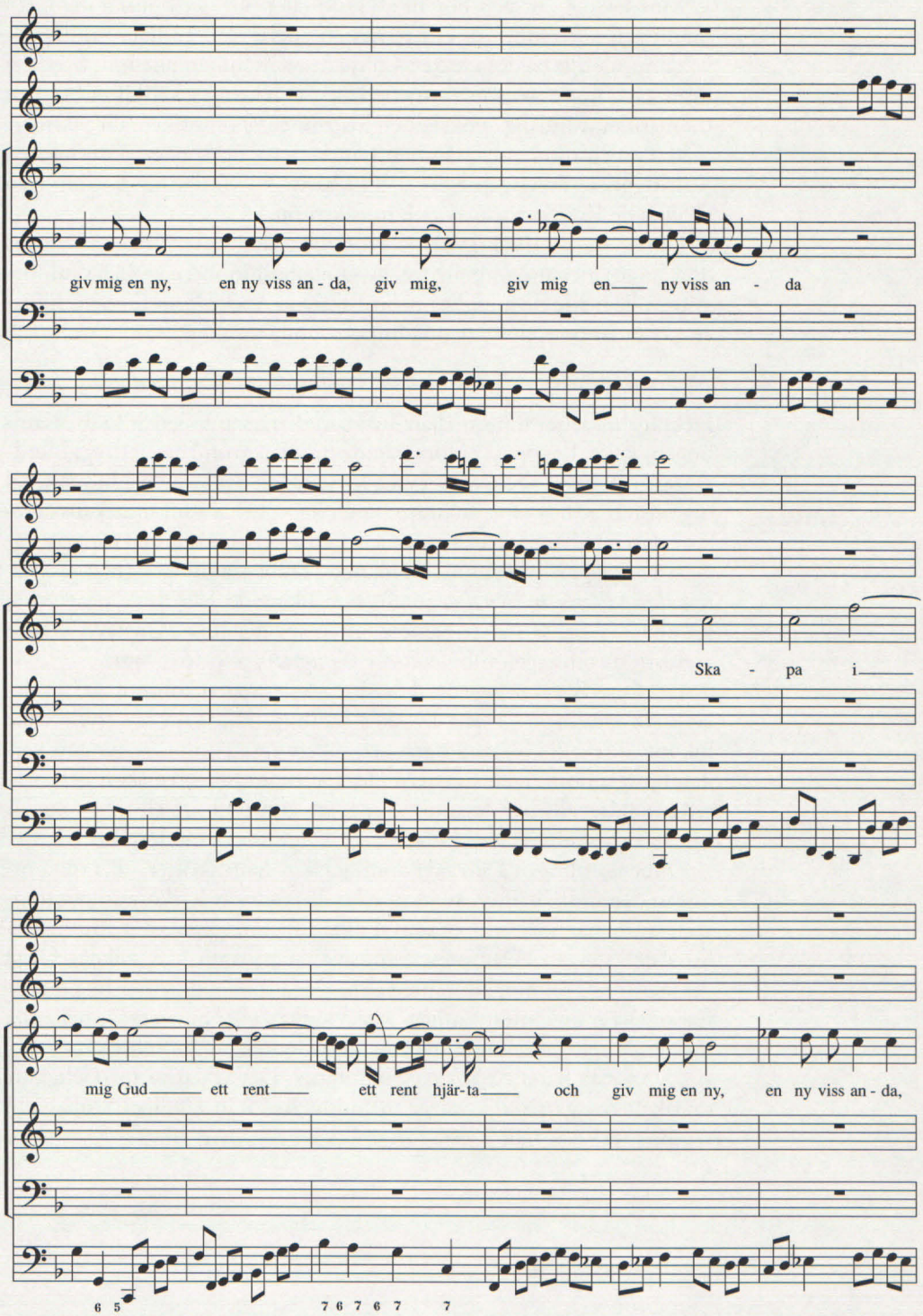
Ill.: Innehållsförteckningen i *Libro rubro* (Röda boken; UUB, Vmhs.. 77; se plansch XVI). Boken är den första av de fem stora tabulaturböcker *Motetti e Concerti* som kopierades i Stockholm 1663, samma år som Gustav Düben blev hovkapellmästare.

Vokalverken (alla med andliga texter på latin) är av tonsättare som Monteverdi, Carissimi och Albrici.



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.)




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,
6 5
7 6 7 6 7 7

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 instrumentalister 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 förståeligt 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 kyrkovisorna 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 uteslutande 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 koralböcker.

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 lutherskprotestantiska 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 *Några 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 fullständiga samlingen kom 1650 med kanslitjänstemannen 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 psaltarparafraserna 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 psaltarpsalmerna 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 prinsessorna Magdalena Sibylla och Juliana från Darmstadt. Det var också änkedrottningen som (1701) kom att ersätta Anders Düben (d.y.) för hans »Ballet representé 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.).

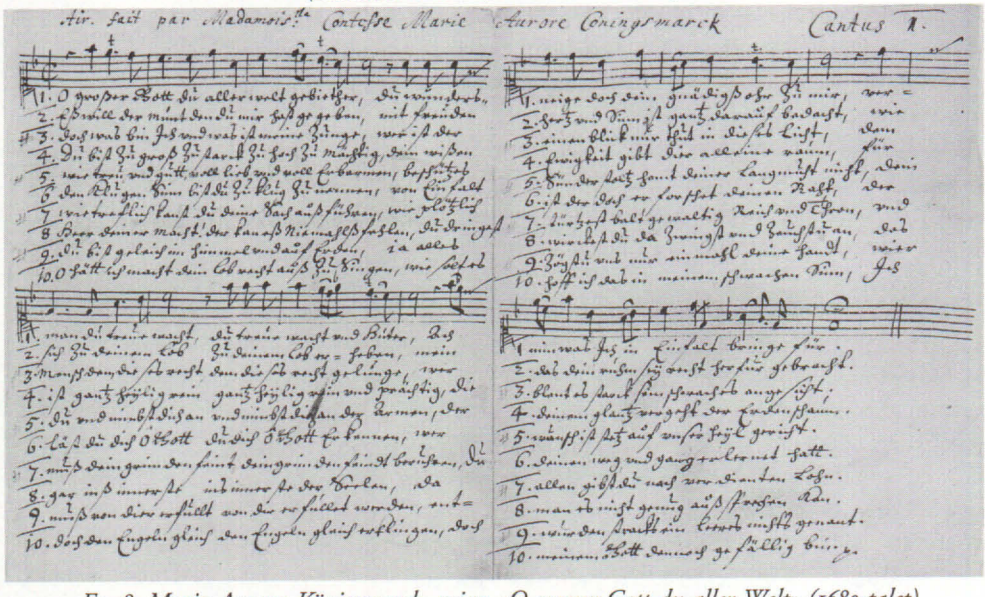
Ulrika Eleonoras hov

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 Riddarholmen 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 förhärligar 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).



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 ståndena 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». Betraktat 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 prestigen 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

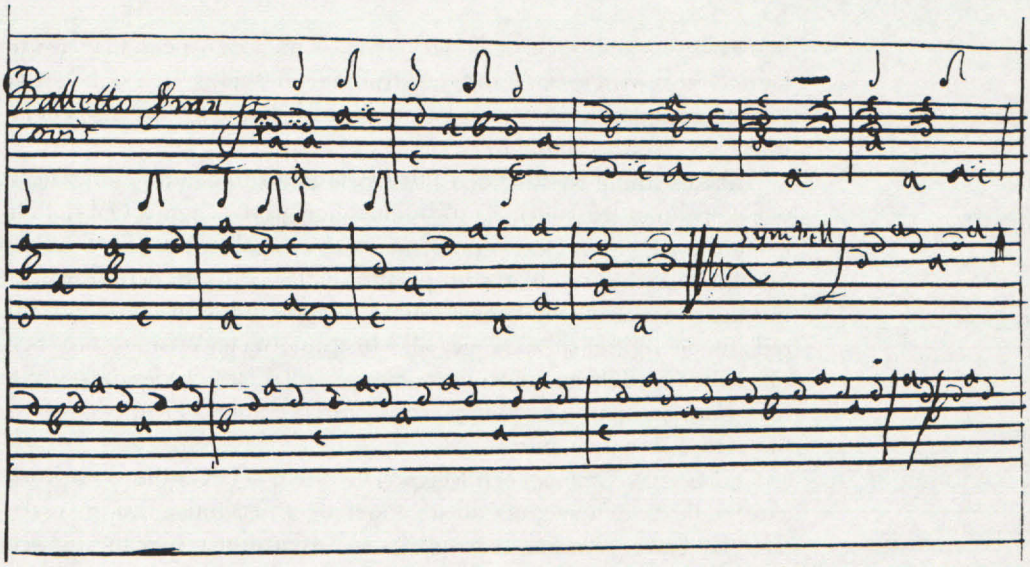
och social deklassering. Att utmärka sig genom lyx eller stånd – i boskick, klädedräkt, gästabud och begravningar – spred sig till andra klasser. Genom s.k. överflödsförordningar maximerades emellertid denna konsumtion inom de olika stånden (se s. 359 f.).

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 dansturerna 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 diplomatins 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 länsmuseet 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



Ex. 8: »Balletto francovis» noterad i nottabulatur. 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 Weixller, sångaren Georg Hucke, 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 »musicanter» 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 anlitades 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 omfångsrika 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.)

9. STAD OCH LANDSBYGD

STADSKULTURENS MUSIK

Under 1600-talet växte svenska städer både i storlek och antal. Det blev nu allt vanligare att städerna satsade på en musikalisk prakt i samma anda som inom hoven och bördsaristokratin. Musiken skulle dels spegla det välstånd som staden i sig kunde anses besitta, dels skulle den inrama de enskilda borgarnas festligheter allt efter deras sociala position och ekonomiska belägenhet.

För städernas anseende spelade vid sidan av ekonomisk betydelse också dess ålder och prakt en stor roll. En stad som var mån om sitt anseende såg också till att hålla en representativ musik. Musiken både skapade och symboliserade det lugn och den harmoni som ansågs råda i en välmående stad. Det blev ett uttryck för säkerhet, det skydd som staden kunde erbjuda såväl sina egna invånare som främlingar. Musiken klingade också oftast från stadens två förnämsta byggnader – kyrkan och rådhuset. För många städer blev ett nytt orgelverk en speciell praktsymbol.

Kring kyrkan och rådhuset samlade sig både den andliga och materiella kulturen. Från rådhuset styrdes staden av borgmästare och rådmän (magistraten), vilka också fungerade som en domstol (rådhusrätten). Förvaltningsmönstret i de svenska städerna byggde i stor utsträckning på tysk praxis precis som i de övriga Östersjöstäderna.

Musik efter social rang

Musik och musikanter spelade en viktig roll för stadsinvånarna när de skulle åskådliggöra sin sociala rang. Musiken i 1600-talets samhälle var inte en estetisk guldkant utan ingick som ett lika självklart som naturligt inslag i samhällets sociala manifestationer. En musikalisk inramning vid t.ex. bröllop och barndop var närmast obligatorisk, och ju högre samhällelig rang desto fler musikanter anlitades.

Reglerna bestämdes i olika stadgor och kungliga påbud. På 1660-talet utfärdades flera s.k. yppighets- eller överflödsförordningar som reglerade t.ex. användningen av klädedräkter i de olika stånden och hur

många gäster som fick bjudas vid gästabud. År 1664 påbjöd drottning Hedvig Eleonora sådana stadgor gällande trolovningar, barndop, bröllop och begravningar inom adel-, präst- och borgarståndet. I dessa berörs musiken i samband med bröllop. För de adelsbröllop som ägde rum i städerna heter det att »Och kunne de der hoos hafwa några Trompeter, Pukor och Musicanter efther råd och ämne, til ståndets heder och reputation» (von Stiernman 1753). För adelsståndet gällde inga begränsningar i fråga om antalet musikanter. Det var också den enda grupp som hade rätt att låta sig uppvaktas av pukor och trumpeter, alltså de instrument som av hävd är förknippade med det höviska och krigiska. De tre övriga stånden fick av blåsinstrument nöja sig med t.ex. sinka och basun.

Prästerskapet indelades i två klasser eller grader. Till den förra hörde bl.a. hovpredikanter, trivialskolornas rektorer, kyrkoherdar, professorer och »skickelige, Wällärde och alfwarsamme graduerade Män»; till den andra hörde bl.a. kaplaner, rektorer vid smärre skolor, lärare och krigspräster. Den första graden fick inbjuda gäster till ett antal av 16 par, »tå inneslutandes såwäl Musicanterne, som ämbetsmännerne til Gästernas accommoderande widh 100 Daler SölfwerMynts Böter». Andra graden fick inbjuda 12 par med samma villkor. Vidare reglerades att ingen i första graden fick anlita mer än sex musikanter (30 daler silvermynt i böter per extra musikant), andra graden högst tre musikanter (15 daler i böter), och deras »Legehjon» högst två musikanter (10 daler i böter):

»Ingen hafwe macht at biuda öfwer Sex Musicanter, fast han är aff förnämste Graden, widh 30 Daler Sölfwermynt; Men then andre benöije sigh medh Tree Personer, widh 15 Daler SölfwerMynt; Och theras Legehjon medh een eller högst twå, widh 10 Daler SölfwerMynt, alt för hwar och een, som öfwer thenne Ordning til Musicant eller Spelman brukas.» (von Stiernman 1753.)

I likhet med de andra städerna runt Östersjön indelades även det svenska borgerskapet i minst fyra klasser. Till den första räknades borgmästare och rådmän, d.v.s. magistraten, till den andra förnäma borgare, till den tredje medelmåttigt eller ringare borgerskap, slutligen till den fjärde klassen tjänstefolk och deras vederlikar. Antalet gäster som fick bjudas (inklusive musikanter) var för respektive klass 24, 22, 16 och 8. För antalet musikanter som fick engageras gällde motsvarande 6, 4, 3 och 2 (med fallande bötesbelopp från 30 till 10 daler silvermynt):

»Ingen hafwe macht at biuda öfwer Sex Musicanter, fast han är aff förnämbste graden, widh 30. Dahler SölfwerMynt; Men dhen andre, benöije sigh medh Fyre Personer, widh 15. Dahler SölfwerMynt, och dhen tredie, med Tree, den fierde, medh een eller högst twå, widh 10. Dahler SölfwerMynt, alt för hwar och een, som öfwer dhenne Ordning til Musicant eller Spelman brukas.» (von Stiernman 1753.)

Musikanter i städerna – organisterna

Stadens musik var dels av officiell, dels av privat natur. För all denna musik svarade stadsmusikanterna, organisterna samt skolans lärare och elever. Ett tecken på stigande musikaliska ambitioner är att det blev allt vanligare att städernas kyrkor försågs med praktfulla och dyrbara orgelverk. I Stockholm fick även malmkyrkorna nya orglar, något som tidigare enbart hade funnits i Storkyrkan, Riddarholmskyrkan och Tyska kyrkan. Flera landsortsstäder satsade också på mer påkostade orgelverk.

Orgelbyggarna kallades ofta in från utlandet, främst Tyskland, varför många av de nya orglarna byggdes i nordtysk barockstil. Den svenska stormaktstidens förnämsta orgelbyggare fanns inom familjen Cahman, främst Hans Henrik, hitkommen från Tyskland. Han fullbordade orgelbygget i Uppsala domkyrka 1692 och byggde orglar bl.a. i Jönköping, Växjö och Gävle. Sonen Johan Niklas uppförde orglar i Skara domkyrka, Riddarholmskyrkan i Stockholm, samt bl.a. i Göteborg, Varberg, Karlshamn, Västerås, Uddevalla och Åbo – därtill i en rad landsbygdskyrkor (se vidare vol. II, s. 171).

Även många av organisterna var inkallade tyskar, som givetvis därmed bidrog till att förbinda Sverige med de kontinentala musikströmningarna. (Som exempel kan anföras Västeråsorganisten Michael Hartenbeck, elev till organisten Peter Hasse i Lübeck.)

Att organisterna medverkade i gudstjänstfirandet är klarlagt (se s. 249 f.). Däremot är det föga utrett om orgel även spelades under mer konsertliknande former, som fallet var på kontinenten. Vissa tecken härpå föreligger dock från Skånelandskapen. Organisten Samuel Fridrich Sutorius anställdes i Kristianstad 1672 med instruktionen att han förutom under gudstjänsten skulle spela orgel en timma efter bönen varje tisdag och torsdag morgon:

»Hwar medh han måste wara förobligerat icke allenaste om Söndagarne och heligdagharne med största flijt och troheet sin tienst som dhett sigh bör och ägnar att upwachta, uthan ock hwar Tijsdagh och Torsdagh morgon effter Bönnens förrettande och sedwahnligh bruuk speela een tijmme uthi körkian.» (Kristianstads stadsarkiv; BI:1, 6/4 1672.)

Citatet antyder att detta inte var något nytt i Kristianstad, och det är sannolikt att liknande musikstunder förekommit även på andra håll. Sutorius är ett belysande exempel på musikanternas rörlighet i Östersjöområdet under 1600-talet. Han var prästson från den tyska staden Altenburg och kunde vid ankomsten till Kristianstad bl.a. förete en attest från »capellmestaren» i Köpenhamn, där han de närmast föregående åren spelat i Tyska kyrkan och på slottet.

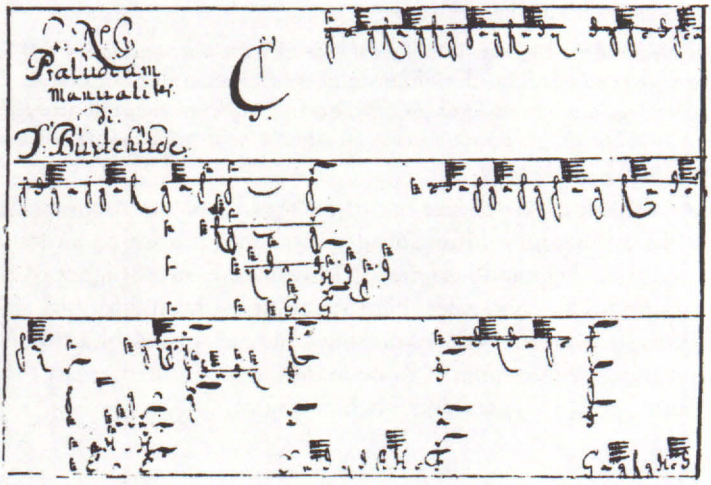
Orgelrepertoaren

Om orgelmusiken i svenska stadskyrkor under stormaktstiden är litet känt (frånsett koralerna). Man tvingas här att göra i stort sett enbart antaganden utifrån vad som är känt om det samtida tyska orgelspelet. Moberg konstaterar att

»Sverige är anmärkningsvärt fattigt på orgelkompositioner från Stormaktstiden. Det är ett egendomligt faktum, att en hel rad av de betydande tonsättarna inom orgelområdet ibland äro rikligt företrädda av kyrklig vokalmusik och även profana kompositioner, men av deras orgelstycken finns ingenting kvar.» (Moberg 1942, s. 95 f.)

I LUB finns (vilket Moberg 1942 påpekar) 10 verk av Buxtehude som upptäcktes på 1930-talet av Josef Hedar i Lund. Att dessa noter hamnat i Sverige visar återigen på traditionslinjer till Tyskland. Gottfried Lindemann, som medförde noterna hit, var elev till en F. G. Klingenberg i Stettin, som i sin tur hade varit elev till Buxtehude.

Ett av skälen till att orgelmanuskripten i så hög grad gått förlorade är säkerligen att de var privat egendom och skingrades vid organistens frånfälle. Många notblad har antagligen också blivit mer eller mindre utslitna och därför kasserats; musiken blev snabbt omodern och ansågs inte värd att spara. I stället gällde det att hela tiden komponera nytt. En stor del av orgelmusiken var därtill improviserad och blev aldrig nedtecknad på papper. Just organistens förmåga att improvisera var vad som skattades högst. Utgångspunkten för improvisationerna kunde vara en koral som på olika sätt utarbetades, »kolorerades», i en koralvariation, koralpartita eller koralfantasi. Kring fritt uppfunna teman kunde fugor, fantasior etc. improviseras.



Ill.: Början av ett Buxtehude-preludium (orgeltabulatur) i samlingen i LUB.

Stadsmusikanterna

I Europas städer har alltsedan medeltiden funnits särskilda musikerkategorier som brukar inordnas under benämningen stadsmusikanter. Som anfäder kan i viss mån medeltidens kringvandrande spelmän betraktas. Från att under tidig medeltid enbart ha gjort kortare gästspel i städerna knöts spelmännen allt närmare dit under de följande århundradena. De organiserade sig i särskilda korporationer och blev i allt större utsträckning bofasta. I förlängningen av denna utveckling möter vi i början av 1500-talet den egentlige stadsmusikanten, anställd av stadens myndigheter med privilegium på viss musikutövning i staden och (ibland) dess omnejd. Även i Norden kan stadsmusikanter beläggas redan under 1500-talet.

Stadsmusikantväsendets blomstringstid i Sverige kom dock först under 1600- och 1700-talen. Utmärkande för Sverige i jämförelse med grannländerna runt Östersjön är att stadsmusikantväsendet aldrig fick något ordentligt fäste i huvudstaden. Vidare kan man urskilja två olika traditioner i själva organisationen. I stort sett var det enbart i de år 1658 erövrade Skånelandskapen (med Göteborg) som det fanns förordnade stadsmusikanter som en egen yrkeskategori enligt kontinentalt mönster. I resten av landet var det i regel stadens organist som hade hand om stadsmusikantens uppgifter. Denne knöt sedan i sin tur till sig medmusikanter. Med stadsmusikanter avses därför i fortsättningen den ensemble som fanns i staden oavsett om det var en regelrätt stadsmusikant eller en organist som förestod densamma.

Stadsmusikanternas mångskiftande arbetsuppgifter förutsatte att de behärskade mer än ett musikinstrument, d.v.s. att de var ett slags multiinstrumentalister. De förväntades kunna spela de flesta typer av instrument, såväl blås- som stråkinstrument. Organisterna spelade också olika slags klaverinstrument.

Stadsmusikanten anställdes av stadens magistrat och räknades i regel till kategorin stadsbetjänter (stadsnotarie, stadskassör, stadsvaktmästare m.fl.) eller till kategorin kyrkobetjänter (kantor, klockare, kyrkovaktmästare m.fl.). Stadsmusikantens skyldigheter och rättigheter bestämdes i första hand på lokal nivå (magistraten) och därför fanns skillnader beträffande t.ex. arbetsuppgifter och löneförhållanden städerna emellan. Mellan stadens magistrat och musikanten träffades ett avtal som reglerades i ett kontrakt eller en fullmakt. I de fall särskild ansökan till befattningen ingavs av musikanter ställdes denna till magistraten.

»Stadsmusikantskråret»

Skråväsendet var allt sedan medeltiden ett dominerande inslag i arbets- och näringslivet, och innebar att hantverksyrkena reglerades genom skråförordningar som hade karaktären av privilegium. I hela Europa anslöt sig stadsmusikantyrket i varierande grad till detta system. På intet håll tycks emellertid stadsmusikantskrån och ämbeten ha bildats i den strängare mening som gällde för de traditionella hantverksyrkena.

Ett exempel på hur nära stadsmusikantorganisationen kunde ligga det allmänna skråväsendet kan hämtas från 1600-talets Jönköping. Redan på 1630-talet talas om ett »compagnie» musikanter. 1652 upprättades en instruktion för stadsmusikanterna, där »Christopher speleman», som hade varit i stadens tjänst ända sedan 1630, utsågs till ålderman:

»Borgmäster och Rådh i Jönkiöping Giöre witterligit [...]

1. Att emädan såsom m:tr Christopher är först aff dem her ankommen och antagen för Stadzens Musicant och Speleman, der till medh utj sin konst ferdig och perfedt [perfect], så wäll som dhe andre; huarföre måste dhe andre erkenna honom för sin rätta Ållerman och hans befallningh utj alla lijkmätige saaker, det dem han lända till gagn och bästa lydige wara och efterkomma.
2. dhe skohla och intet Convent emot tagha medh mindre dhe honom presenterat och det skeer medh hans willia och samtycke.
3. om flere Convent sigh tilldrager ähn ett opå een tijdt, så att dhe måste åth skillias, så måste dhe lijkwäll bespahra dhe förtiänte Penningar opå både sijdor till Commune bonum.
4. och alldenstundh m:tr Christopher ähr och förblifuer dheras Capellmester och under tijden gissninger uthstå måste ner dhe någonstens kallade blifua huarföre, bewillias att dhe andre åhrligen gifua honom huardere 1 R Dr af sine förtiänte penningar [...]»

(Jönköpings stadsarkiv; magistraten, registratur 17/5 1652.)

En av musikanterna blev utsedd till ålderman och innehavare av privilegiet – de andra fick inte förbinda sig till någon spelning utan hans kännedom. Den enda rimliga slutsatsen att dra härav – trots att detta inte explicit uttalas – är att musikanterna även hade företräde gentemot andra musikanter som inte tillhörde kompaniet. Till stadsmusikanternas skara räknades vid den här tiden också stadsorganisten.

Så småningom inträffade i Jönköping något som skedde i många av de svenska städerna (utom Skånelandskapen): organisten ryckte fram som ett slags kapellmästare för stadsmusiken och blev innehavare av musikantprivilegiet. I samband med att stadens nya orgel stod färdig (1683) förklarades organisttjänsten ledig, varvid en Valentin Kraus erbjöds platsen. Frågan uppstod dock om han kunde erbjudas en tillräcklig lön. Efter överläggningar fastställdes den till 200 daler silvermynt, en summa som vida översteg företrädarens. En lägre lön före-

slogs också eftersom kyrkan för tillfället ansågs nära nog medellös, men man lät ingalunda snålheten bedra visheten: i protokollet tydliggörs att det behövdes en ytterst kompetent kraft, icke minst därför att orgeln skulle bli underhållen på bästa sätt.

»Fiolisterna», som stadsmusikanterna nu kallades, kom också på tal. De förlorade för det första sin fasta lön från kyrkan, för det andra sitt gästabudsprivilegium. Myndigheterna beslöt nämligen att:

»alle accorder skee utj hans [organistens] huus när någon will hafwa honom och Musicanterne till bröllöper, det håller församblingen Billigt, om staden några Musicanter underhålla will, emedan dhe af kiörkian intet widare blifwa aflönte.»

Sålunda menade man att Kraus skulle styra över stadsmusiken och därmed vara den egentlige innehavaren av privilegiet att spela vid gästabud. Valentin Kraus accepterade organistplatsen och försågs med fullmakt den 2 oktober 1683. I denna redovisas noggrant organistens skyldigheter och förmåner. Under punkten 4 framhölls att Kraus, om han blev kallad till något bröllop på landsbygden, måste anmäla detta till kyrkoherden eftersom en eventuell beställare i staden hade förtur. Slutligen stadgade fullmakten:

»Skall han ock få wara Capellemestare öfwer Musiquen, och förty inge her warande Musicanter, om de af staden blifwa bestående, eller främmande kommande i staden, om något bröllop eller annor Music accordera, med mindre de komma i hans logimente och der Rådhgiöra om theras Lön, att han och hafwer sin andehl der af när han sielf tillijka med will opwachta, men de fattige alltijdh undantagande.» (Jönköping; Kristina församling, KIIIa:2, 2/10 1683.)

Musikanternas rätt att själva bestämma var och när de fick spela hade nu övergått till organisten, en utveckling som även förekom i t.ex. Falun, Gävle, Kalmar och Norrköping.

Stadsmusiken i Stockholm

Till skillnad från de flesta andra stora städer runt Östersjön blev privilegierade stadsmusikanter av kontinentalt snitt aldrig etablerade i Stockholm. Gästabudsprivilegierna tillföll enligt traditionen organisterna i de olika församlingarna. På 1670-talet initierade dock borgmästaren i Stockholm ett för hela staden gemensamt stadskapell, huvudsakligen sammansatt av församlingskyrkornas organister (Simonsson 1924). Bakgrunden till detta initiativ var missnöje från stadens styrandes sida med kyrkomusiken överlag i Stockholm. Genom att understödja ett stadskapell som kunde alternera mellan de olika kyrkorna skulle den musikaliska standarden höjas. Till kapellmästare utsågs en italiensk orgelvirtuos, Giovanni Pietro Soli, som tillfälligt befann sig i Stockholm för att ge konserter. Denne kallade sig själv för »Maestro di capella in Stocholmia», alltså ett slags stadskapellmästare. Han skulle bestämma i

vilken kyrka musik skulle hållas, han skulle undervisa stadens ungdom och han skulle underrättas om alla borgerliga fester. Hans lön på 1 000 daler kopparmynt skulle tillskjutas av kyrkorna och magistraten. Men året efter detta kapells grundande försvann plötsligt utan förklaring kapellmästaren Soli, och ensemblen upplöstes.

Från 1677 gällde den gamla ordningen igen. Församlingsorganisterna fick privilegium på gästabudsmusiken inom sina egna församlingar. Därtill fanns hovets musikanter som inte minst genom sin närhet till tyska församlingen »uppvaktade» med musik i denna (se s. 339). Därtill synes stadens militära musikanter ha svarat för en stor del av huvudstadens musikutbud, både inom och utom kyrkan (se vidare vol. II, s. 143 f.).

Stadsmusikanter i Skånelandskapen

I Skånelandskapen fick stadsmusikantväsendet en fastare organisation och större kontinuitet än i det övriga Sverige. Likheterna med förhållandena i det gamla »moderlandet» Danmark och på kontinenten är påtagliga. Stadsmusikanten kallades ofta »mäster» och lärlingar och gesäller hölls med större reda än i resten av landet. Den yngling som ville bli stadsmusikant fick gå i lära hos stadsmusikanten under en relativt lång tid, i regel 5–6 år, en lärlingstid som för övrigt var jämförbar med andra hantverksyrkens. Lärlingstiden avslutades med ett gesällbrev. Då fick lärlingen på egen hand ge sig ut och förkovra sig hos andra mästare. Därefter kunde han söka bli sin egen privilegierade stadsmusikant.

I Skånelandskapen uppstod ofta en rivalitet mellan stadsmusikanterna och stadsorganisten, eftersom den senare inte på egen hand fick åta sig att spela på t.ex. bröllopsfester. Det var stadsmusikanten som hade gästabudsprivilegiet, och organisten fick delta i ensemblen enbart om stadsmusikanten särskilt engagerade honom. På vissa håll upprättades speciella kontrakt mellan stadsmusikant och organist, som berättigade den senare att få ingå i stadsmusikantens ensemble och att få en viss del av arvodet. Överenskommelserna ledde dock oftast till tvistigheter. Stadsmusikanterna föredrog nämligen, främst av ekonomiska skäl, att de helt slapp organisten.

Det mest typiska för stadsmusikantväsendet i Skånelandskapen är att stadsmusikanterna hade privilegium även på landsbygden – i likhet med kollegerna i Tyskland och Danmark. Av allt att döma är detta en kvarleva från danska tiden.

Den äldsta kända fullmakten avseende landsbygdsprivilegier för stadsmusikanter utfärdades av generalguvernören (motsvarande landshövding) i Skånska generalguvernementet 1682. Den utställdes för stadsmusikanterna i Malmö efter deras begäran om att få bibehålla

gamla rättigheter. Detta tyder på att Malmömusikanterna redan under dansk tid haft ett sådant privilegium.

Privilegieutfästelsen är undertecknad av generalguvernören Rutger von Ascheberg och förnyades vid upprepade tillfällen en bra bit in på 1700-talet med bibehållande av innehållet från 1682 (LLA; Skånska gen. guvernementskansliet DIVc:23):

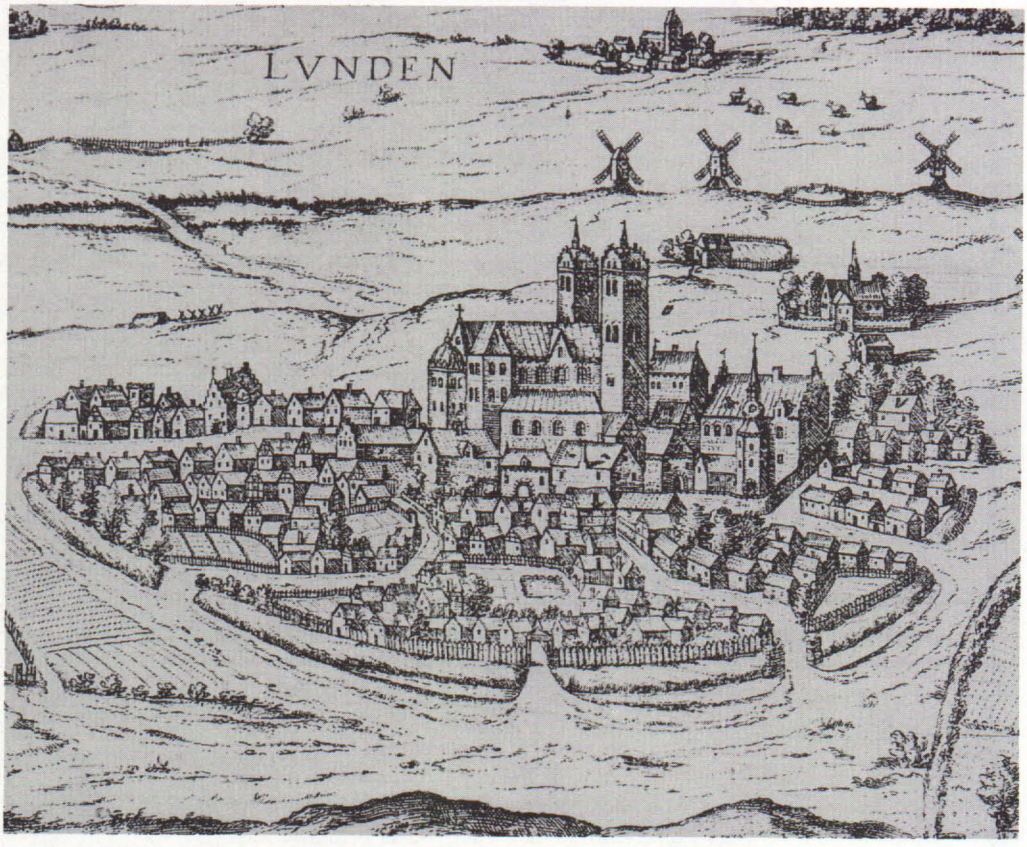
»Kongl: May^tts
Wår Allernådigste Konungz och Herres Rådh, felltmarskall och General Gouverneur öfwer Skåne, Halland, Giöteborg och Bohuslän, Krijgz Rådh, så och Öfwerste för hennes May:^tts Rijks-änkedrottningens Lijf Regemente till häst.
Rutger von Ascheberg
Frijherre, herre till Gullmarsberg, Höllna och Ström

Alldenstund mig Instrumentisterne här uthi Malmö supplicando föredraget deras släta wilkor, som dehls af dhett ringa Salario och den ringa förtienst de här i staden kunna hafwa, herrörer, som och uthan dess förorsakas af dett att på Landet här omkring staden sig så många fuskare befinna skohla, hwilka widh giästabodh, Barnedoopen och andra lustigheter brukas, och dem, som alltid tillförande widh sådana tillfällen upwachtad, deras Näringsmedel till en stor dehl afskäras; ansökandes de fördenskull att blifwa maintinerade widh den gamble Sedwahnligheten, att ingen häromkring och uthi denna districten må bruka widh sina Bröllop, Barnedoop och Giästabodh, än dem här uthur staden; Och jag sådan deras ansökning, som sig på sin förrige här uthinnan hafda frijhet grundar, billig pröfwar, hellst som jag hwarken kan finna nyttigt eller tienligt, at en hos sådana omkringlöpande Spelemän i landet hålles; altså förunnas här medh dhenna Stadz Instrumentister, att niuta fullkombligen deras för detta här uthinnan hafda privilegium till godo. Så att alla som kring Stadz districten Boo och bygga, inga andra än denna Stadz Instrumentisterna wid deras festiviteter, att bruka, befogade wara skohla, hwaremoth de åter igen, skohla wara förbundna att upwachta när så behöfwes för en billig recompance, så att ingen får tillfälle sig öfwer dem i så måtto att beswära, dhett alla som detta angår sig hafwa att efterrätta. Datum Malmö d. 18 juli 1682.

Rutger von Ascheberg.»

Tidpunkten för musikanternas ansökan är strategiskt vald. Dansk lag och danska sedvänjor gällde fram till ca 1682, då en lika omfattande som effektiv försvenskningsprocess inleddes. Hädanefter blev svensk lag och svensk administrativ ordning rådande. Möjligen kan stadsmusikanterna i Malmö ha sett sitt privilegium hotat och därför anhållit om att få detta stadfäst och gillat av den svenske kungens handgångne man i området, generalguvernören.

Malmömusikanternas privilegium omfattade hela Malmöhus län med häraderna Oxie, Skytts, Vemmenhög, Torna, Bara och Harjager (se karta på s. 369). Denna räjong är nära nog identisk med det gamla Malmöhus län såsom det hade gestaltat sig sedan medeltiden. Denna



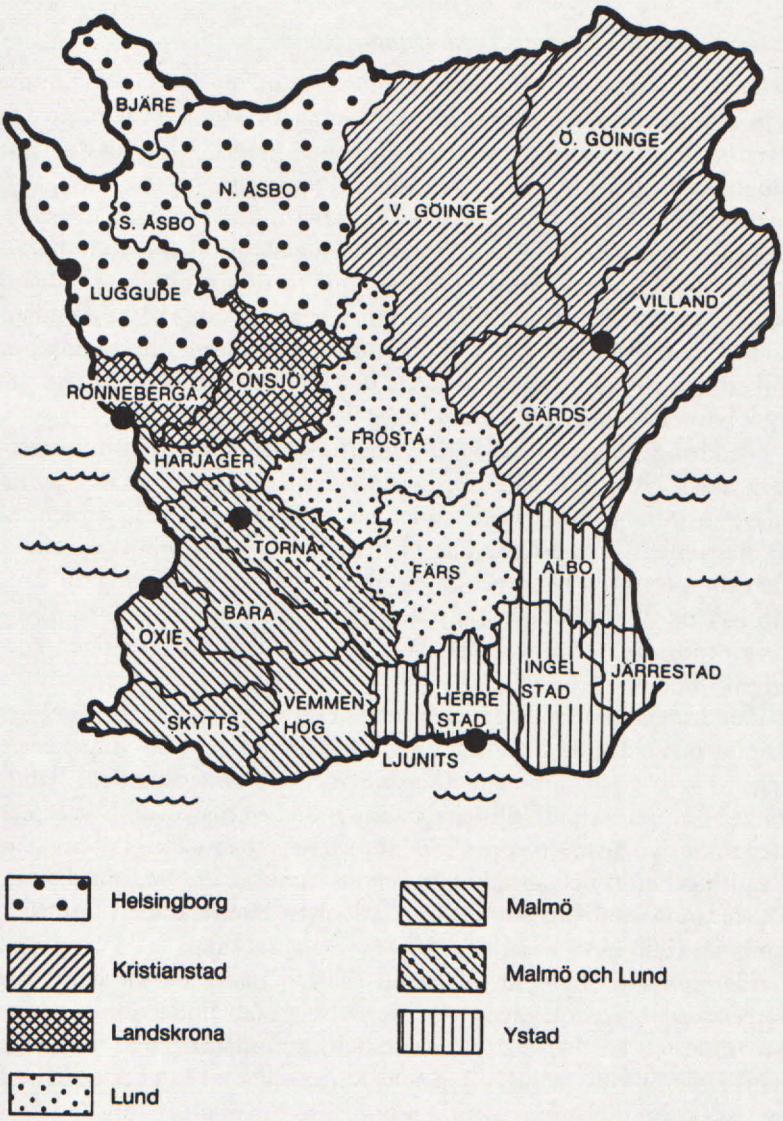
Ill.: Staden Lund, kopparstick från 1590-talet (LUB).

äldre länsindelning fortlevde i allt väsentligt ända till 1719. Två år senare (1684) fick »Lunde domkyrckios och Stadz Instrumentister» samma slags privilegium i Frosta och Färs i mellersta Skåne.

Då stadsmusikanterna i övriga städer efterhand beviljas privilegium på landsbygden gäller detta inom ett helt län i den medeltida meningen, t.ex. Helsingborgs län. År 1692 beviljade generalguvernören von Ascheberg stadsmusikanten Michael Zoll i Helsingborg privilegium i detta län som omfattade fyra härader. Privilegiet medgav Zoll

»obehindrat at få betiäna en hwar, som honom til Bröllop och hwarjehanda andre sammankompster behöfwer, uthan at någon fuskare sigh måå underståå, honom till preajudice och förfördehlande, hos någon at inträngа sigh.» (LLA; Skånska gen. guvernementskansliet A:85, 1692:3/8.)

Stadsmusikanternas privilegier kungjordes för kännedom alltid vid respektive häradsting samt för allmänheten i församlingskyrkorna. Nyssnämnde Zolls förnyade fullmakt år 1700 upplästes vid tinget i Luggude härad och följande noterades i domboken:



Ill.: Karta över Skåne som visar i vilka härader stadsmusikanterna hade privilegium på sin musikutövning (ritad av Ulla Berander; efter Andersson 1991:1, s. 27).

»Stadzinstrumentisten i Helsingborg Michell Zoll inkom och upwiste för rätten hans Excell[ces] H[r] General Lieut:[n] och Gouverneuren Rehnschiölds fullmakt af d. 9 July innewarande åhr, at han allena är berättigad att upwachta wid alla samqwämber öfwer heela Helsingborg lähn och åtniuta de spelemanspenning[r] som för des möda honom skiäl. tillfalla böra, begärande fördenskuld at offentl: pålysas och wid 40 mks wite förbudas må, några fuskare honom till praejudice hädan efter att antaga, hwilcket Rätten skiäl[s] fann uppå hans begähran at pålysa och ad protocolum inteckna låta.» (LLA; Luggudde häradsrätt AIa:10, 1700:12/11.)

Stadsmusikanter av utländsk härkomst

Många av 1600-talets stadsmusikanter var av utländsk börd, på samma sätt som hovmusikanterna och organisterna, och bidrog till att ge den svenska musikkulturen en mer kontinental prägel. Vissa av dem var högt kvalificerade, vilket ett par exempel får belysa.

Det första hämtas från Norrköping, som under 1600-talet utvecklades till en av landets största och mest betydande handels- och industristäder. Inslaget av från utlandet inkomna medborgare blev efterhand stort. Mot mitten av 1600-talet uppgick antalet utländska familjer, mest tyska, till minst 150. Vid den tidpunkten gjordes också ansatser till en tysk församlingsbildning. De flesta av stadsmusikanterna var av tysk härkomst, bl.a. Elias Paudringer (i Norrköping 1652–55).

Paudringer härstammade från Lübeck där han gått i stadsmusikantlära. I lärbrevet från 1652 uppgavs att han förutom orgel och andra klaverinstrument behärskade sinka, viola, viola da gamba, »violenne» (= basgamba?) och basun. Därtill hade han musikteoretiska insikter och kompositorisk färdighet (Stahl 1926). Efter sin utbildning for Paudringer till Norrköping för anställning som sinkaspelare och som »director musicae instrumentalis». Han blev därmed den ansvarige stadsmusikanten i Norrköping.

Paudringer fann dock det ekonomiska utbytet alltför magert i Norrköping och sade upp sin anställning. Magistraten skrev då enligt vedertagen praxis ett rekommendationsbrev och ett avskedspass för Paudringer som han kunde tillställa stadsmyndigheterna på de platser där han sökte ny tjänst. En kopia av denna skrivelse hamnade i Lübeck, där Paudringer 1659 fick anställning som »Ratsmusikant» (rådsmusikant), en stadsmusikantplats som tillhörde de mest eftertraktade i Östersjöområdet (Lübecks stadsarkiv, 23/7 1655; se nästa sida).

Det andra exemplet är Gregorius Zuber i Lund. Denne kom från Lübeck ca 1670, antagligen via Narva (se nedan under Finland och provinserna), där han haft tjänst som Ratsmusikant. Strax före hade hans kolleger krävt hans avsked som Ratsmusikant i Lübeck på grund av vissa oegentligheter (»gottlosen und anfechtbaren Lebenswandel»).

I Tyskland betraktades Zuber som en av den tidens främsta violinister och hade ett visst anseende som tonsättare. I Lund blev han flitigt engagerad av såväl domkyrkan och universitetet som skolan. Därtill uppvaktade han borgerskapet med musik på sedvanligt vis. Borgerskapet i Lund erlade dessutom hans hushyra (Andersson 1991:2, s. 38 f.).

Nu blev vistelsen i Lund synbarligen inte vad Zuber hade tänkt sig, utan präglades av fattigdom och umbäranden. Det senast kända tecknet på Zubers närvaro i Lund är utbetalningen av 1673 års lön från universitetet (utkvitterad »Lund d. 8 okt 1674»).

AVSKEDSPASS FRÅN 1655 FÖR STADSMUSIKANTEN ELIAS PAUDRINGER

Här nedan återges magistratens i Norrköping avskedspass 1655 för Elias Paudringer (Lübecks stadsarkiv), där borgmästare och råd framhåller att Paudringer med de bästa vitsord i tre och ett kvarts år tjänstgjort som stadsmusikant i staden. Eftersom denne nu vill söka sin lycka på annat håll utfärdas detta avskeds- och respass. Där framhålls Paudringers oklanderliga leverne och förtjänstfulla sätt att sköta sin tjänst:

»DER Burgermeistere undt Rath der Stadt Norköping thun kundt, daß vorzeiger dieses brieffes undt gegenwertige Person der geschickte undt wolerfarne Elias Bauderingen habe alhie in unser Stadt unndt Gemeine gedienet unndt sich gebrauchen laßen der Gemeine zur vergnügligkeit unndt wolbehagenn fur einen Stadt-Musicum Instrumetalim drey unndt ein viertell iahrs: Nun dienstfleißigk anhaltendt, weill er sich weiter unndt an anderen orthenn versuchen wolte, umb unser Paßport unndt rechtmeßigen abscheidt, welches, weiln wir nimmer anders erfahrenn habenn, alß daß er sich in seiner Conversation unndt Lebenn auffrichtigk unndt voll verhalten, wir Ihm nicht können noch wollenn verwegeren, sondern vielmehr schuldigk sein mitzutheilenn:

Hirum ist respective unser dienstwilliges begehrenn an alle nach dero Eminentz unndt Standeswurden, welchenn vorbemelter Elias Baudringer wirdt vorkommen, Sie wollen ihm wegenn siener wolgethaner dienste hieselbst auffs beste beforderen unndt recommendierenn, welches wir, wie sichs geburth umb einen Jedwedenn mit allem willigen diensten unndt freundrschaftl. gerne wieder verschulden: Uhrkundtlich unter unserm gewöhnlichen Stadt Insiegell. Datum Norköping den 23 July a[nn]o 1655.

Der Sämbtlichen Burgermeister
unndt Rathswegenn
Erich Mathon Civit.
Norköp. Secret.mpp.»

Elias Paudringer, Gregorius Zuber och många andra visar att det på stadsmusikantnivå fanns förbindelser mellan Sverige och kontinenten, och att de svenska städerna även för de mest välutbildade kunde framstå som ett attraktivt arbetsfält. I likhet med Paudringer kom säkerligen många hit som unga gesäller för att meritera sig i yrket. De visar också att de svenska städerna på ett naturligt sätt ingick i en större kulturgemenskap.

Musik till stadens »ära och heder»

Stadsmusikanterna spelade sannolikt huvudsakligen en allmän och europeiskt spridd repertoar. Stadsmusikanterna var i första hand reproducerande musiker, som mycket sällan ägnade sig åt eget komponerande. Under särskilt stormaktstiden kan få musikalier direkt knytas till stadsmusikanter – vare sig som tonsättare eller brukare.

Närvaron av stadsmusikanter synes som redan framgått ha varit viktig för att framhäva stadens anseende och status. Det var framför allt städer med utrikes förbindelser och städer med många genomresande som höll sig med stadsmusikanter. År 1707, då skalmejblåsaren Michael Roos skulle förordnas till stadsmusikant i Jönköping, motiverades

anställningen av en stadsmusikant med det faktum att hovrätten hade sitt säte i Jönköping samt det stora antalet förnäma besökande i staden.

Redan vid mitten av 1600-talet betonas i Jönköping stadsmusikanternas medverkan då staden gästades av främlingar och att de höll sig i beredskap för eventuella framträdanden:

»Enär såsom fremmat folck till stadhen ankomma, eller ock äre till at förwänta, måste huar för sigh achta oppå och hålla sigh uthi nöchterheet dät mäste skee kan, på dät enär dhe blifua fordrade och Åldermannen gifuer dhem budh, dhe då må finnas uthi godh beredhskap och qualificerade sitt arbetet förrätta» (VLA; magistraten i Jönköping, registratur 11/6 1656).

Mycket av denna representationsmusik torde ha ägt rum på rådhuset. I stadsmusikanternas fullmakter är därför följande ordalydelser inte ovanliga, nämligen att stadsmusikanten skall »Lade sig finde willig om saa nar Borgemester och Raad hannem Nogen gang behöffer paa Raadstuen udj Nogre deris Egne försambling, [...] at opwarte». (Landskrona 1663; se Andersson 1991:3, s. 85.)

Till de förnämsta besöken hörde de kungliga och så gott som alltid uppdrogs åt stadsmusikanterna att föranstalta om en passande musikalisk inramning. De kallades i regel upp på rådhuset för att få sina instruktioner i samband med övriga förberedelser i staden. Vid dylika besök var det heller inte ovanligt att borgerskapet eller borgarbeväpningen skulle mönstras.

Till den representativa musiken måste också inblåsningar av marknader m.m. räknas. I städernas näringsliv intog de årliga marknaderna en viktig plats, och då samlades mycket folk i staden. De återkom vid bestämda tidpunkter och skänkte säkerligen städerna ett drag av festivitas. Vanligen inleddes och avslutades marknaderna med musik av stadsmusikanterna. Den officiella och högtidliga prägeln underströks vidare av att magistratspersoner var närvarande. I rådhusrättens dombok i Malmö omtalas 1684 – då den första frimarknaden öppnades – att efter det att magistraten samlats på rådhuset, utbreddes ett rött kläde på rådhustrappan (Stadsarkivet i Malmö; rådhusrätten, AIaa:49, 25/8 1684). Därefter blåste musikanterna i sinka och basun, varvid hela magistraten tågade ut och förklarade marknaden invigd.

Till denna typ av framträdanden kan också inblåsning av julen räknas:

»Woro magistraten och een deel af det förnämbsta Borgerskapet uppå Råådhuuset församblade. Då sedan musicanterne treene gånger uthe på Raadhustrappan i sine basuner blåsit proklamerades julfreden och tillönskades varann god jul.» (Stadsarkivet i Malmö; rådhusrätten, politieprot. 24/12 1700.)

Men denna musikaliska inramning kunde även ha mer nyttobetonade funktioner. Stadsmusikanten i t.ex. Göteborg skulle

»med sine geseller, medelst Trompeter på wahnlige stellen i staden uthblåsa och indicera, så ofta anten något solenniter skall förkunnas och publiceras, marcknad och Juhlefred lysas, eller och Böndagz Placat och andre flere förordningar afläsas.» (GLA; magistraten, Ba:15, 9/6 1702.)

Musikanterna skulle alltså hjälpa till att påkalla medborgarnas uppmärksamhet vid viktiga kungörelser. Samma blandning av pompa och nytta fanns i stadsmusikantens torntjänstgöring. Särskilt kontinentens stadsmusikanter förknippas med denna torntjänst, som innebar dels rena väktarsysslor inklusive att medelst signaler ange dygnets timmar, dels att vid vissa tidpunkter på dagen spela koraler eller andra smärre stycken från kyrktornet, rådhustornet eller liknande, på sinka och basuner. Dessa konserter skapade sin egen genre, s.k. tornmusik (ty. Turmmusik), såsom Pezels tornsonator, bl.a. »Hora Decima» (Leipzig 1670) som förutom i svenska bibliotek även bevarats i Reval. Titeln syftar på den »tionde timmen», som i Östersjöområdet var den traditionella tornmusiktiden. Samma slags musik kan mycket väl ha spelats vid invigningar av de årliga marknaderna och inblåsandet av julen. För att skilja de två sysslorna åt kan man tala dels om tornväktare (signaler), dels om tornblåsare (konserter).

För Sveriges del har tornväktarna i mycket begränsad utsträckning haft någon anknytning till stadsmusikantämbetet; Malmö tycks här utgöra det enda undantaget. Väktarna i andra städer hade inget samband med stadsmusikantinstitutionen.

Att stadsmusikanterna hade uppgifter som tornblåsare kan beläggas på olika håll i landet, om än inte särskilt många. I Göteborg spelades troligtvis från rådhuset vissa dagar i veckan under hela 1600-talet; säkert är att stadens spelmän brukade »stå och blåsa» på en altan på rådhustaket, vilket omtalas i sammanhang med reparationsarbeten åren 1658 och 1664. Och i en stadsmusikantfullmakt från 1702 heter det:

»Han skall och hwar odenstag och lögerdag kl præsice 11 med sine gesäller sig på Rådhuuset inställa och dersammastädes efter wahnligheeten genom Rådstugu fönstren i öfre wåhningen några stycken med Trompeter afblåsa» (GLA; Rådhusrättens och magistratens registratur, Ba:15, 9/6 1702.)

Invånarna i Kalmar fick från slutet av 1670-talet rika möjligheter att höra sina stadsmusikanter. Förutom sin tjänst på orgelläktaren anbefallde magistraten 1679 de två stadsmusikanterna att de hädanefter »skohle dageligen Klåckan 11. uthaf Klåckestaplen uthblååsa ett lijtet stycke med sine Stroumpetter Gudz namn till ähra så wehl som staden till honoré och heder» (VLA; Kalmar stadsarkiv, magistraturen AI:53, 1679:13/12; se även Andersson 1991:3, s. 86 f.). Hur långt fram i tiden detta pågick har inte gått att fastställa. Såsom i Göteborg bör det i Kalmar ha givits en mer exklusiv och konsertbetonad tornblåsning av det

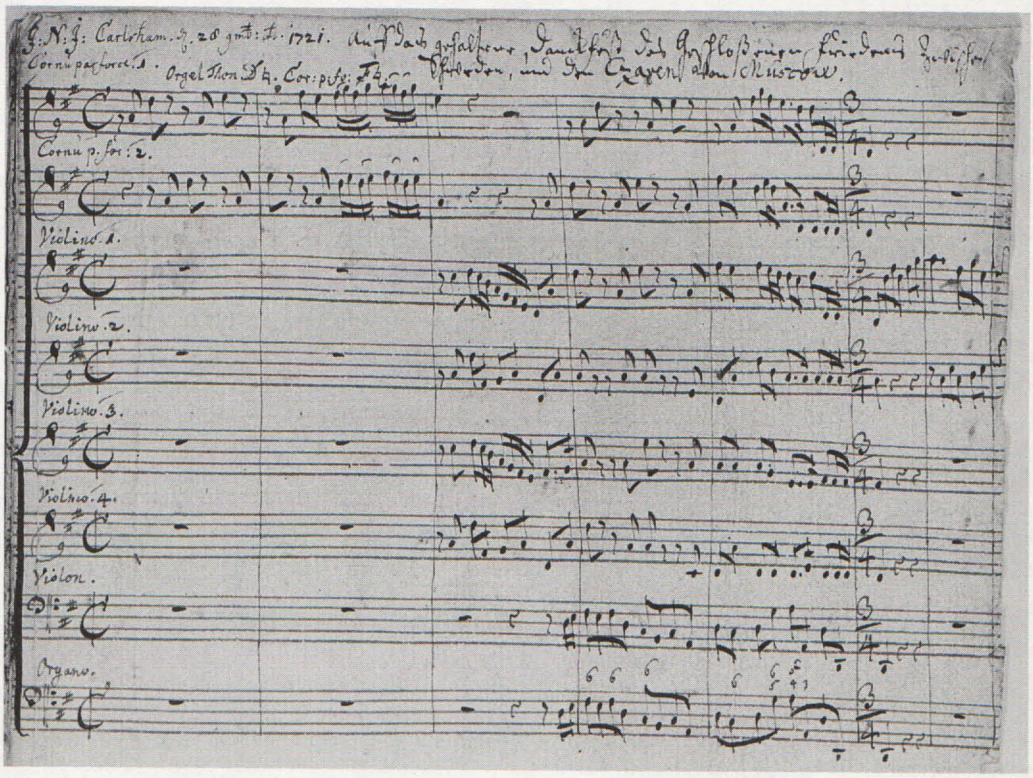
slag som de rika handelsstäderna, t.ex. Lübeck, bjöd sina invånare. Tornblåsningen var inte förlagd till gryningstimmarna och sena kvällstimmen utan ägde rum mitt på dagen. Genom den dagliga tornkonserten torde Kalmar ha velat markera sin status av välbärgad handelsstad väl i rang med grannarna på andra sidan Östersjön.

Det förekommer spridda notiser om tornblåsning i varierande omfattning från olika orter vid olika tidpunkter. Företeelsen var således inte okänd i Sverige, men den tycks inte ha haft en så omedelbar anknytning till stadsmusikantämbetet som på kontinenten. I stadsmusikantpräglade städer som Helsingborg, Kristianstad, Landskrona, Karlshamn, Jönköping och Norrköping saknas alla spår av tornblåsning. Tystnaden är så kompakt att det finns skäl att ifrågasätta om stadsmusikanterna där över huvud taget har ägnat sig åt detta slags musicerande.

Inom det nuvarande Sveriges gränser fanns såvitt kan bedömas enbart en enda stad där stadsmusikanterna utövade torntjänst i den utsträckning och omfattning som var vanlig på kontinenten, nämligen Malmö. Där fungerade stadsmusikanterna ända in på 1700-talet under långa tider både som tornblåsare och tornväktare. Stadsmusikanten kunde själv inte vaka varje natt, utan hade möjligheten att sätta andra i sitt ställe. Detta måste ha varit nödvändigt när stadsmusikanten t.ex. uppvaktade vid bröllop på landsbygden.

Stadsmusikanterna trakterade inte enbart blåsinstrument; stråkinstrument förekom i minst lika hög grad. Under tidigare århundraden hade blåsmusiken visserligen haft högre status, men under 1600-talet ändras förhållandet till stråkinstrumentens förmån. Sett till bibliotekens samlade musikalier från instrumentsynpunkt överväger verken för stråkinstrument markant under 1600-talet. Bland musiktyperna dominerar sonatan och sviten, d.v.s. flersatsiga verk av danskaraktär. Dessa stycken kunde givetvis spelas till dans (se nedan) men passade också in i många tilldragelser som rörde stadens ceremoniel. De kunde spelas vid högtidligheter på rådhuset, som ren underhållningsmusik eller som taffelmusik. I LUB (Wenstersamlingen, sign. L) finns ett antal sådana sviter med anknytning till stadsmiljöer på båda sidor om Östersjön bevarade från början av 1700-talet (om Wenstersamlingen, se vidare vol. II, kap. 6). De infördes till Sverige (Karlshamn) med organisten Gottfried Lindemann som har kopierat styckena i det då svenska Stettin i nuvarande Polen. Bland tonsättarna finns Reinhard Keiser, Johann Philipp Krieger och Johann Theile. Styckena är komponerade för mindre besättningar såsom 3 oboer och fagott; violin, viola och horn.

Sådana stycken kunde även komma till pass vid officiella högtider som kungabesök, födslar och dödsfall inom kungafamiljen, firandet av fredsslut. Dylika händelser högtidlighölls inte enbart i Stockholm utan



Ex. 1: Gottfried Lindemann, Inledningen till tacksägelsemusik över Sveriges fredsslut med tsaren i Moskva, komponerad i Karlshamn 1721, vilket framgår av överskriften på tyska (LUB; Saml. Wenster, litt. I:26.)

runtom i landsortsstäderna i hela det svenska riket, medräknat provinserna. Till sådana tillfällen kunde någon lokal musikant – ofta kantorn eller organisten – dessutom komponera en särskild hyllningsmusik som i regel uppfördes i kyrkan. En hel rad sådana kompositioner gjordes t.ex. i samband med Karl XI:s död och begravning 1697. I Gävle stadskyrka framfördes en klagosång skriven av lektor Isak Kraft (»Swears och Gjöthars Allmenne Sorg») och i Karlskrona en »Klage-Sång eller Sorge-Musique» (text av C. Granschoug). I stadsskolan i Stettin gjordes en dramatisk dialog och i Riga sjöngs »Trauer-Arien» till musik av den f.d. kurländske kapellmästaren Johann Fischer (Moberg 1942, s. 71 f.).

Slutligen framträdde stadsmusikanten också vid bröllop och andra kalas. Till dansmusikens improvisationer kunde man använda speciella melodier, basgångar och ackordföljder. Det kan vara ytterligare ett av skälen till att dansmusik med anknytning till stadsmusikanter i så liten grad bevarats till eftervärlden – den nedtecknades helt enkelt inte.

Såväl stadsorganister som stadsmusikanter framträdde på landsbygden som bröllops- och gästabudsmusikanter. Givetvis har de då kom-

mit i kontakt med bl.a. bondespelmännens musik. Uteslutet är inte att de gjort vissa delar av deras repertoar till sin egen eller i varje fall mer eller mindre omedvetet låtit sig influeras av den. Det är därför möjligt att städernas musikanter – även inom staden – spelat folkligt förankrade stycken som polskor och brudmarscher.

Betydande avbrott i stadsmusikanternas verksamhet kunde till och från uppstå – vid landssorg upp till två års musikförbud (se s. 298). För organisten/stadsmusikanten innebar detta direkt inkomstbortfall, eftersom musik varken fick förekomma i kyrkan eller vid privata festligheter. I samband med t.ex. drottning Ulrika Eleonoras frånfälle 1693 lämnade stadsmusikanten Christian Kock i Malmö en klagoskrift till generalguvernören. Kock framhöll att lönen från kyrkan enbart uppgick till 30 daler silvermynt, som han dessutom endast med möda fick utbetald. Han anhöll därför om att det skulle förunnas honom att få förtjäna något på helgdagar såsom Mårtens afton, jul, nyår och trettondagen. Stadsmusikanten var uppenbarligen så beroende av dessa inkomster att han kunde tänka sig att enbart gå omkring med sitt instrument utan att spela:

»dhet migh mååtte Nådgunstigt förunnas at fåå fortienna något dhe Ordinarie hellgedag aftonar såsom Martini, Juhl-Nyår, och trettonde dagh allenast dhet iagh gåår omkring och wijsar Instrumentet, dher mig eij skulle tillåtes uppå en sorgel. Cornet låta höra Sorge psalmer [...] som Scholen är tillåten samma heliga aftoner genom sång sökia en lijten penning och hielp.» (LLA; Skånska gen. guvernementskansliet DIIIm:30.)

Musikförbudet gällde inte enbart inom Sverige (med Finland) utan även i de svenska provinserna på andra sidan Östersjön. Möjligen kan dessa tider av musikförbud ha fått mer än en musikant att överväga möjligheten att söka tjänst i ett annat land.

Stadsmusiken i Finland

Finland hade under den svenska stormaktstiden förvaltningsmässigt en högre status än t.ex. de baltiska provinserna som senare kommer att beröras. De enda finländska städer som var stora nog att bära upp både organist och andra musikanter var Åbo och Viborg, vardera med ca 3 000 invånare. De övriga städerna, bl.a. Borgå, var mindre. I dessa tillgodosåg endast en organist eller någon annan musikant de behov av musik som uppstod.

I motsats till det svenskpräglade Åbo i Stockholms närhet var Viborg, handelsstaden i öster, internationellt präglad. Fyra särskilda befolkningselement kan särskiljas: det tyska och det svenska, som bildade det egentliga borgerskapet, samt det finska och det ryska. I själva verket framstår 1600-talets Viborg, bl.a. vad musiklivet beträffar, under den svenska stormaktstiden mindre som en »svensk» stad än som slutpunk-

ten i den kedja av städer öster om Östersjön, där allt byggde på impulser från Tyskland.

Den uppgångsperiod i Viborg, som omfattar bl.a. tillkomsten av andra upplagan av *Piae cantiones* 1625 (se s. 276), slutade i och med biskop Olof Elimaeus' död 1629. Då kulturlivet åter skjuter fart märks endast få kontakter i öst-västlig riktning, i hög grad däremot förbindelser med musikcentra invid den tyska Östersjökusten. Domkyrkoorgeln byggdes 1637 »av tyska snickare», och gjorde tjänst ända till belägringen 1710, då piporna gjöts om till kulor. Till organist utsågs 1637 Detleff Hunnius från Schleswig-Holstein, som hade gått i lära hos Peter Hasse i Lübeck. Efter Hunnius' död övertogs organisttjänsten av Cort van Holl, som dessförinnan verkat i Reval och Narva. Den siste organisten under den svenska tiden i Viborg var Thomas Rudolph, son till en stadsmusikant, som i likhet med de övriga musikanterna hade kommit till Viborg från Tyskland, ofta via någon estnisk eller livländsk ort. (Av kuriositetsintresse är, att Jacob Dannenberg, »spelman från Brandenburg» och verksam i Viborg från 1630, nämns bland Jean Sibelius' förfäder.) Mycket tyder på att 1600-talets musikliv i Viborg hade kunnat bli startpunkten för en betydande uppblomstring. Dessvärre ödelades alla möjligheter av det stora nordiska kriget.

Musiklivet i Åbo byggdes från 1600-talets början upp kring den organist som var anställd av staden och av dess församlingar (svensk och finsk församling). Efter grundandet av Åbo akademi 1640 stod han även för den universitetsmusik som krävdes, d.v.s. vid rektorsbyten, orationer och promotioner.

1620 anställdes i Åbo en organist från Reval. Han efterträddes ca 1625 av Håkon Persson från Nyköping, som även verkade som borgerskapets spelman. Anders Bruse från Linköping, som i slutet av 1640-talet uppförde två orglar i domkyrkan, verkade möjligen även kortvarigt som organist. Därefter anlände Åboorganisterna i nära ett sekel från Tyskland eller Baltikum; de skickligaste av dem fortsatte västerut till den svenska riksdelen. Michael Nachtigall från Wismar anställdes 1647. Efter hans död utsågs Johan Caspar Schultz 1664, som före sin Åbotid synes ha verkat i Narva. Under sin tid i Åbo vanskötte han musiken vid den ena församlingen, nämligen den finska, kanske ett utslag av »undeutsch»-tänkandet. Schultz måste dock ha varit en duglig musikant. Sedermera var han stadsmusikant i Norrköping, innan han blev organist vid Tyska kyrkan i Stockholm. Vem som helst kunde inte efterträda Gustav Düben!

Då det i Åbo behövdes en efterträdare till Schultz vände man sig åter först till Narva, som hade ett gott rykte som musikstad. Den nye organisten 1680 Christan Kellner kom dock ända från Sachsen. Hans kontrakt nämner många skyldigheter och funktioner. Säkerligen utformades texten enligt den praxis som vuxit fram under några decennier (se nästa sida). Att märka är, att organistens verksamhet som ledare för stadens akademiska musik föll utanför kontraktet; särskilda arvoden gavs härför.

ORGANISTEN KELLNERS KONTRAKT FRÅN 1680 MED MAGISTRATEN OCH DE TVÅ FÖRSAMLINGARNA I ÅBO

1. Skall han föra ett ährbart och Gudeligt lefverne, att han icke genom någon oskicklighet ohelgar Herrans Tempel, och förtörnar Guds Församlings Ledamöter.
2. Hafva flitigh Inspection öfver begge Orgelverken, att the altijdh hålles rena, och icke genom vanskiötzel förderfvas.
3. Handtera registraturen så, att intet sönderbrytes, utan han sådant icke betalar, och straxt reparera låter.
4. Spela och oppvakta hvar Söndagh och Högtidsdagar i begge Församlingarna.
5. Bruka lilla Orgverket i begge Församlingarna hvar Aposteldag, och Tredjedagen i hvar Högtidh.
6. Intet reesa utur Staden, utan med Kyrkioherdens och Stats-Magistratens loff el. minne.
7. Hvar gång hans tjänst försummas utan laga förfall, afdrages hans löhn en Dal. S:mt.
8. När Juhlfreden opläses, vara tillstädes medh Musicanterna, att göra Högtiden sitt geböhr, utan någon bekostnadh.
9. Tillära en ungh Person att bruka orgorna till sin Claver och Pedal uti hans ställe, när honom sielf siukdom tränger, eller annat förfall. Och på det han alt detta desto troligare må uthrätta och efterkomma, så bestås honom dhen löhn och frijhet, som hans Antecessor hafft hafver, neml. Trehundrade Daler Kp:mt af Kyrkan, och lijka mycket af Staden, jemte Femtio Dal. dito mynt till hushyra. Så skall han ock vara den närmaste att spela på Bröllopen hoos fornembligit folk och andre, som honom tillijta kunna. (Åbo; Landsarkivet, Åbo Domkyrkas arkiv.)

Christian Kellner blev 1697 organist vid Tyska kyrkan i Stockholm, och efterträdde sålunda J. C. Schultz. Den siste organisten i Åbo före stora ofreden 1712–21, då allt kulturliv låg nere i Finland, blev Joakim Friedrich Settegast, som kom till Åbo från Riga. Hans namn påträffas dessförinnan i Dorpat, Königsberg och Danzig.

Ingen helt självständig stadsmusikantinstitution uppstod i 1600-talets Åbo. Musikanterna – bland dem även studenter och gymnasister – var underställda organisten, vilket motsvarade praxis i mellersta svenska riksdelen. I regel kom musikanterna till Åbo söderifrån, bl.a. från nordtyska städer, och inte från Sverige. Från Berlin kom på 1660-talet Jacob Wein och hans bror. Under denna epok synes Wein »cum fratres» ha arbetat rätt självständigt i förhållande till organisten. Till Weins grupp hörde Herman Stuhr, som kom från Nyen till Åbo för att »pröva sin fortun» (lycka). Johan Wein fortsatte från Åbo till Stockholm där han en tid var musikant i Storkyrkan. En kort tid var han även organist i Avesta.

Av intresse är, att den ena av de två betydande musikantsläkterna i Reval var representerad även i Åbo. Peter Pollak från Reval verkade i Åbo på 1630-talet som musikant, och på 1650-talet även som krögare. Möjligen var han densamme, som 1666 i Reval förtecknade sitt instrumentarium i sitt testamente (se s. 380).

Stadsmusiken i provinserna

Musiklivet i de nordtyska städer som lydde under Sverige företer inga skillnader gentemot musiklivet i övriga nordtyska städer. Sveriges tyska provinser kan sålunda här förbigås. Av tysk typ var de högre ståndens musikliv även i de baltiska provinserna, där den tyskbaltiska adelns inflytande var helt dominerande. Likväl märks här under den svenska tiden även några infödda estniska, livländska och kurländska musikanter: organister, stadsmusikanter och deras gesäller. Alldeles avvikande från de tyska provinserna var likväl, att de tysktalande musikanterna i Baltikum i språkligt avseende var isolerade från befolkningsmajoriteten, som betecknades som »undeutsch», icke tysk. Som en följd av den språkliga och kulturella gräns som detta gav upphov till (vilket även gäller Finland) saknade städernas musikanter en sådan kontakt med folket utanför stadsmurarna, som på tyska, danska och svenska områden bidrog till att utöka stadsmusikanternas revir rent geografiskt.

Nära de musikaliskt livaktiga tyska städerna Elbing och Königsberg ligger Riga. Staden hade tidigare tillhört Hansan och från 1582 stått under polsk förvaltning. Under svenskt styre stod den från 1621, och var därefter några decennier vad invånarantalet beträffar Sveriges andra stad. Musiklivet utvecklades helt enligt tyska modeller. Spelmän omnämns redan på 1300-talet, reformationen började prägla musiklivet t.ex. i domkyrkan och dess skola redan på 1500-talet. En tidig stadsmusikant (1575–81) var Johannes Lichtwer. Ofta utpekas han som den egentlige grundaren av stadsmusiken i Riga. Hans vandringsväg påminner oss om de kulturinflytanden som nådde Baltikum. Sin första utbildning fick han i Breslau, och förkovrade sig därefter i Italien. Efter ett år som gesäll vid Stefanskyrkans torn i Wien verkade han i Hamburg och Lübeck. Efter tiden i Riga påträffas han som instrumentist bl.a. i Flensburg och Stettin.

I Riga var musiklivet under den svenska tiden i hög grad differentierat – stadens storlek tillät detta. Kyrkornas och deras skolors kantorer och organister bildade en gemenskap för sig. Stadsmusikanternas verksamhetsfält var för stort för en enda privilegierad; sålunda verkade samtidigt flera musikantkompanier, vart och ett med mästare, gesäller och lärgossar. Kompaniernas antal växlade, och en topp uppnåddes på 1690-talet, då de var fem. Ofta förekom stridigheter kompanierna emellan rörande rätten till spelningar och därav följande inkomster, men även fejder med organister och andra, som närmade sig deras revir. Av stort intresse i Riga är även musikanterna utanför stadsmuren, »förstadskompanier» som ofta betecknades som »undeutsch», nämligen kurländska, polska och andra musikanter. Ett mångkulturellt musikliv som detta är unikt i stormaktstidens Sverige.

Mycket få kontakter har noterats mellan 1600-talets musikliv i Riga och det svenska kärnområdet. Heinrich Sievers, som 1689 återuppställde det tredje stadsmusikantkompaniet i sin hemstad Riga, var ett par år dessförinnan stadsmusikant i Norrköping. Sådana kontakter med det svenska kärnriket var tillfälliga. Viktigare är måhända, att flera komponister som verkade i de baltiska provinserna finns representerade i Dübensamlingen, även om mycket få av dem någonsin besökte det svenska kärnområdet. Gustav Düben samlade den musik han kom över. En av komponisterna är Johan Valentin Meder, född i Wasungen och död i Riga. Han personifierar den geografiska rörlighet som utmärker mången av Östersjöområdets ledande musikanter. Efter läroår i Leipzig påträffas han i en rad tyska städer, bl.a. Lübeck, där han gjorde Buxtehudes bekantskap. Efter ett besök i Köpenhamn blev han 1679 kantor vid gymnasiet i Reval, för vilket han bl.a. komponerade operan *Nero*. År 1688 blev han kapellmästare i Danzig, varpå han verkade i Riga, först som kantor och slutligen som domorganist, där han bl.a. komponerade en Matteuspassion (utgiven och uppförd i vår tid).

Musiklivet i Reval var strukturerat som i Riga: organisterna i S:t Olai, S:t Nicolai och Helgeandskyrkan, samt gymnasiekantorerna och stadsmusikanterna verkade vid sidan av varandra. Säreget för 1600-talet är att musiklivet dominerades av två släkter: Pollak och Busbetzky. Medlemmar av dessa familjer påträffas tidvis även i mindre städer i norra Baltikum, såsom i Narva, Dorpat och Nyen. Organisten Ludwig Busbetzky tillhörde de mest namnkunniga. Ett par av hans kantater ingår i Dübensamlingen, och har länge felaktigt tillskrivits Buxtehude.

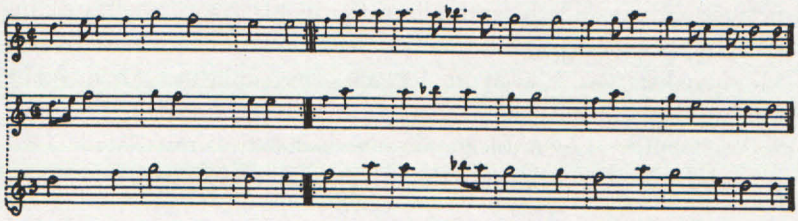
Även småstäder kunde locka kvalificerade musikanter. I den tyska församlingen i Narva tjänstgjorde bl.a. en elev till Heinrich Schütz: kantor Michael Hahn (representerad i Dübensamlingen med några kantater) och på 1660-talet den synnerligen skicklige, men av allt att döma rätt bohemiske violinisten Gregorius Zuber, tidigare violinist i Gottorf och rådsmusikant i Lübeck och Wismar (se s. 370). Efter tiden i Narva var Zuber kapellmästare vid universitetet i Lund (1671–74). Ofta avlönade tyska församlingen i Narva tre »violister». Uppenbarligen hade dessa lärgossar, som utökade ensemblen. Trots att livet i Narva följde svensk lag – bl.a. påträffas i stadens arkiv de svenska överflödsförordningarna i tysk översättning – hade den svenska kyrkans musikanter svårt att hävda sig. I relation till de tyska musikanterna räknades de som »undeutsch» och hade sålunda en lägre status.

Musikanten Peter Pollaks instrumentarium i Reval år 1666 (efter Saha 1972, s. 62).

1 kvintdulcian av ebenholts; 1 dulcian av ädelgran (Abies) (»nulupuust»); 2 altdulcianer; 1 tenorbasun; 2 kornetter (sinkor); 2 små kornetter; 2 tenorflöjter; 2 blockflöjter (»dultsflööti»); 2 kvartflöjter; 2 oktavflöjter; 1 (diskant) violin »som jag byggt själv»; 1 tenorviola.

EN MUSIKALISK SMÄLTDEGEL

Stormaktstidens svenska landsbygd var mångfasetterad. En mångfald av musikmiljöer, musiker och repertoarer och växelspelet dem emellan kan sägas vara typisk för 1600-talets musik på landsbygden. Här fanns i större eller mindre utsträckning inslag från 1600-talets hela musikutbud. En skarp avgränsning mot hoven och städernas musikkultur låter sig inte göras, vare sig det nu rör sig om kyrkomusik, dansmusik eller vissång. Samtidigt existerade en mer renodlad allmogekultur, inte sällan som varianter av andra samhällsklassers musik, men det är då bara ett inslag i ett större differentierat sammanhang. Våra dagars uppdelning i folkmusik, konstmusik etc. som medvetna kategorier existerade inte under 1600-talet. Men icke desto mindre gjordes vissa observationer beträffande allmogens sätt att framföra olika slags musik. En som uppmärksammade skillnaden mellan de högre ståndens och allmogens dans och spel var Uppsalaprofessorn Harald Vallerius, som i sin avhandling *De tactu* (1697) kom in på frågan om förhållandet mellan dansrörelserna och melodikens rytmik. Han menar att det var vämjeligt för en person som hade lärt sig att dansa efter musik utförd av fackmän att se hur regelvidrigt gemene man dansade. Enligt tidens praxis omvandlades den inledande dansen i jämn taktart (dupla) till en snabbare efterdans i tretakt (tripla). Denna omvandling skedde enligt Vallerius på två sätt: dels det kunniga och skickliga sättet som innebar att de två senare delarna inom taktstrecket sammanfördes till en enhet och den första fick vara orubbad, dels det folkliga sättet som innebar att man gjorde tvärtom. Vallerius illustrerar detta med ett exempel som



Ex. 2: Harald Vallerius' exempel med s.k. polsk dans (»polonessa», efter Moberg 1942, s. 145 f.).

visar en s.k. polsk dans (»polonessa») först i jämn, gravitetisk taktart, därefter triplan på »kunnigt» manér, sedan allmogemanér (Moberg 1942, s. 145 f; se ex. föregående sida).

Det råder ingen tvekan om att allmogens variant av denna dans uppvisar en betydligt rustikare karaktär som starkt påminner om våra äldre polskamelodier.

Allmogebefolkningen hade flera möjligheter att i sin egen miljö på landsbygden komma i kontakt med en rad olika musikantkategorier och musikstilar. Men mycket av denna musik omformades hos allmogen på ett för allmogen typiskt sätt. På samma sätt kan man räkna med att skolade musikanter som vistades på landsbygden mer eller mindre medvetet fångade upp allmogetonfall till sin musik.

Som redan framgått i kapitel 8 hade medlemmar av kungafamiljen och delar av högadeln sina egna musikanter. Ofta förde detta samhällets toppskikt en ambulerande tillvaro mellan sina olika herresäten och medtog då sina musikanter som också kunde inbegripa någon orgelkunnig person. Enligt Sjögren (1958, s. 54) skulle detta kunna förklara varför många av Mälarkyrkorna hade orgel men saknade fast anställd organist. En organist fanns endast då herrskaperna vistades på sina gårdar .

En av de stormän som höll sig med ett eget musikapell var Per Brahe (se även s. 354). Norlind framhåller som ett »kuriosum» lärarstabens speciella sammansättning vid Per Brahes skola på Visingsö (Norlind 1944, s. 102). Till staben räknades nämligen förutom de sedvanliga lärarna även en organist, en violinist, en basist och en basunist (se ill.). Förmodligen är det delvis av praktiska räkenskapsskäl som musikanterna hänförts till skollärarna. Men med all sannolikhet har dessa – vilket Norlind också förmodar – fungerat som instrumentallärare vid skolan och framför allt tillsammans med skolynglingarna svarat för kyrkomusiken. Detta visar hur det på landsbygden kunde finnas musikmiljöer med ren »hovstatus» som inte enbart var en angelägenhet för herrskapet självt.

Annars är det fortfarande en öppen fråga hur pass musikintensiva de adliga slotten och herrgårdarna var. Men musikbehovet fanns ändå som ett slags statussymbol i den tidens anda. Kanske har man redan under 1600-talet utsett särskilda godsspelmän som hade ensamrätt att spela för godsets underlydande allmoge, något som i varje fall har kunnat beläggas under 1700-talet. De kunde också »kommenderas» att spela för herrskapet självt, även om det kanske var vanligare att man vid de tillfällena anlitade musikanter från någon närbelägen stad. När det gällde slottsfamiljens eget musicerande är vi dock bättre underrättade. Lutspel och sång tycks då ha varit det mest uppskattade nöjet.

Ill.: På Visingsö står en gravsten som avbildar denna basunist i Brahes kapell. Inskriptionen på stenens framsida lyder: »HÄR UNDER HUILAR I HERRANOM FORDOM HANS HÖG GREFL: N: HER RIKSDROTZENS, GREFWE PER BRAHES MUSICANT, SAL: MAGNUS PERS SON STARK AFSOMBNADE DEN 12 DECEM. A:O 1679.» (Foto: Erik Kjellberg.)

Ett starkt bidrag till landsbygdens musik lämnade kyrkan och prästerskapet. Landsortskyrkorna med orgel höll sig vanligtvis med egna organister. Men det fanns som vi redan sett också resande organister som fick betalning vid varje spelning, eller organister med dubbeltjänster som växlade mellan olika församlingar varannan eller var tredje sön- och helgdag. I Västerås stift har kunnat beläggas s.k. sockengångsorganister – som tycks ha varit särskilt vanliga under 1600-talet, troligtvis över hela landet – som var sockengångsdjäknar, s.k. terminander, från gymnasiet (Sjögren 1958, s. 53).

Nära förknippad med kyrkan var skolan. Skoleleverna framträdde med musik i sina s.k. prebendesocknar vid vissa tidpunkter på året för

att samla pengar och annan nödtorft för sitt och skolans uppehälle. Skollärarna, som ofta var skickliga instrumentalister hade också sina speciella socknar. Vid de tidpunkter då skolans folk vistades i sina prebendesocknar kan man därför räkna med ett rikt musicerande, såväl sång som orgelspel och annat instrumentalspel (se vidare s. 297 f.).

Prästerskapet utgjorde en förhållandevis resursstark grupp på landsbygden som gjorde prästgårdarna till härdar för ett rikt musikliv. Bröllop i prästgårdarna var hett eftertraktade speltillfällen för stadsmusikanter och hautboister (se nedan). Genom landsbygdens prästerskap förmedlades också en viktig förbindelse till stadskulturen. En socialantropologisk studie över Österlen i Skåne under 1600- och 1700-talen har visat på viktiga samband mellan framför allt landsbygdens prästerskap och städernas borgerskap. Det som »gjorde skillnaden så stor emellan prästen och bonden var ändå inte rent ekonomiska ting, utan det väsentliga var de attityder och aktivitetsprodukter, som ståndspersonen lade sig till med eller uppfostrades till.» (Hanssen 1952, s. 416.)

Kontakterna med de traditionellt dominerande musikkulturerna under 1600-talet – hov-kyrka-stad – kunde alltså bli rika för många landsändar och deras inbyggare. På många håll kunde man åtminstone under vissa delar av året få höra ett musicerande som inte omedelbart kunde räknas till det egna. Ett relativt mångfaldigt musikutbud och en påfallande geografisk rörlighet bland musikutövarna torde således ha präglat 1600-talets svenska landsbygd.

Landsbygdens spelmän

Vårt vetande om 1600-talets spelmansmusik är begränsat. I rimlig mån torde man ändå kunna dra vissa slutsatser utifrån det tidiga 1700-talets förhållanden, om vilka källäget är gynnsammare. Men man bör också vara medveten om att fiolspelmannen som vi sedan känner honom under framför allt 1800-talet är en produkt av 1700-talet. 1600-talets spelmän var en i många avseenden betydligt brokigare samling. På landsbygden fanns en hel rad olika slags spelmän, alltifrån de privilegierade stadsmusikanterna till mer eller mindre kringdrivande »bierfilare» eller »bönhasar», som de ofta kallades. År 1701 framhöll stadsmusikanterna i Kristianstad i samband med att de sökte landsbygdsprivilegier:

»Såsom wij beklageligst måste förnimma, huruledis wåhre fortienster och inkomster een tijdh efter den andre mehr och mehr aftaga och förminskas, Ity att een hoper här omkring på landet sig uppehållande bonde-Spehlmän, wijd åtskillige, och som offtast förnämste Adel= Präste och fogde Bröllopen, sampt Barnsöhl och andra Conventer sig inträngia, och alltså, tvärt emoot nästan alle Stadzmusicanters eenskiljte förmån här i Skåne, förtaga att genom slijke sine obillige upwachtningar, de ringa accidentier hwar af wij nästan eendast måste hafwa wårt uppehälle.» (LLA; Kristianstad, magistraten, AIII:12, 21/8 1701.)

Ill.: »Samkväm i bondstuga», målning av Henrick Maertensz Sorgh 1647. (Nationalmuseum.)

Här talas om bondespelmän som tog brödet ur munnen på yrkesmusikanten. I andra källor talas om ryttare och klockare. Viktigt att notera här är att dessa »bondespelmän» uppges ha spelat på de förnämsta adels-, präst- och fogdebröllopen, d.v.s. i samhällsskikt som normalt inte förknippas med allmogemusik. Men det var antagligen inte själva samhällsställningen som ensamt avgjorde vilken musik man skulle omge sig med, utan fastmer den miljö man vistades i. Förmodligen föll det sig många gånger för högreståndspersoner på landsbygden lika naturligt att dansa efter allmogespelmännens låtar som efter mer skolade musikanters. I likhet med visrepertoarerna kan spelmansmusiken inte entydigt bindas till någon särskild samhällsklass (se nedan).

Antalet spelkunniga på landsbygden tycks redan under 1600-talet ha varit stort. Och så har det antagligen varit över hela landet. I Skånelandskapen med sina speciella privilegiestrukturer, som under 1700-talet ledde till särskilda »häradsspelmän» (se vol. II, s. 167 f.), framträder emellertid dessa andra kategorier tydligare i t.ex. rättsprotokoll och andra förvaltningshandlingar. I övriga landet ägde liknande skärmytslingar rum mellan allmogespelmän och klockare och organister.

I äldre spelmansmusik är det inte svårt att finna konstmusikaliska drag i låtarna. Med tanke på att antalet skolade musikanter ökade på

landsbygden, bl.a. i takt med att fler och fler orgelverk anskaffades, ter det sig inte märkligt att växelspelet mellan spelmansmusiken och konstmusiken lämnade påtagliga spår. Båda musikslagen har förmodligen ofta behärskats av en och samma person. Det var inte ovanligt att klockare och organister på landsbygden också fungerade som spelmän. Orgelverk i landsbygdsförsamlingarna var visserligen relativt sällsynta, men där sådana ändå fanns tycks ett gästabudsprivilegium ha medföljt organisttjänsten. Så klagade organisten Mats Larsson i Tortuna (Västmanland) 1702 över att man gick honom förbi när det gällde bröllop och gästabud, trots att han betjänade församlingen med orgelspel i kyrkan året runt (Sjögren 1958, s. 48).

Några klara bevis för att skolade musikanter också undervisade sockenspelmän kan inte frambringas under 1600-talet, men det förefaller ändå troligt. Och i varje fall ges under förra delen av 1700-talet indikationer på detta. Då biträdande stadsmusikanten i Kristianstad 1745, Jakob Orre, förordnades som häradsspelman i Västra Göinge härad framhölls att han skulle »draga försorg om dugelige Spelemäns antagande uti Sochnarna, så och att sielf komma uppå kallelse tillstädes, hwaråt han anmodas sig at infinna» (källa, se citat nedan). Orre skulle alltså tillse – förmodligen genom att själv skola dem – att det fanns dugliga allmogespelmän i socknarna när sådana behövdes.

På landsbygden möter vi nämligen samma slags behov av musikalisk representation som vid hoven och i städerna. Givetvis gäller detta bland landsbygdens övre skikt (adel, präster, militärer och s.k. ståndspersoner) men också hos den rena allmogebefolkningen. De viktigaste tillfällena att omrama med musik var tvivelsutan bröllopen och barndopen, barnsöl som de ofta kallades. Att det var sådana tillställningar som stadsmusikanternas privilegier gällde framgår redan ur de tidigaste utfästelserna. Och i instruktionen för den ovannämnde Orre, som visserligen gäller 1700-talet, heter det att

> »böra altså, the som willja idka musique och äro theruti öfwade skaffa bem^te häradsspelman Orres frisedel och tillstånd at för betalning få allmogen med på bröllopper och barnsöhl betiena; men at wid Slåttergillen och dylika små sammankomster, kan allmogen icke förbiudas taga hwem the willja och hafwa närmast till hands.» (LLA; Västra Göinge häradsrätt, AIa:48, 20/2 1745.)

Innebörden är den att om en spelman blev tillfrågad att spela på ett bröllop eller barndop så fick han inhämta Orres tillstånd eftersom det var denne som hade spelmansprivilegiet. Men viktigt att notera är att då det rörde sig om smärre gillen såsom slåttergillen så behövdes inte detta eftersom allmogen då såg sig fri att engagera vem man ville. Bröllop och barnsöl hade som högtider sådan dignitet att de vore otänkbara utan musik. Spelmännens medverkan tycks vid dylika tillställningar ha varit omfattande. Vid bröllop gick eller red man givetvis före bröllops-

följet både till och från kyrkan. Därtill har man sannolikt i varje fall på en del håll spelat även i kyrkan. Ytterligare ett exempel från tidigt 1700-tal – som förmodligen speglar även en 1600-talstradition – må belysa detta. I syfte att erbjuda allmogen sina tjänster skrev stadsmusikanten Olof Kilberg 1735 ett brev (via häradstinget) till häradsinvånarna runt Kristianstad med bl.a. följande lydelse:

»Wid det tillfälle att min önskan wunne framgång [att bli anlitad som spelman], och någon kallar mig till sig med Spehl och musiqve att upwachta, så försäkrar iag här med icke willja fordra derföre någon stoor belöning, utan ställer det till wederbörandes egit behag och är af hiertad förnögd med hwad iag får eller giästerna till mig sammanskiuta wela; hwar emot dhe icke allenast skola blifwa förlustade med behageligt Spehl på allehanda instrumenter hemma i huset, utan ock wederbörande till heder i sielfwa Kyrkian wid barnsdopp och wignings akter hedrande med en liuflig Musiqve.» (LLA; Västra Göinge häradsrätt, FIa:86, 6/5 1735.)

Kilberg menar sig här också kunna spela i kyrkan. Därtill givetvis i hemmet, och då inte minst dansmusik.

Hautboister efter indelningsverket 1682

I den svenska militära musikens historia är indelningsverket 1682 en av de viktigaste händelserna. Genom detta kom den militära musiken att få en folkligare förankring, och inte minst landsbygden berikades med ytterligare en musikerkategori. Genom indelningsverket förband sig de olika landskapen att hålla ett fulltaligt regemente, d.v.s. 1 200 man (både kavalleri och infanteri). Knektarna skulle bo ute på landsbygden i särskilt tilldelade boställen, vilket även gällde musikpersonalen.

Större delen av »musikmanskapet» ägnade sig precis som förut åt signalgivning. På varje regemente fanns sådana till ett antal av 24, d.v.s. en pipare och två trumslagare på vart och ett av de åtta kompanierna. Nytt däremot var den »harmonimusik» med fyra s.k. skalmejblåsare som inrättades på varje regemente. »Harmonikvartetten» bestod av två sopranskalmejor, en altskalmeja och en dulcian (en föregångare till fagotten). Snart utbyttes emellertid skalmejorna mot den klangskönare oboen, varvid »hautboist» uppkom, en allmän benämning på militärmusiker som bestod till långt in på 1800-talet. Denna rikstäckande militärmusikorganisation blev dock inte särskilt gammal. Efter den katastrofala utgången av Karl XII:s krigsäventyr drogs den in på grund av penningbrist.

Vilken betydelse fr.a. harmonikvartetten haft för landsbygdens musikliv är svårt att värdera. Givetvis har i första hand den manliga delen av befolkningen under de årliga regementsövningarna kommit i kontakt med en musik som de normalt inte umgicks med. I första hand har de fått höra den militära »barockmarschen» i samband med exercisen, men också koralspel vid korumgudstjänster. Det förefaller också troligt

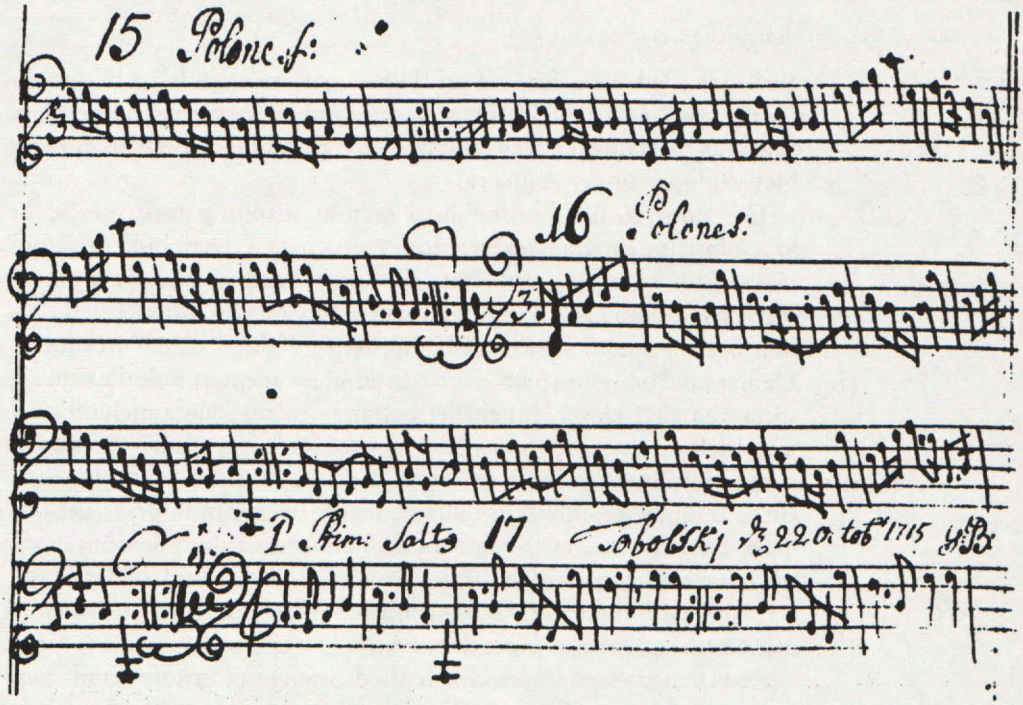
att hautboisterna svarat för såväl ett slags taffelmusik som dansmusik. Exempel på repertoartyper som kan ha spelats återfinns i Gustav Blidströms notbok (se nedan).

Eftersom hautboisterna var åretruntboende på sina boställen på landsbygden måste deras möjligheter att åta sig civila spelmansuppdrag ha varit betydande. Förtrogenheten med allmogens repertoarer torde också ha varit eller i varje fall blivit stor. Återigen i Skåne med sin speciella privilegiestruktur hände det t.o.m. att hautboister sökte få spelmansprivilegier såväl inom staden som ute på landsbygden. Så saknade Landskrona en kort tid i början av 1700-talet en förordnad stadsmusikant, något som uppmärksammades av hautboisten Ivar Boije. 1706 insände han en ansökan till generalguvernören över Skåne med anhållan om att för sig och sina kollegers räkning »blifwa hiulpne att der hoos få något näring med Music hållande wid Bröllop och andre händelser i Landzcrona och dhe deromkring belägna härader» (LLA; Skånska guvernementskansliet DIVc:17). Ansökan tycks emellertid inte ha beaktats, men vittnar ändå om den beredskap och det intresse för traditionella spelmansuppgifter som fanns bland hautboisterna.

De tycks över huvud taget ha varit eftertraktade och populära på landsbygdens bröllop och gillen, även de som var bosatta i städerna, varvid de också gav stadsmusikanterna bekymmer genom att göra intrång på deras arbetsfält. Men de kunde också bli en betydande förstärkning till den ordinarie stadsmusiken, vilket t.o.m. kunde regleras i långsiktiga avtal. En vanlig orsak tycks ha varit stadsmusikanternas omfattande åtaganden på landsbygden, och för att kunna upprätthålla ämbetet tvingades stadsmusikanterna anlita hautboister. Om sådant samarbete inte inleddes fungerade stadsmusikantväsendet mindre väl och ledde till att opinionen vändes mot stadsmusikantens privilegier. Stadsmusikanterna riskerade därmed alltmer att förlora kontrollen över musikutövningen och förlora i anseende hos samhällsmedborgarna. Hautboisterna å sin sida hade privilegium på gästabudsspelningar hos militär personal. Genom att samarbeta med hautboister kom stadsmusikanterna i åtnjutande av dessa spelningar.

På detta sätt blev hautboisterna under 1600-talets lopp inte bara en angelägenhet för kungahuset, adeln och militären, utan fick en allt större betydelse för städernas och landsbygdens musikliv.

Vid gardesregementena, de s.k. Kungl. livgardestrupperna och vid garnisonsregementena, d.v.s. regementen som var helårstjänstgörande och alltså inte tillhörde indelningsverket, fanns också musikensembler. Ett centrum blev livgardet i Stockholm vars musikanter i olika sammanhang samverkade med hovkapellisterna. Redan år 1678 fanns åtta skalmejblåsare i rullorna (på 1700-talet ändrades benämningen även här till »hautboister»).



Ex. 2: Ur Gustaf Blidströms notbok (hdskr., Skara stifts- och landsbibliotek).

I några fall rör det sig om mångsidiga instrumentister med akademisk utbildning. Olof Lindsten gjorde sig känd som en flitig författare av personverser (»O.L.»). Hautboisten Westen Linnerts karriär visar den tilltagande musikaliseringen bland militärens musikanter som blir allt tydligare åren kring 1700. Han tjänstgjorde 1691–1704 och deltog under det nordiska krigets första år och avancerade till hautboisternas ledare. Hovkapellmästaren rekommenderade honom till en tjänst i Hovkapellet (anställd 1708–45). Båda sönerna, Lars och Olaus, blev liksom fadern hautboister i livgardet.

Ett annat exempel är hautboisten Gustaf Blidström, som följt sitt Skaraborgsregemente ut i kriget. Som många av sina svenska kamrater hamnade han i rysk fångenskap men överlevde. I fånglägret i Tobolsk 1715–16 skrev han en notbok som bevarats åt eftervärlden (Skara stifts- och landsbibliotek), anonyma satser som skrivits främst för violin (och som Blidström kan ha spelat i fångenskapen?). Här finns ca 170 menuetter och många andra dans- och svitsatser, bl.a. en Folie d'Espagne med 17 variationer och – inte minst viktigt rent musikhistoriskt – en rad polska danser som är en viktig källa på vägen mot folkmusikens »svenska» polonäs och polska. Vidare finns stycken med en klar militär anknytning: »Dragon March», »March G: Dycker» och »March d'Infanterie».

Borgerskapets hemmusik

Bevarade spelböcker för luta och klaverinstrument visar att bildningsidealet för hov och adel anammades även av städernas borgerskap. Bland annat framgår det av bouppteckningar att innehav av instrument blev vanligare under denna tid.

Det finns 16 handskrifter med svenskt ursprung med musik för knäppinstrument från tiden 1620–1720 och 17 klavertabulaturer från 1670–1720. Handskrifterna har inte kommit att hamna i gymnasiebiblioteken utan i MAB, KB, universitetsbiblioteken, Riksarkivet, Kalmar läns museum, samt stadsbiblioteken i Kalmar och Norrköping. De har använts som spelböcker när de unga adepterna skulle lära sig spela luta eller klaver. Innehållet består av tidens kända melodier, en mestadels anonym repertoar, densamma för bägge slagen av instrument. Här finns mycket av den repertoar som användes vid bröllop och andra festligheter, inte minst alla de dansformer som uppräknas i tillfällesverserna (se s. 293) och som inte återfinns i de tyskdominerade tryckta samlingar som påträffas i gymnasiebiblioteken. I stället är det fråga om en fransk repertoar utgående från kretsarna kring Ludvig XIV och ett utslag av 1600-talets dansmani.

Rena dansstycken hör dock inte till de vanligast förekommande melodierna i tidens spelböcker. Det är i stället tio satser, vilka visserligen betecknas courant, gavott och gigue men som vandrat in från dansgolvet till kammaren. De kan kallas stormaktstidens »10 i topp» (Rudén 1974). Det är en i huvudsak fransk lut- och cembalomusik från mitten av 1600-talet till sekelskiftet med inslag av Lullyskolans operamelodier. Att Uppsala och Stockholm var centra för utbildning och för spridning av melodierna framgår av ägareanteckningar i handskrifterna.

Delvis samma repertoar finns också noterad för andra instrument. I Växjö (Stift- och landsbiblioteket; Mus.ms. 6) finns en instrumental repertoar som förutom anonyma satser innehåller sviter av B. A. Aufschnaiter, satser ur Reinhard Kaisers *Hercules und Hebe* (1699), satser ur Lullys operor samt anonyma danssatser. Kungliga biblioteket äger ett hundratal violinduetter i handskrift (hdskr. S 173, daterad 1699). Bland de satser som kan attribueras finns tolv ur Lullyskolans operor, men även musik av Stockholmstonsättarna Anders von Düben och Reinhold De Croll. Och bland hautboisten Gustaf Blidströms violinduetter (se ovan, Landtmansson 1912) finns sådana som även påträffas i tabulaturböckerna.

Visan

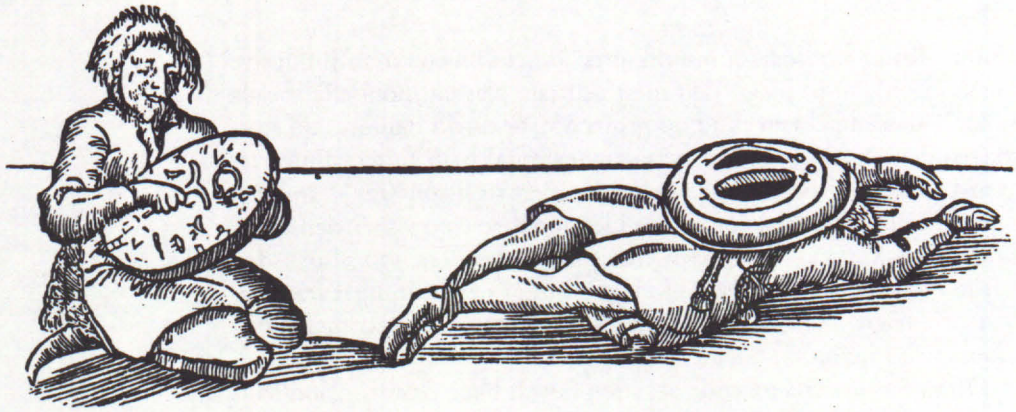
Såsom alltid i vår svenska musikkultur är det sången, visan (inklusive koralsången), som intagit den mest centrala platsen inom alla sociala skikt. Till exempel kan ca 1 000 profana visor direkt hänföras till stormaktstiden, åtminstone vad beträffar texterna. I sin förteckning över svensk världslig visa 1600–1730 indelar Bernt Olsson (1978) stoffet i fyra perioder. Den första omfattar tiden 1600–50 (100 visor); den andra tiden 1650–80 (100 visor); den tredje 1680–1700 (ca 300 visor); den fjärde 1700–30 (ca 500 visor). Många visor är översättningar från tyskan och några från danskan. Till 28 av visorna finns 20 melodier i tabulaturböckerna.

Oftast var visorna avsedda att sjungas och hade därför melodihänvisningar i skillingtryck och visböcker. Texterna är som regel modellerade på redan befintliga melodier, s.k. paroditeknik. Melodierna kunde vara kända visors melodier eller rent instrumentala danssatser. Jersild 1975 har förtecknat melodianvisningar och konstaterar att det från stormaktstiden finns ca 350 skillingtryck med melodianvisningar. Av dessa återfinns ett femtiotal melodier i tabulaturböckerna och då skall erinras att många texter skall sjungas efter samma melodi.

Den konstnärligt mest fullgångna samlingen sånger från stormaktstidens Sverige är *Odae Sveticae* av Gustav Düben (se s. 337). Fyra av dess melodier införlivades i koralpsalmboken 1697 (två av dem medtagna i 1986 års koralbok, se s. 262). Även bland skillingtrycken var Odae Sveticae-melodierna omtyckta och det finns också intavoleringar i tabulaturböckerna.

Under 1600-talet igångsattes även ett insamlingsarbete av äldre visor. Den omedelbara anledningen till att detta inleddes var Gustav II Adolfs instruktion av den 20 maj 1630 till riksantikvarien rörande insamling av »gamla krönikor, historier, dikter, rune- och kämpavisor». Insamlingen skedde först och främst efter »antikvariska» principer. Man försökte därför förutom fornsvenska föremål i allmänhet rädda den sångskatt som kunde förknippas med stolta fornsvenska traditioner, d.v.s. »Gambla Kämpe- och Historie Wijsor, som aff forna tijder nog i Landen hafwa sungne warit, och ännu aff många siungas» (Kungl. skrivelse; cit efter B. R. Jonsson, 1967, s. 50). I spetsen för denna antikvariska nit stod den tidens lärda män, med den berömde Olof Rudbeck d.ä. i spetsen. Utbytet på musiksidan av denna ansträngning blev dock begränsat. Nästan bara vistexter har blivit bevarade – endast ett par melodier blev noterade. »Upptäckten» av det folkmusikaliska arvet skulle dröja ända till 1800-talet (se vol. III, s. 53 f.).

Detta gäller även den samiska musiken. De tidigaste uppteckningarna i notskrift av samisk jojk gjordes först vid 1700-talets slut (se vol. II,



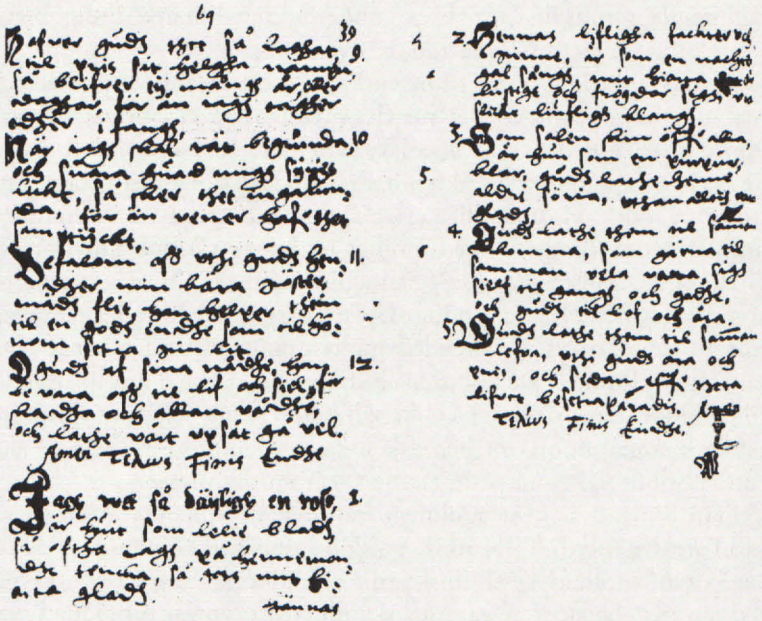
Ill.: Samisk nåjd med trolltrumma, en annan i transtillstånd. Träsnitt i Schefferus, Lapponia (Frankfurt a.M. 1673).

s. 450). Tidigare än så är rapporterna från missionerande präster om samernas liv under 1600-talet, vilka den skytteanska professorn i Uppsala, Johannes Schefferus, begagnade sig av i skriften Lapponia 1673.

Den repertoar som främst förknippas med 1600-talets vissång är den nordiska balladen. Men i likhet med många andra slags visor är vi mindre säkra på i vilka samhällsklasser visorna verkligen har sjungits. Vis- och litteraturforskare har menat att balladerna åtminstone till en början främst odlades i förnämare kretsar, men att de också sjöngs som solosång (d.v.s. utan dans) inom bondebefolkningen. Förmodligen är det så att musiken inte varit så klassbunden som vi gärna velat tro; människorna på landsbygden levde i många avseenden nära varandra oberoende av vilken samhällsklass de tillhörde.

För att belysa vilka slags repertoarer som kunde komma i fråga under 1600-talet skall två representativa visböcker få bilda en utgångspunkt. Den första har skrivits av den lågadlige militären Bröms Gyllenmärs i Västergötland, sannolikt åren 1630–45. Boken innehåller 109 visor. Drygt 60 stycken kan klassificeras som lyriska visor – pastorala kärleksvisor, moraliserande visor med andlig prägel och ett par naturlyriska visor (Ramsten 1980). Vidare finns ett tiotal ballader samt ett par historiska visor. Därtill 25 andliga visor och psalmer. Visorna är förmodligen på ett tidstypiskt sätt nedtecknade efter hand som Bröms Gyllenmärs hört och fastnat för melodierna. Ramsten menar att de nedtecknade visorna enbart speglar en del av det totala antal sånger som Gyllenmärs faktiskt sjöng. Säkerligen sjöng han också skämtvisor, nidvisor och dryckesvisor som inte nedtecknades i denna visbok.

Till de melodier ur Gyllenmärs' repertoar som levt kvar som »folkvisor» fram i våra dagar hör »Jag vet en dejlig rosa» som i Alice Tegnérs bearbetning kom att ingå i de s.k. stamsångerna (se vol. IV).



Ill.: Ur Bröms Gyllenmärs' visbok. Med början av sista strofen på första sidan som återges här står visan »Jagh wet så däyligh en ross, är huit som lelie bladh» (KB).

Den andra visboken härrör också från Västergötland, men har kommit till i en mer genuin allmogemiljö. Visorna har ingått i bondhustrun Ingierd Gunnarsdotters repertoar (Ramsten 1980, s. 132). Att visorna blev nedtecknade skall ses i ljuset av det från statsmakterna knäsatta antikvariska insamlande som nämnts ovan. Gunnarsdotters visor blev uppmärksammade genom att hennes son i egenskap av kronans befallningsman kom i kontakt med det nybildade Riksantikvarieämbetets tjänstemän. Till att besöka Ingierd Gunnarsdotter och nedteckna hennes visor utsågs 1678 en Erich Sparrman, som då var slottssekreterare åt De la Gardie på Läckö.

Det var dock ingen lätt uppgift för Sparrman då Ingierd Gunnarsdotter visade sig föga samarbetsvillig. Han framhåller följande i ett brev till De la Gardie:

»Effter Eders Höggr*eflige* Excell*entz* Nådigste *order* hafwer Jag warit hoos dhen Gambla Gumman effter dhe anbefalte wijsorna, men effter Gumman war så af Ålder som Andra swagheeter så betagen, att hon eij kunde dhen ringesta reda för sigh Giöra, kunde Jagh eij henne någen wijsa aftwinga, ehuru trägit iag der om anhölt, Wtan Lag Läsarens hustru tilsade mig, enär Han hemkomme från Jönkiöping, dijt Han förrest war, dhem skola bekomma, Och när dhett Skeer, skall Jagh Eders Höggrefligheet dhem strax tillsända. Dhenna Gambla Gumman kan öfwer 300. Gambla kiempa wijsor, som tiena skulle till *illustration* af wår *antiquitet*, dhem Lagläsaren till Ehn dehl skall hafwa afskrifwit. Förmodar fördhenskull Wedh hans hemkomst blifwa dhem mechtigh till af*Copierandet.*» (RA; Sparrmans skrivelse till M. G. De la Gardie 3/9 1678; cit. efter Bengt R. Jonsson 1967, s. 275.)

Sammanlagt finns dock 57 vistexter bevarade efter henne. Enligt brevet ovan kunde Ingierd Gunnarsdotter över 300 kämpavisor, en repertoar som med tanke inte minst på de enskilda visornas längd måste betecknas som imponerande. Det var dessa ballader och kämpavisor som upptecknarna med sina antikvariska syften i första hand var intresserade av. Men såsom mycket riktigt har förmodats, sjöng denna bondhustru också lyriska visor, andliga visor och psalmer, vaggvisor, skämtvisor m.m. I det avseendet – med möjligt undantag av rena supvisor och direkt obscena alster – skilde sig antagligen inte bondhustruns repertoar särskilt mycket från den adlige Gyllenmärs'. Den grundläggande näringen, och därmed den omedelbara livsmiljön på landet, var för hög som låg jordbruket. De kulturella ramarna var därmed rätt likartade. I vilka miljöer de visor som på olika sätt kom i svang och vann spridning skulle komma att slå rot berodde antagligen mindre på ståndS- och samhällstillhörighet än på begåvning och musikintresse.

Från Finland är inga samlingar från den tiden kända. Men i vissa dåtida texter antyds likväl att den folkliga musiken i Finland var av två slag: svenska folkvisor och finska runor. Uppteckningar i sen tid synes visa, att bl.a. ballader av gammal skandinavisk typ var utbredda i Finlands svensktalande kusttrakter. Den finsktalande befolkningens musik representerar en helt annan kulturkrets. Det urfinska folkliga instrumentariet, såsom kantelen och några blåsinstrument, har motsvarigheter i bl.a. Ingermanland och Livland, men inte i Sverige. Och det gamla finska sångsättet, då man framförde sådana runor som på 1800-talet av Lönnroth sammanställdes till Kalevala, är unikt. Den tidigaste kända beskrivningen härav ingår i ett band av Henrik Gabriel Porthans avhandling *De poësi fennica* (tr. 1778). Det »egendomliga» sångsättet hos »våra lantliga vänner av musan» hade enligt Porthan ärvts av förfäderna. *Laulaja* eller *Päämies* (Sångaren eller Ledaren) och hans medhjälpare *Puoltaja* eller *Säistäjä* (Gynnaren eller Ackompanjatören) sjöng turvis men så, att slutet på varje versrad utfördes gemensamt. Båda sjöng de stavelser som har kursiverats:

Kansa outoja an*opi,*
Ikävöitze ilma *kaikki,*
Menot kurjat kuullt*axensa,*
Saadansa sadat san*omat.*

Orden kan förenas med den vanligast förekommande finska folkmelodin av äldre slag, en femtonig mollmelodi med taktarten 5/4 (se vol. II, s. 428 för ett arrangemang från ca 1800).

Bilden av musicerandet på 1600-talets landsbygd, såsom den har tecknats, visar på den mångfald som har kunnat råda. Den där dominerande icke notbundna vissången och spelmansmusiken hade hemvist i både slott och koja. På samma sätt fanns på landsbygden också musik

som i första hand förknippas med hoven, kyrkan och städerna, men med vilken även den rena allmogebefolkningen kunde komma i kontakt.

De första årtiondena av 1700-talet – eller om man så vill de sista av stormaktstiden – blev inte särskilt lysande, inte ens från musikalisk synpunkt. De kommande olyckorna förebådades av den stora branden på slottet Tre kronor. Karl XII:s krigföring var påfrestande för landet. Den definitiva vändningen som ledde till stormaktstidens slutliga fall kom med slaget vid Poltava 1709. Från den tidpunkten tystnade Hovkapellet allt mer. Landet inträdde i vad som kan beskrivas som en period av sorg. Alla nöjen inställdes. Pest härjade. De politiska konsekvenserna av Karl XII:s misslyckade krigsföretag drogs i de omfattande fredsförhandlingarna omkring 1720.

Såsom framgått av denna volym hade stormaktstidens musik snarare en representativ eller statusbestämmande funktion än en rent estetisk – musicerandet var ett hantverkskunnande snarare än skön konst. Hos hög som låg krävdes det helt enkelt musik vid vissa situationer och händelser i livet; allt ifrån nationella tilldragelser till den enskilda borgarens eller bondens bröllop.

Denna syn på musiken och musicerandet fortlevde in på 1700-talet. Men under detta sekels andra hälft började musiken i allt högre grad betraktas som skön konst, angenäm att både spela och lyssna till för sin egen skull. Denna utveckling behandlas närmast i vol. II, *Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810.*

Anders von Düben, hovkapellmästare 1698–1713 och den siste tongivande medlemmen av familjen Düben i övergången till frihetstidens blomstring av Hovkapellet med fr.a. Johan Helmich Roman (se vol. II).
(Nationalmuseum.)

LITTERATUR & REFERENSER

FÖRKORTNINGAR

Diss.	Akademisk doktorsavhandling (dissertation)
Lic.	Licentiatavhandling
KB	Kungliga biblioteket, Stockholm
KLNM	Kulturhistoriskt Lexikon för nordisk medeltid
KMA	Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm
LUB	Lunds universitetsbibliotek
MAB	Musikaliska akademiens bibliotek, Stockholm
MMS	Monumenta Musicae Sveciae
RA	Riksarkivet, Stockholm
SMA	Svenskt musikhistoriskt arkiv, Stockholm
SSFS	Samlingar utgivna av Svenska Fornskrift-Sällskapet
STM	Svensk tidskrift för musikforskning
UUB	Uppsala universitetsbibliotek
f.	folio: folio- (blad-)nummer i en handskrift
r.	recto: motsvarar, i en handskrift, »högersidan»
v.	verso: motsvarar, i en handskrift, »vänstersidan»

ALLMÄN LITTERATUR

Här upptas den viktigare litteraturen för de olika kapitlen samt tillhörande referenser. För övrigt hänvisas till Åke Davidsson, *Bibliografi över svensk musiklitteratur 1800–1945* (1948, 2/1980), samt till de årligen kommande bibliografierna för de senare åren som utges av SMA.

En rad verk återkommer i boken, de mest centrala redovisas i de inledande avsnitten för respektive Forntid och medeltid (avd. 1) och Vasatid och stormaktstid (avd. 4). Om inget annat anges i följande avdelningar hänvisas läsaren hit för fullständiga titlar. (Förlagsort anges i regel endast för utländska arbeten.)

Uppslagsverken på musikens område är särskilt *Sohlmans lexikon* (2:a uppl.) och *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Andra lexikon och samlingsverk som kommit till användning i betydande utsträckning är:

Olaus Magnus, *Historia om de nordiska folken* (utg. av John Granlund 1909–1951) är en rik källa, inte minst ikonografiskt, för både 1500-talet och medeltiden. Man bör dock veta att alla träsnitt är gjorda i utlandet. En motsvarande bildkälla för stormaktstiden är Erik Dahlberghs praktverk *Suecia antiqua et hodierna.*

Ett allsidigt uppslagsverk över medeltiden i Norden är *Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid* I–XXII (*KLNM*, 1956–1978). Härur har åtskilliga uppgifter för medeltidsavsnitten hämtats. Tematiskt disponerat är samlingsverket *Nordisk kultur* som utgavs på 1930-talet och nu måste betraktas föråldrat i flera avseenden.

För uppgifter om den historiska bakgrunden, se Sten Carlsson & Jerker Rosén, *Svensk historia I.* Tiden före 1718 (Rosén 1962) samt *Den svenska historien: 1–3* (forntiden och me-

deltiden), *4. Gustav Vasa. Riket formas* och *5. Sverige blir en stormakt* (senaste upplaga 1993). För medeltiden rekommenderas även Thomas Lindkvist & Kurt Ågren, *Sveriges medeltid* (1985) och, beträffande Finland, Torsten Edgren & Lena Törnblom (red.), *Finlands historia* 1 (1993). En klassisk framställning av Sveriges ekonomiska historia är Eli F. Heckscher, *Svenskt arbete och liv* (1960). I *Den dynamiska medeltiden* sammanfattar Michael Nordberg (1984) en delvis ny syn på epoken.

Den grundläggande skildringen av tidens idé- och lärdomshistoria är Sten Lindroth, *Svensk lärdomshistoria [1], Medeltiden. Reformationstiden* (1975) och *[2], Stormaktstiden* (1975).

Litteraturhistorien presenteras i Carl Ivar Ståhle, *Sveriges litteratur* (1968–) samt Lars Lönnroth och Sven Delblanc (red.), *Den svenska litteraturen* (1988–).

1. UPPTAKTER

En tidig musikhistorisk översikt är Tobias Norlinds *Bilder ur svenska musikens historia från äldsta tid till medeltidens slut* (1947). Kommentarer till Norlinds stundom fantasifulla approach ges i Sten Dahlstedt, *Fakta och förnuft. Svensk akademisk musikforskning 1909–1941* (diss., 1986).

Särskilt på kyrkomusikens område föreligger viktiga arbeten av pionjären Carl Allan Moberg i hans *Über die schwedischen Sequenzen I—II* (Diss., 1927) och *Die liturgischen Hymnen in Schweden I, Quellen und Texte* (Köpenhamn 1947), uppföljt av Moberg & Nilsson *Die liturgischen Hymnen in Schweden II:1—2, Die Singweisen* (1991), vidare *Kyrkomusikens historia* (1932) förutom ett stort antal artiklar (se hänvisningar i det följande till de enskilda kapitlen). Framhållas bör även den forskning kring svensk medeltida kyrkomusik som Mobergs lärjunge Ingmar Milveden presenterat bl.a. i sin avhandling *Zu den liturgischen »Historie» in Schweden* (1972; i denna sammanläggningsavhandling ingår flera av hans nedan nämnda artiklar).

I *Europas musikhistoria – 1730* (Uppsala 1983) och *Europas musikhistoria. Folkmusiken* (1989) behandlar Jan Ling även musik på svenskt område. Musik i ett landskap – Västergötland – genom tiderna skildras i studier av flera författare i *Vi äro musikanter alltifrån Skaraborg* (1983).

Forntiden

En allmän introduktion till forntidsarkeologin ger Göran Burenhult (red.), *Länkar till vår forntid* (1988). Klingande hypoteser och skriftlig information om ljudredskap presenteras i Musica Sveciae-inspelningen MS 101 (1984) *Forntida klanger* med Cajsa Lunds omfattande konvoluttext. En forskningsmetodisk översikt härtill utgör Cajsa Lund, »Problem och metoder inom Nordens musikarkeologi» (*STM* 61:1/1979, s. 47–64). I föreliggande kapitel hänvisas också till föredrag i konferensrapporter utgivna av Cajsa Lund, *Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology.* Volume I: *General Studies* (1986). Volume II: *The Bronze Lurs* (1987; *Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie,* nr. 53; här anförda såsom »Lund 1986» resp. »Lund 1987»). »Balkåkratrummans» användning diskuteras i Cajsa Lund, »Kultföremålet från Balkåkra – solsymbol, fältaltare, ljudredskap eller vad?» (*Ystadiana* 1993, s. 229–232).

För övrigt hänvisar forntidsavsnittet till Carl-Allan Moberg, »Från kämpevisa till locklåt. En översikt över det folkmusikaliska uppteckningsarbetet i Sverige» (*STM* 1951, s. 5–52); Jónas Kristjánsson, »Skjaldedigtning» (*Viking og Hvidekrist,* 1993, s. 172–175); E. M. Hornbostel och C. Sachs, »Systematik der Musikinstrumente» (*Zeitschrift für Ethnologie* 1914); Greta Arwidsson & Gösta Berg, »The Mästermyr find» (*Viking Age Tool Chest from Gotland,* 1983); Ernst Emsheimer, »Schwedische Schellenmagie. Für Walter Wiora zum 70. Geburtstag» (*Studia instrumentorum musicae popularis. V,* Stockholm, 1977, s. 10–1; även i *KMA:s skriftserie* no. 62, 1991); Emsheimer, »Koskällan – magiska föreställningar och bruk kring ett klangredskap» (*Sumlen* 1979, s. 11–24); Nils Lovén, *Folklivet i Skytts härad* (1847; citat från uppl. 1908); Carl-Axel Moberg m.fl., *Hällristningar i Sverige* (1956); samt Ulf Erik Hagberg, »Ett unikt depåfynd från Fröslunda vid Vänern» (*Länkar till vår forntid,* 1988, s. 113–115.

Översättningar är hämtade ur *Eddan* (övers.: Erik Brate). 1977, *Beowulfkvädet* (1959; övers. Björn Collinder), Bo G. Erikson & Carl O. Löfman, *Sagan om Sverige* (1985) samt Tacitus, *Germania* (1968; övers. Bo Cavallin).

Bakgrund till medeltidens musik

Här och i det följande refereras till ovan nämnda *KLNM*, Rosén (1962), Heckscher (1960) samt Lindkvist & Ågren (1985) och Edgren & Törnblom (1993).

Ingrid De Geer, *Earl, Saint, Skald – and Music. The Orkney Earldom of the Twelfth Century. A Musicological Study* (diss., 1985) behandlar de kulturella kontakterna i Nordsjöområdet och österut. Vägar och kontaktnät behandlas i *Nordisk kultur* 16: *Handel och samfärdsel* (1933) och har mer i detalj utretts av Nils Friberg, t.ex. i dennes *Vägarna i Västernorrlands län* I–II (1951); här refereras även till Nat. Beckman, *Vägar och städer i medeltidens Västergötland*, 1923.

Kyrka och socken i medeltidens Sverige. Studier till det medeltida Sverige 5. (Riksantikvarieämbetet, red. Olle Ferm, 1991) behandlar olika aspekter av kyrkans etablerande i Sverige. Riksarkivets fragment behandlas i Jan Brunius, »Sockenkyrkornas liturgiska böcker» (*Kyrka och socken*, 1991, s. 457–472). Kyrkobyggande och »Kyrkoliv före sockenkyrkan» under trosskiftet i medeltidens början behandlas av Carl F. Hallencreutz, i *Kyrka och socken* (1991). Det största verket om kyrkklockor är Mats Åmark, *Medeltida kyrkklockor* (1961). Till en utställning på Livrustkammaren utgavs en rikt illustrerad katalog, *Riddarlek och tornerspel* (1992).

Den grundläggande medeltidssvenska ordboken är K. F. Söderwall, *Ordbok öfver det svenska medeltidsspråket* (1884-1918, suppl. 1925–1973). Medeltida musikterminologi och dess fallgropar diskuteras ingående i Eva Helenius-Öberg, »Danz ok leker ok fagher ord. Kring musikterminologi i fornsvensk tradition» (uppsats i nordiska språk, Stockholm 1989). Speciellt benämningar på lutan diskuteras i Kenneth Sparr, »Lutan i Sverige. Tiden intill 1520» (*Svenska Gitarr och Luta Sällskapet* 1983 nr 2, s. 26–37).

Musik traderad och bevarad

Om handskrifter, bibliotek och liturgi finns en lättläst introduktion som framställt i anslutning till en utställning: K. Abukhanfusa, J. Brunius, S. Benneth (red.), *Helgerånet. Från mässböcker till munkepärmar* (1993). Därur refereras i denna volym till Sven Helander, »Böcker och liturgi i medeltidens katolska kyrka» (s. 101–117; Helander 1993, se avd. 2), vidare Monica Hedlund, »Medeltida kyrko- och klosterbibliotek i Sverige» (s. 25–36; Hedlund 1993) och Kerstin Anckers: »Skrivandet som arbete och konst» (s. 56–69; Anckers 1993). Lars Svensson, *Nordisk paleografi* (1979) är ett grundläggande hjälpmedel för den som vill börja studera bokskrifter.

En översikt över handskriftkällor med noter ges i Ann-Marie Nilsson & Monica Hedlund, »Some music manuscripts from medieval Sweden» (*Proceedings of the First British-Swedish Conference on Musicology. Medieval Studies 11–15 May 1988*, 1992). Handskrifter från Vadstena finns nu i en komplett katalog: Margarete Andersson-Schmitt, Håkan Hallberg & Monica Hedlund, *Mittelalterliche Handschriften der Universitätsbibliothek Uppsala. Katalog über die C-Sammlung* 1–6 (1988–93). Ingående uppgifter om biblioteksverksamhet under medeltiden kan även sökas i *Nordisk Tidskrift för Bok- och biblioteksforskning.*

Det äldsta påträffade kohornsinstrumentet behandlas i Andreas Oldeberg, »Vallhorn, herdepipor och lurar» (*Värmland Förr och Nu* 1950).

Om notskrifter

Viktigaste översikt är hitintills Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern* III/4 (Leipzig 1984) och för neumskrifterna Solange Corbin, »Neumatic notations» i *New Grove* samt »Die Neumen» (*Palaeographie der Musik* I/3 (Köln 1977). Ett äldre verk är Wagner II (se nedan).

Likvescensteckenens problematik behandlas i Heinrich Freistedt, *Die liqueszierenden Neumen des gregorianischen Chorals. Ein Beitrag zur*

Notationskunde (Freiburg 1929) samt senast av Andreas Haug, »Zur Interpretation der Liqueszenzneumen» (*Archiv für Musikwissenschaft*, Stuttgart, 1993:1, 85–100). Neumsemiologin – studiet av neumerna och deras tidsvärden – lanserades av Eugène Cardine, vars *Semiologia gregoriana* (Rom 1968) finns i översättning (av Robert Fowles) till engelska (*Gregorian semiology*, Solesmes 1982).

Gehörstradering behandlas i artiklar av Leo Treitler, av vilka kan nämnas den epokgörande »Homer and Gregory. The transmission of epic poetry and plainchant» (*The Musical Quarterly* [New York] 1974/LX:3, s. 333–373), samt »Reading and singing: on the genesis of occidental music-writing (*Early Music 4. Studies in Medieval and Early Modern Music*, ed. Ian Fenlon, Cambridge 1984). Ruth Finnegan, *Oral poetry – Its Nature, Significance, and Social Context* (Cambridge 1977) ger en bred skildring av gehörstradering i ett urval kulturer.

Skolornas undervisning behandlas i Joseph Smits van Waesberghe, »Musikerziehung» (*Musikgeschichte in Bildern* III/3, Leipzig 1986); Isidor av Sevillas *Sententiae* finns utgivna i Martin Gerberts utgåva av musikteoretiska texter, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* 1 (1784; R/Hildesheim 1963); vidare hänvisas till Ina Lohr, *Solmisation und Kirchentonarten* (2:a uppl. Basel 1948).

2. MEDELTIDENS KYRKOSÅNG

Gregoriansk koral – cantus planus

De stora arbetena om katolsk kyrkosång i Europa är följande tre i kronologisk följd: Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft*, i 3 band (*I. Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*, Leipzig 1911; *II. Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesanges*, 1912; *III. Gregorianische Formenlehre*, 1921); W. Apel, *Gregorian chant* (Bloomington 1958), som i sin beskrivning utgår från de s.k. Vatikanutgåvorna (ca 1900–), samt slutligen David Hiley, *Western plainchant* (Oxford 1993) med omfattande litteraturförteckning.

Hiley 1993 refererar, till skillnad från Apel 1958, till handkriftskällor. Hiley har även presenterat forskningsläget under senare tid i en överskådlig artikel »Recent research on the origins of Western plainchant» (*Early music* [Oxford] 1988 nr 2).

Mycket återstår av forskning och utgivningsarbete innan det finns en heltäckande bild av medeltidens kyrkomusik enligt Toivo Haapanen, »Kyrkomusiken i Finland under medeltiden» (*Nordisk Kultur XXV*, 1934, s. 41–49). Man är benägen att instämma, men något har dock skett sedan 1930-talet. Carl-Allan Moberg är en av pionjärerna: i *Kyrkomusikens historia* (1932) finns ett avsnitt om »Kyrkomusiken i Norden under den gregorianska epoken och den första reformationstiden» (s. 389–402). En koncis översikt ges i konvoluttext av Ingmar Milveden till Musica Sveciae MS 102 (1983), »Gloria sanctorum».

I texten har också hänvisats till det äldre standardverket François-Auguste Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'église latine* (Gand 1895), som analyserar och grupperar äldre antifonmelodier, och till Ann-Marie Nilsson, *On liturgical hymn melodies in Sweden during the Middle Ages* (diss., 1991), som innehåller fyra artiklar och kommentarer till Moberg & Nilsson (1991). Sången som kungahyllning behandlas i E. H. Kantorowicz & M. Bukofzer, *Laudes regiae* (Berkeley 1946).

Många förvånas över att man i kyrkan sjöng i stället för att tala. Anders Ekenberg behandlar denna fråga på grundval av uttalanden från karolingertidens skribenter i »Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit» (Diss., 1987). Mässans ordinariemelodier på svensk botten var föremål för Sigurd Kroon, *Ordinarium missae. Studier kring melodierna till Kyrie, Gloria, Sanctus och Agnus Dei t.o.m. 1697 års koralpsalmbok* (1953). Arbetet bakom en rekonstruktion av en medeltida mässa utgör bakgrunden till Sven Helander, Sven-Erik Pernler, Anders Pilz & Bengt Stolt, *Mässa i medeltida socken* (1993). Här finns bl.a. ett avsnitt (Helander 1993) om mässans struktur.

Troper på europeiskt område har undersökts i ett större projekt *Corpus troporum* vid

Stockholms universitet, institutionen för klassiska språk. Inom Sverige var genren mindre allmän, men förekom bl.a. inom birgittinorden. Melodierna till dess troper finns samlade i Viveca Servatius, *Benedicamustroperna i Cantus sororum* (uppsats i musikvetenskap, Stockholm 1977). Till de grundläggande melodiutgåvorna hör Carl-Allan Moberg 1927 (avhandlingen om sekvensens melodier; se avd. 1) och 1947 (*Die liturgischen Hymnen in Schweden*), samt Moberg & Nilsson 1991 (se avd. 1). I det senare arbetet återfinns flera av de hymnmelodier som citeras i kap. 2.

Liturgins historia i olika stift behandlas i Gustaf Lindberg, *Die schwedischen Missalien des Mittelalters. Ein Beitrag zur vergleichenden Liturgik. I. Kalendarium, proprium de tempore, proprium de sanctis, commune sanctorum* (diss., 1923). Rent liturgihistoriska framställningar är viktiga även för musikforskaren. Här skall nämnas framför allt Sven Helander, *Liber ordinarius Lincopensis och dess liturgiska förebilder* (1957), vidare Hilding Johansson, *Den medeltida liturgien i Skara stift. Studier i mässa och helgonkult* (1956).

Till de viktigaste tryckta källutgåvorna hör *Graduale Arosiense impressum.* Utg. av Toni Schmid. *Laurentius Petri Sällskapets urkundsserie* VII:1–7 (1959–1965) och *Liber ecclesiae Vallentunensis.* Utg. av Toni Schmid (1945). Båda dessa är faksimilutgåvor. En viktig textutgåva är Knut Peters *Breviarium lincopense* i Laurentius Petri Sällskapets urkundserie, nr V:1–4 (1950).

Synodalstatuter finns utgivna av J. Gummerus, *Synodalstatuter och andra kyrkorättsliga aktstycken från den svenska medeltidskyrkan* (1902) och av H. Reuterdahl, *Statuta synodalia veteris ecclesiae sveogothicae* (1841).

Carl-Allan Moberg, »Tropering, en medeltida kompositionsteknik. Några reflexioner och ett exempel» (*STM* 1927, s. 5–18) diskuterar den medeltida benägenheten för utsmyckning av en given melodi – om man så vill ett tidigt exempel på mentalitetshistorisk framställning. Moberg inventerar de då kända belåggen för flerstämmigt musicerande under svensk medeltid i »Om flerstämmig musik i Sverige under medeltiden. I. Några kritiska synpunkter. II. Svenska traktater om mensuralmusik» (*STM* 1928, s. 5–92). Senare kompletteringar i Ingmar Milveden, »Die schriftliche Fixierung eines Quintenorganums in einem Antiphonar-Fragment der Diözese Åbo» (*STM* 1962; se även RISM *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15., und 16. Jahrhunderts,* samt artikeln »Organum» i KLNM). Milvedens »Tradition och förnyelse i Uppsalastiftets musikliv» (*Uppsala ärkestift i ord och bild,* 1954, s. 445–472) ger inblickar i ärkestiftets kyrkomusik genom tiderna och omständigheter därikring.

Flera artiklar i *Kyrka och socken i medeltidens Sverige. Studier till det medeltida Sverige* 5. (Riksantikvarieämbetet, red. Olle Ferm, 1991) behandlar kyrkans etablerande i Sverige. Om bibliotek finns allmänt att läsa i *Helgeråsnet. Från mässböcker till munkepärmar* (1993) (se avd. 1). *Proceedings of the First British-Swedish Conference on Musicology. Medieval Studies 11–15 May 1988* (1992) har blandat innehåll. I båda de sistnämnda publikationerna skildras i korthet musikhistoriska källskrifter. För en mer ingående beskrivning av handskrifter från Vadstena, se Margarete Andersson-Schmitt, Håkan Hallberg & Monica Hedlund, *Mittelalterliche Handschriften der Universitätsbibliothek Uppsala. Katalog über die C-Sammlung* 1–6 (1988–93).

Ny helgonkult – nya sånger

Ännu finns endast en liten del av hystoriemusiken till svenska helgon utgiven, och då styckevis (se även Servatius 1990, se nedan). Sångernas texter återfinns i samlingsverket *Analecta hymnica* 1–55 (utg. Guido Maria Dreves & Clemens Blume, Leipzig 1886–1992, repr. 1961–78). Texten i föreliggande kapitel baseras till stor del på källmaterial (se nedan). Allmän översikt ges i Moberg 1947 (se ovan), s. 293—305. Ingmar Milvedens artiklar »koral, Gregoriansk» och »Rimofficium» i *KLNM* ger koncisa sammanfattningar av ett digert material.

Om de enskilda helgonen och legenderna kring dem kan man läsa i en populärframställning: Tryggve Lundéns *Sveriges missionärer, helgon och kyrkogrundare* (1983) samt i dennes ar-

tiklar i tidskriften *Credo*, vilka också ger officietexter med översättning.

En översikt över svenska helgonofficier och forskning kring dessa är Alf Önnerfors, »Zur Offiziendichtung im schwedischen Mittelalter. Mit einer Edition des Birger Gregersson zugeschriebenen 'Offizium s. Botvidi'» (*Mittellateinisches Jahrbuch* 3, Köln 1966, utg. K. Langosch). Här ges, som titeln anger, också texten till den yngre av Botvidhystoriorna. I Moberg (1947) finns också en översikt över materialet och dess tillkomsthistoria med speciell inriktning på hymnerna.

Vetenskapliga undersökningar kring enskilda kultobjekt föreligger i Sven Helander, *Ansgarskulten i Norden*, 1989 och Toni Schmid, *Den helige Sigfrid* [I], 1931. Om texterna och uppkomsten av Birger Gregerssons Birgittaofficium kan man läsa i C. G. Undhagen, »Birgerus Gregorii officium Sancte Birgitte», *Samlingar utgivna av Svenska Fornskriftsällskapet*, Serie 2:6, 1960.

Vidare refereras till Aarno Maliniemi, *Der Heiligenkalender Finlands. Seine Zusammensetzung und Entwicklung* (Helsingfors 1925) och Anders Fröjmark, *Mirakler och helgonkult. Linköpings biskopsdöme under senmedeltiden* (1992).

Avvikelser från modusordningen i de medeltida hystoriorna diskuteras i Andrew Hughes, »Modal order and disorder in the rhymed office» (*Musica disciplina* [Neuhausen–Stuttgart] 37/1983, s. 29—51). Senmedeltida hystoriors modusordning uppmärksammas i Ann-Marie Nilsson, »Some remarks concerning melodic influences in Swedish saints' offices» (*International Musicological Society, Study Group Cantus planus: Papers read at the sixth meeting, Eger, Hungary 6–11. September 1993*; under utg. 1994).

S:t Eriks hystoria finns nu inspelad och utkommer under 1994 (på *Musica Sveciae*). Hymnmelodin i S:t Eriks hystoria behandlas i Nilsson (1991), s. 121—135: »A Hymn in Hystorie of Swedish Saints».

Enstaka melodier till sånger som ingår i hystoriorna är återgivna, t.ex. i Moberg (1947). Se även Ingmar Milveden: »Fragment av en hittills okänd Historia de BMV in Visitatione» (*Svenskt Gudstjänstliv* 1963, s. 23–31).

Grundläggande om *Eriksofficiet* är Toivo Haapanens artikel »Olika skikt i S:t Eriks metriska officium» (*Nordisk Tidskrift för Bok- och Biblioteksforskning* 1927, s. 53–83). Textutgåva och översättning ges i Tryggve Lundén, »Eriksofficiet, Eriksmässan och Eriksmiraklerna» (*Credo* 1945–46, s. 26 f.). Allmänna uppsatser kring Erikskulten finns i *Erik den helige. Historia – kult – reliker. Studier utgivna under red. av Bengt Thordeman* (1954).

Om det dominikanska inflytandet, se Carl-Allan Moberg, »Dominikanska musiktraditioner i medeltidens Sverige» (*Sigtuna Mariakyrka 1247—1947*, 1947; = Moberg 1947b) samt där anförd litteratur. Den mest bekanta källan till *Correctorium Humberti* är »Le Gros livre» (Stora boken) i Rom (Santa Sabina XIV lit. 2).

Frågor kring upphovsmannaskap behandlas i Moberg, »Biskop Brynolf av Skara, vår förste kyrkokomponist» (*Kyrkohistorisk årsskrift* 1930, s. 175–197), samt Milveden, »Neue Funde zur Brynolphus-Kritik» (*STM* 1972).

Vetenskapliga undersökningar kring enskilda kultobjekt föreligger i Sven Helander, *Ansgarskulten i Norden* (1989), Toni Schmid, *Den helige Sigfrid* [I] (1931), Ingmar Milveden 1963, Aarno Maliniemi 1925 och Anders Fröjmark 1992. Ett par utgåvor med medeltida hystorior utom Sverige är Zoltán Falvy, *Drei Reimoffizien aus Ungarn und ihre Musik. Musicologica Hungarica* 2 (Budapest 1968) och Henri Villetard, *Office de Saint Savinien et de Saint Potentien, premiers évêques de Sens* (Paris 1956). Ett inflytelserikt melodimaterial presenteras i Andrew Hughes, »Chants in the rhymed Office of St Thomas of Canterbury» (*Early Music* 1988, s. 185–201). Fler exempel finns i litteraturförteckning till Hiley (1993).

Olika typer av melodilån i den profana medeltidsmusiken redovisas i Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters* (Frankfurt 1965). Ilkka Taitto, *Antifoni ja variatio* (Lic., 1988) är en stilstudie i antifonerna till S:t Henrik (finns endast i stencil på finska).

»Förklaring av några fackuttryck» s. 122–123 bygger i stort på motsvarande i *Helgerånet* (1993).

Laurentius Petri *De punctis* är utgiven och översatt av N. Franzén (1930).

I Vadstena kloster

Mycket har skrivits om den heliga Birgittas klosterstiftelse. Här anförs endast det som har med kultens sånginslag att göra samt ett relativt nytillkommet tillskott i floran av konferensrapporter, *Birgitta – hendes værk og hendes klostre i Norden*, red. Tore Nyberg (Odense 1991). Birgittas föreskrifter för sången i hennes kloster har behandlats av Carl-Allan Moberg, »Den Heliga Birgitta och musiken» (*Svenskt Gudstjänstliv* 60/1965, s. 3–13) och därefter av Ingmar Milveden, »Per omnia humilis. Reflexioner kring en birgittinsk sångspegel» (*Svenskt gudstjänstliv* 1972/73).

Tryggve Lundén har i *Den heliga Birgitta och den helige Petrus av Skänninge. Officium parvum beate Marie virginis* (1976) utgivit hela texten till Cantus sororum med nyöversättning och kommentar. En tidigare utgåva – med en 1500-talsöversättning till svenska – är Robert Geetes *Jungfru Marie örtagård. Vadstenanunnornas veckoritual i svensk översättning från år 1510* (1895)

Viveca Servatius, *Cantus sororum. Musik- und liturgiegeschichtliche Studien zu den Antiphonen des birgittinischen Eigenrepertoires* (diss., 1990) är en edition av antifonerna med utförlig kommentar. Melodivalet till hymnerna granskas i Nilsson (1991, s. 91–120) och melodierna finns publicerade i Moberg & Nilsson 1991. Tidigare har Gunnar Bucht behandlat antifonerna och responsorierna i en icke tryckt licentiatavhandling.

Påskspelens förekomst i svenska källor redovisades av Toni Schmid i »Das Osterspiel in Schweden» (*Kyrkohistorisk Årsskrift* 1952, s. 1–14). Audrey Ekdahl-Davidson har i *Holy week and Easter ceremonies and dramas from medieval Sweden* (Kalmazoo 1990) för praktiskt bruk transkriberat påskspelens melodier på grundval av dessa källor – dock med vissa suplement ur Vatikanutgåvor, vilka kan bygga på icke-svenska källor.

Breviarium lincopense finns i nytryck (utg. Peters 1950, se ovan). Nyutgåvan innehåller förutom hela årsritualen för Linköpings stift enligt det tryckta breviariet från 1493 även register som är värdefulla för forskningsändamål, dels över sångerna, dels över psalmernas fördelning över veckan m.m..

Curt Wallin behandlar »Vadstenanunnornas sociala proveniens» i konferensrapporten *Birgitta – hendes vaerk og hendes klostre i Norden* (Odense 1991). Nils Ragvaldssons berättelse om Translatio Katerinae finns i *Scriptores rerum sveciarum* III, s. 268–275. Vadstena klosters diarium med förteckningar över händelser i klostret och därutanför fördes på latin. Claes Gejrot har givit ut diariet *Diarium vadstenense. The Memorial Book of Vadstena Abbey. A Critical Edition with an Introduction* (1988).

3. SÅNG OCH SPEL I STAD OCH PÅ LANDSBYGD

Bland lekare och spelmän

Detta relativt svårtillgängliga område har tidigare översiktligt beskrivits av Tobias Norlind, som på grundval av ett rikt urval källor sammanställt *Bilder ur svenska musikens historia från äldsta tid till medeltidens slut* (Stockholm 1947).

En inventering av källor till medeltida profan musik i Sverige föreligger i Kjellberg & Ling (1990) »Musica Instrumentalis Sueciae. Den världsliga musiken i medeltidens Sverige – källor och problem» (*Inte bara visor. Studier kring folklig diktning och musik tillägnade Bengt R. Jonsson den 19 mars 1990.* Svenskt visarkiv 1990). Instrumenttermer diskuteras i Stig Walin, »Musikinstrumenttermer i äldre svenska lexikon» (*STM* 1948, s. 5-40) och STM 1949, s. 5-82.

För ett belägg för »gycklare» i konsten, se Jan Svanberg, »Gycklarmotiv i romansk konst och en tolkning av portalrelieferna på Härja kyrka» (*Antikvariskt arkiv* 1970).

Jan Ling, *Europas musikhistoria. Folkmusiken* (1989) innehåller korta historiker över musikinstrument och deras användning jämte instrumentbeskrivningar. Så också Ling (red.), *Folkmusikboken* (1980). Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*

(Kassel 1960) behandlar de kringvandrande musikerna under medeltiden i Europa, medan historikern Sabine Zak i *Musik als 'Ehr und Zier' im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen leben Recht und zeremoniell* (Verlag Dr. Päffgen, Neuss 1979), ger en ingående skildring av musikens plats och funktion i höviska sammanhang

Kyrkans bild av den profana musiken

Litteraturen om vår medeltida kyrkokonst, särskilt kalkmålningarna, är rik. Generellt hänvisas till serien *Sveriges kyrkor* jämte däri anförd litteratur. Allmänt om särskilt de Uppsvenska målarskolorna finns hos Henrik Cornell & Sigurd Wallin, bl.a. om Johannes Rosenrod (1962), Tierpskolans målare (1965) och Albertus Pictor (1972). Motsvarande studie för Gotland är Bengt G. Söderberg, *Gotländska kalkmålningar 1200–1400* (1971). Nyare viktigare konsthistoriska studier är Erland Lagerlöf, *Gotländsk stenskulptur från gotiken. En stenhuggarverkstad på 1300-talet* (1975), Anne Lidén, »Lars snickare och S. Olofskåpet i Värmdö kyrka» (*Antikvariskt arkiv* 71, 1984), Anna Nilsén, *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri. Kyrkmålningar i Mälarlandskapen och Finland 1400–1534* (diss., 1986) och Åke Nisbeth, *Bildernas predikan. Medeltida kalkmålningar i Sverige* (1985).

För en jämförelse med medeltida danskt måleri rekommenderas *A Catalogue of Medieval Wall-Paintings in the Churches of Medieval Denmark 1100–1600* 1–4 (utg. Knud Banning, Köpenhamn 1976) samt det kronologiskt-tematiskt upplagda verket *Danske kalkmalerier 1080–1700* i 7 band jämte register. I övrigt hänvisas till ikonografiska register för Sverige (i ATA, riksantikvarieämbetet, Stockholm), Finland (Historiska bildarkivet, Museiverket, Helsingfors), Danmark (Kalkmaleriregistranten, teologiska institutionen, Köpenhamn) samt Norge (i Institutt for kirkehistorie, Oslo universitet samt i Kunsthistorisk institutt, Bergens universitet).

Bildens betydelse för allmän musikvetenskaplig forskning har manifesterats i flera publikationsserier, främst det stora tyska verket »Musikgeschichte in Bildern». Från 1984 har musikikonologin även en egen internationell tidskrift, *Imago musicae*, utgiven av Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM). För den som önskar en allmän introduktion i musikikonologins problematik och arbetssätt rekommenderas diverse arbeten av Emanuel Winternitz samt Reinhold Hammersteins grundläggande *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters* (München 1962), *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters* (Bern 1974) och *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben* (Bern & München 1980).

Den svenska medeltida kyrkokonstens funktion av källa till samtida musikliv har först diskuterats av Per-Anders Hellquist, *Musikmotiv i Sveriges kyrkokonst före år 1600. Ett försök till inventering* (uppsats i musikvetenskap, Uppsala 1957). Tjugo år senare följde Leif Jonsson, *Musik mellan himmel och helvete. En musikikonografisk studie i uppländska medeltida kalkmålningar* (Uppsats i konst- och musikvetenskap, Uppsala 1977; även i *Katolsk Årsskrift 1978*).

På senare år har flera bidrag gjorts av Eva Helenius-Öberg med bl.a. uppsatserna »Änglakör och djävulstrummor», »De glädja sig vid pipors ljud» och »Davids triumf» i *Iconographisk Post* 1988 nr 4, 1989:4 och 1990:3, vidare bl.a. »The Music of Sin: the image of Evil in medieval mural paintings» (*Proceedinges of the First British-Swedish Conference on Musicology. Medieval Studies 11-15 May 1988*, 1992).

Inom ramen för svenska avdelningen för RIdIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale) har nyligen utgivits Ingebjörg Barth Magnus & Birgit Kjellström, *Musikmotiv i svensk kyrkokonst från 1100-talet till 1630. Uppland* (1993).

En inventering av motsvarande material i Finland har gjorts av Irma Vierimaa (Helsinki 1986).

I texten refereras även till följande arbeten: Bengt R. Jonsson, *Svensk balladtradition. I. Balladkällor och balladtyper* (1967); Per Peterson, *Rävens och Tranans gästabud. En studie över en djurfabel i verbal och ikonografisk tradition* (diss., 1981); F. P. Pickering, *Literature & art in*

the middle ages (1970); Kerstin Rodin, *Räven predikar för Gässen. En studie av ett ordspråk i senmedeltida ikonografi* (diss., 1983); »Siælinna thröst» utg. av G.E. Klemming (*Svenska Fornskrift-Sällskapets Samlingar* 19, 1871–73); Jan Wall, *Tjuvmjölkande väsen. I. Äldre nordisk tradition* (diss., 1977); A. Weckwerth, »Die Zweckbestimmung der Armenbibel und die Bedeutung ihres Namens» (*Zeitschrift für Kirchengeschichte* 68, 1957); Weckwert, »Der Name 'Biblia pauperum'» (*Zeitschrift für Kirchengeschichte* 83, 1972); François Villon, *Det stora Testamentet och andra ballader* (senaste tryck 1991; översättning här hämtad ur Axel Österberg, *Det stora testamentet och andra ballader*, 1958).

Uppgifter om marintrumpeten finns i Carl-Allan Moberg, »Fistula und Fidhla. Zur Kritik altschwedischer Musiknotizen» (*Studien zur Musikwissenschaft. Beihäfte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 22. Festschrift für Erich Schenk, Graz-Wien-Köln 1962).

Musik utanför kyrkomurarna

Emil Liedgren, *Svensk psalm och andlig visa* (1926) behandlar främst reformationstiden och framåt men ger tillbakablickar in i medeltiden. Om Olaus Magnus 1555, se allmän litteratur. De svenskspråkiga balladerna är under utgivning i *Sveriges Medeltida Ballader* vid Svenskt visarkiv, där fem band (varav hittills tre utgivna) omfattar texter och melodier från äldsta nedskrifter fram till nutida tradition. Samtliga skandinaviskspråkiga balladtyper finns förtecknade och försedda med innehållsresuméer i Bengt R. Jonsson, Svale Solheim and Eva Danielson, *The types of the Scandinavian Medieval Ballad. A descriptive cataloque* (Oslo–Bergen–Stockholm 1978). Medeltida balladfragment, balladmotiv m.m. diskuteras i första kapitlet av Bengt R. Jonssons *Svensk balladtradition I. Balladkällor och balladtyper* (diss. 1967). De refererade forskningarna om balladens tidiga historia har behandlats i Iørn Piø, *Nye veje til Folkevisen* (diss., Köpenhamn 1985) och av Bengt R. Jonsson i bl.a. »Bråvalla och Lena. Kring balladen SMB 56» (*Sumlen* 1989). Musikforskarsynpunkter på medeltida balladmelodik återfinns i flera av Tobias Norlinds skrifter, bl.a. *Svensk folkmusik och folkdans* (1930). Norlinds åsikter bör jämföras med bl.a. Carl-Allan Mobergs kritik (diskussionen refererad i Sten Dahlstedt, *Fakta och förnuft. Svensk akademisk musikforskning 1909–1941*, s. 150 f. (diss., 1986). Thorkild Knudsens undersökningar (närmast utifrån danska balladmelodier) har senast behandlats i »Udgavens prinsipper og melodiernes kompositionssystem» i inledningen till *Danmarks gamle Folkeviser. XI. Melodier*, utg. av Thorkild Knudsen, Svend Nielsen & Niels Schiørring (Köpenhamn 1976). För närmare kommentarer till melodifragmentet »Drømde mik en drøm i nat» se art. »organum» i *KLNM* samt Erik Dahl, *Nordisk folkeviseforskning siden 1800*, s. 378 f. och där anförd litteratur (Köpenhamn 1956). Balladmelodier ur ett europeiskt perspektiv behandlas av Jan Ling i *Europas musikhistoria. Folkmusiken*, s. 114 f. (1989).

Referenser görs även till Thorkild Knudsen, »Model, type og variant» (*Dansk Musiktidskrift* 1961 nr 3, s. 79–92), Karl-Ivar Hildeman, *Politiska visor från Sveriges senmedeltid* (1950) och G. E. Klemming (utg.).

Carl-Allan Moberg studerar Fiskeskärsmelodin och söker, inte utan diskutabla resonemang, dess ursprung i »Två kapitel om svensk folkmusik. 1. Tonalitetsproblem i svensk folkmusik. 2. Ro, ro till fiskeskär» (*STM* 1950, s. 5–49).

Göran Dahlbäck, *I medeltidens Stockholm* (1987) är en rikt illustrerad och levande framställning av olika aspekter av livet i den medeltida staden.

Handlingar rörande Helga Lekamens Gille i Stockholm finns utg. av I. Collijn (KB:s handlingar, Bil. N.F. 2:1-3, 1921–30). G. E. Klemming & R. Geete (utg.), *Småstycken på fornsvenska* I (SFSS 1868–81) återger gillesskrån bevarade i original eller i avskrift. Uppgifter om piapre och lekare i Åbotrakten är hämtade ur Reinhold Hausen (red.), *Finlands medeltidsurkunder* del 2, 3, 5 och 8. Uppgifter om de sex pojkarna i Viborska Helgeandsgillet finns i ett instiftelsebrev för sagda gille, citerat i Gabriel Lagus, *Ur Wiborgs historia* I (Viborg 1893, s. 42).

Discubuit behandlas i en uppsats i Frieder Schulz, »Discubuit Jesus ...» (*Jahrbuch für Li-*

turgik und Hymnologie, [Kassel] 1981, s. 27–48). Sången omnämns även av Norlind (1947) och i *Uppsala stads historia VII. Från Östra Aros till Uppsala* (1986, s. 244 f. med not 72).

Tonsättningarna av Biskop Thomas »Frihetssång» och ideologi kring denna behandlas i Henrik Karlsson: *»O, ädle svensk!» Biskop Thomas' frihetssång i musik och politik* (diss., 1988). Om ett senmedeltida gille informerar Alf Nordström, *Vindragarna* (1975). Väktarrop som nedtecknats efter medeltidens slut har publicerats i S. Landtmansson, *Folkmusik i Västergötland* (1911, s. 56 f.; citerat i *Vi äro musikanter alltifrån Skaraborg,* 1983) och i Alfhild Forslin, »Brandvaktropens melodier i Finland» (*Budkavlen* 1939). Exempel på en monografi över musik i en senmedeltida stad är Reinhard Strohm, *Music in late medieval Bruges* (Oxford 1985).

Källutgåvor

Stockholms stads skotteböcker och tänkeböcker är utgivna i serien Stockholm stadsböcker från äldre tid, Tredje (1926) resp. Andra serien (1917, 1930). Arboda stads tänkebok 1–4 1451–1569 däremot i SFSS 54:1-4 (1935–37);

Under tiden kring 1500 trycktes breviarier utan noter för svenska stift. Här har refererats till Breviarium Lincopense 1493 (utg. Knut Peters) och Breviarium Scarense (Nürnberg 1498).

Se ovan för Den heliga Birgittas uppenbarelser, Birger Gregerssons Birgitta-officium, Liber Vallentunensis ecclesie och Graduale Arosiense. För Piae cantiones, se avd 7.

Otryckta källor

Medeltida musikhandskrifter återfinns i UUB (fr.a. C-samlingen), i KB (handskriftsavdelningen) och i några andra större bibliotek, t.ex. de i Skara (musikhandskrift 1, Skaramissalet) och Linköping. Fragmentmaterial förvaras i RA samt i flera av landsarkiven. En översikt ges i Nilsson & Hedlund, »Some music manuscripts from medieval Sweden» (*Proceedings of the First British-Swedish Conference on Musicology. Medieval Studies 11–15 May 1988,* 1992). Om RA:s fragmentmaterial, se Jan Brunius i *Kyrka och socken* (1991).

I föreliggande kapitel om kyrkosång under medeltiden förekommer flera avbildningar av fragment från RA:s samlingar (speciellt tillstånd krävs för att se dessa i original). I de fall då sådana återfinns som omslag i serien »Landskapshandlingar» anges deras beteckningar i form av landskapsbeteckning, år, kapselnummer (och i förekommande fall faskikelnummer inom kapseln). Emellanåt anges signum ur katalogen över pergamentsomslag (Catalogus codicum mutilorum, förk. CCM): där ges beteckning för boktyp (ANT, BR, GR, MI för antifonarium, breviarium, graduale och missale) samt nummer vilket betecknar codex, som omslaget anses taget ur. Flera blad kan således ha samma CCM-nummer men skilda signa, i de fall de är hämtade ur samma codex.

4. ALLMÄN ÖVERSIKT TILL VASATID OCH STORMAKTSTID

Till de grundläggande och allmänna framställningarna om 1500- och 1600-talens svenska musiksamhälle hör Tobias Norlind, *Från tyska kyrkans glansdagar. Bilder ur svenska musikens historia från Vasaregenterna till Karolinska tidens slut, 2:II–III* (1944–45) och Carl-Allan Mobergs *Från kyrko- och hovmusik till offentlig konsert* (1942) samt dennes »Drag i östersjöområdets musikliv på Buxtehudes tid» (*STM* 1957). Den förstnämnda bör visserligen läsas med viss kritik men som ger tidsfärg inte minst genom sina rikhaltiga notexempel.

Avhandlingar från modern tid som fr.a. redovisar grundläggande källstudier rörande musik och musiker under denna period är Bengt Kyhlberg, *Musiken i Uppsala under stormaktstiden* (lic., 1974), samt Erik Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status* (diss. 1979).

5. VASAHOVENS MUSIK

Vasadynastins renässanskultur

Trots att flera studier har publicerats om olika sidor av Vasatidens hovmusik, saknas ännu en modern källkritisk framställning av denna grundläggande epok i svensk musikhistoria.

Tobias Norlind & Emil Trobäck, *Kungliga hovkapellets historia 1526-1526* (1926) är ett viktigt pionjärarbete, som i många avseenden är föråldrad. En bred studie över tiden ingår i Tobias Norlind, *Från Tyska kyrkans glansdagar* (1944–45). Den första delen, »Reformationstidevarvet» innehåller fylliga avsnitt om musiken vid bl.a. Vasahovet och tyska församlingen.

Bland senare studier skall framhållas Erik Wikland, *Elizabethan Players in Sweden 1591–92* (2:a uppl. Uppsala 1971) i vilken den engelska musikertruppen hos hertig Karl är dokumenterad. Gunnar Larsson har i några studier behandlat vasatidens hovmusik, bl.a. »Tre svenska musikerbrev från mitten av 1550-talet» (*STM* 1960, s 99–104), »Zwei Singende Narren im Schloss Gripsholm» (*STM* 1963), »Sigismunds polska hovkapell» (*Sigismund Vasa och hans söner.* Utställningskatalog. Liljevalchs Konsthall. 327, 1976) och »Spelemän, trompetare, kantorer och deras musik i vasakungarnas hov» (*Livrustkammarens utställningskatalog* 17:9, 1989). Larsson har dessutom författat (opublicerade) manuskript kring hovmusiken som han vänligen ställt till förfogande.

Referenser i texten finns vidare till Emil Schieches viktiga studie, *Die Anfänge der Deutschen St. Gertruds-Gemeinde zu Stockholm im 16. Jahrhundert* (Münster–Köln 1952); Kenneth Sparr, »Lutan i Sverige» (*Svenska Gitarr och Luta Sällskapet* 1985 & 1986) samt Erik Kjellberg, »Who played on board the Royal Flagship Kronan? Identifications, definitions and historical considerations» (*Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archeology vol 1 General Studies,* Stockholm 1986); Stig Walin »Musikinstrument i äldre svenska lexikon» (*STM* 1948 & 1949); Erik Kjellberg 1979 (se avd. 8); Kjellberg & Ling, *Klingande Sverige. Musikens vägar genom historien* (1991); »Henrik Normans resa till Erik XIV:s kröning 1561» (*Historisk tidskrift* 1885, s 259–296), samt Gunilla Dahlberg, *Komediantteatern i 1600-talets Stockholm* (1992).

Musiken i hertigdömet Finland

Allmänt beskrivs Åbo av Carl v. Bonsdorff och J. W. Ruuth i stadshistoriker. Fabian Dahlström behandlar den hovmusik som nådde Åbo i »Musiklivet på Åbo slott under den äldre Vasatiden» (*Musiikkitiede,* s. 16–53, Helsinki 1990). R. Hausen har utgivit *Förteckning öfver Hertig Johans af Finland och hans gemål Katarina Jagellonicas lösegendom 1563* (Helsingfors 1909).

Avsnitten om musiken i tyska församlingen i Stockholm (avser även 1600-talsavsnittet i kapitel 8) refererar till följande verk:

Tobias Norlind, »Familjen Düben» (*STM* 1942, s. 5–46); Åke Davidsson, *Catalogue critique des imprimes de musique des XIVe et XVIIe siècles conservés dans les biblioteques svédoises* (1952); Gunnar Larsson, »En svensk parodimässa från reformationsårhundradet» (KMT/Ksf 1987, oktober, s. 118–119); Larsson, »Stockholm – stormaktstidens musikcentrum» (*Kultur och samhälle i stormaktstidens Sverige,* 1967, s. 125–148, 162–168), samt *Musikfestival in der Deutschen St. Gertrud Kirche. Dietrich Buxtehude 350 Jahre. Stockholm 17-31 Mai 1987* (1987; programbok med uppsatser av Erik Kjellberg samt anonyma bidrag)

6. KYRKANS MUSIK

Kyrkohistoriskt ges en värdefull översikt, om än i vissa avseenden föråldrad, i Hjalmar Holmquist, *Från Reformationen till Romantiken. Handbok i svensk kyrkohistoria, II* (1940).

Musikhistoriska översikter med stark betoning av kyrkomusiken är Carl-Allan Moberg 1942 och 1957), samt Bengt Kyhlberg 1974. Här bör också nämnas Tobias Norlind 1944–45. Direkt fokuseras kyrkomusik i Moberg, *Kyrkomusikens historia* (1932).

Den svenska historien 4 (1978) om Vasatiden bör läsas med viss kritik i fråga om kyrkohistorien och lämpligen kompletteras med valda delar av Hjalmar Holmquist, *Från Reformationen till Romantiken. Handbok i svensk kyrkohistoria II* (1940), samt med liturgisk litteratur som A. O. T. Hellerström, *Liturgik* (1954), och David Lindquist, *Stockholms liturgiska tradition* (1951), varav den senare ägnar stor uppmärksamhet också åt psalm och koral. Vidare kan nämnas två värdefulla specialarbeten av Sigtrygg Sereni-

us, »Inledning» till utgåvan av *Messan på Swensko* (1969) och avhandlingen om Johan III:s liturgi, *Liturgia Suecanae Ecclesiae* (diss., 1966). Orgelbeståndet och orgelbruk kan studeras i Einar Erici, *Orgelinventarium* (1965), samt Josef Sjögren, *Orgelverken i Västerås stift* (1962) och *Organisterna i Västerås stift* (1958). Kyrkligt folkliv skildras i Hilding Pleijel, *Hustavlans värld* (1970).

Den gregorianska sången i svensk tradition beskrivs i Sigurd Kroon, *Ordinarium Missae* (1953, se avd. 2), samt i Jacob Jacobsson, *Mässans budskap* (1958) – där man dock bör bortse från den genomgående tesen om mässans budskap. Psalmens utveckling på 1500- och 1600-talen framställs i Emil Liedgrens klassiska och alltjämt oumbärliga *Svensk psalm och andlig visa* (1926), medan förhistorien till 1695 års psalmbok belyses vederhäftigt av Bengt Wahlström, *Studier över tillkomsten av 1695 års psalmbok* (1951). Motsvarande arbete på koralens område är Karl-Johan Hansson, *Koralpsalmboken 1697* (1967), samt Harald Göransson, *Koralpsalmboken 1697. Studier i svensk koralhistoria* (diss. 1992), som ger en delvis ny bild av koralutvecklingen, samtidigt som den, bl.a. med en utförlig bibliografi, sammanfattar vad som tidigare skrivits i ämnet.

Källorna till den viktiga finländska koralhandskriften från 1624 behandlas utförligt i T. I. Haapalainen, *Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und ihre Herkunft* (Åbo 1976). Värdefull information i koralhistoria ger också Henrik Glahn, *Melodistudier til den lutherske salmesangs historie fra 1524 til ca 1600* (København 1954).

I texten nämns även några specialarbeten av Folke Bohlin: *Melodier till julepisteln i svensk tradition* (1970), »Någrahanda sång» (*Den svenska kyrkoordningen 1571*, 1971), »Luthers Credo-psalm och Den svenska mässan 1531» (*Reformationen i Norden*, 1973) samt efterskriften till nyutgåvan av koralpsalmboken 1697 (1985). Här kan även nämnas Bohlins *Studier i den svenska reformationstidens psalmsång* (lic., Uppsala 1965). Vidare refereras till Jens Lyster, »En liten Psalmbok – en svensk 1600-talstradition (*Hymnologiske Meddelelser*, årg. 3–5, 1974–75), R. Swedlund, »Privatarkiv från Enköping i Uppsala landsarkiv» (*Upplands fornminnesförenings tidskrift* 1935), och Stina Hansson, »Litteraturen och läsarna» (*Den svenska litteraturen. Från forntid till frihetstid*, 1987)

7. SKOLA OCH UNIVERSITET

För skolans historia refereras till en rad allmänna verk, bl.a. Hj. Alving, »Ur Kalmar läroverks äldre historia» (*Storskolan i Kalmar. Minnen och hågkomster, 1*, 1923); Natanael Beckman, *Vår skolas historia* [= Skara gymnasium], 1 (1926); *Ur Karlstads högre allmänna läroverks hävder* (utg. av Ernst T. Ander. 1931); C. von Bonsdorff, *Åbo stads historia, 2* (Helsingfors 1904); Isac Collijn, »Stifts- och läroverksbiblioteket i Kalmar» (*Storskolan i Kalmar. Minnen och hågkomster, 1* (1923, s. 169 f.); K. F. Karlsson, *Blad ur Örebro skolas historia. 1* (1871); »Rudbeckianska skolan 1623–1973 [Västerås]» (*Arosiensis Jubileumsnummer* 1973) samt B. Rudolf Halls årsböcker i svensk undervisningshistoria (1939).

Skolors särskilda musikutövning behandlas i Lena Bergquist, *Skol- och kyrkomusik i Västerås 1620–1750. Musikutövningen vid Rudbeckianska skolan* (akad. uppsats i musikvetenskap, Uppsala universitet 1991); Åke Davidsson, »'En hoop Discantzböcker i godt förhwar'. Något om Strängnäsgymnasiets musiksamling under 1600-talet» (*Från Biskop Rogge till Roggebiblioteket. Strängnäs gymnasiums 350-årsjubileum*, 1976, s. 48–62); Gottfrid Kallstenius, »Musiken vid allmänna läroverket i Västerås före 1850» (*Gemnae Arosienses* 1923, s. 183–208) och Severin Solders & Albert Wiberg (utg.), *Stockholms storskolas journal* (1951).

Musikalier behandlas utförligt av Åke Davidsson i *Studier rörande svenskt musiktryck före år 1750* (1957), *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique [...] conservés dans les bibliothèques suédoises* (1952), och »Kring Uppsala-akademins förvärv av musikalier på 1600-talet» (*Nordisk tidskrift för bok- och bibliotekskunskap* 1969, s. 66–107)

Universitetsmusiken skildras i bl.a. Bengt Kyhlberg, »Stormaktstidens chorus musicus»

(*Akademiska kapellet i Uppsala under 350 år*, 1977, s. 1–12).

För städernas musik, se Greger Andersson 1991 och 1991:2 (se avd. 9), vidare Bo Alander, »Stadsmusiken i Malmö under 1600- och 1700-talen» (*Malmö forminnesförenings årsskrift 10*, 1942, s. 5 f.); Måns Tengnér, »Frögdesång och lustig dantz» (Kommentarhäfte till Musica Sveciae MS 304, 1988); Carl-Allan Moberg, »Michael Zethrin och svensk paroditeknik» (*STM* 1936, s. 5–23).

Därtill nämns N. E. Lovén, *Landskrona under svenska tiden 1658–1908. Historiska anteckningar, 2* (1909). Stockholms kyrkor finns behandlade i *Sveriges kyrkor. Stockholm. 1. Storkyrkan* (1924–28); *4. Jakob och Johannes* (1934) och *6. Klara kyrka* (1928).

Piae Cantiones:

Första upplagan av *Piae Cantiones* (1582) föreligger i en faksimileutgåva (Helsinki 1967). Till stor del är sångerna ur de två första notförsedda upplagorna (1582, 1625) återutgivna med modern notskrift, även med svensk översättning av Ole Torvalds (Helsingfors 1972). *Piae cantiones* behandlas i två avhandlingar: Tobias Norlind, *Latinska skolsånger i Sverige och Finland* (diss., 1909) och Timo Mäkinen, *Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae Cantiones-Melodien* (diss., Jyväskylä 1964; recension av Folke Bohlin i *STM* 1966). Mäkinens fortsatta arbete på detta område redovisas i *Piae Cantiones-sävelmien lähdetutkimuksia* [Källstudier över Piae Cantiones-melodier] (Helsinki 1968). Folke Bohlin har givit viktiga bidrag till kännedomen om *Piae Cantiones* i »Die Sammlung Piae Cantiones und Norddeutschland» (*Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, 1979), samt i *KLNM*.

8. STORMAKTSTIDENS HOVMUSIK

Vid sidan om redan anförda äldre arbeten av Tobias Norlind (1926, 1944–45) måste Carl-Allan Moberg, *Från kyrko- och hovmusik till offentlig konsert. Studier i stormaktstidens svenska musikhistoria* (1942, nytr. 1970) betraktas som den alltjämt bästa sammanfattande monografin om epoken. Märk även av samme författare »Drottning Christina och musiken» (*Nationalmuseums utställningskatalog 305*, 1966). Bland citerade samtidsskildringar märks Charles Ogier, *Från Sveriges Storhetstid. Franske legationssekreteraren Ch. Ogiers dagbok under ambassaden i Sverige 1634–1635* (utgiven 1978) och Johan Ekeblad, *Bref 1–2* (utg. av Nils Sjöberg, 1911, 1915).

För det kungliga hovets musiker hänvisas främst till Erik Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620–ca 1720* (diss., 1979). Det är en utförlig framställning om hovets musikliv, musikerna och musikalier. Om de italienska musikerna vid hovet kan man läsa i Einar Sundström, »Notiser kring drottning Kristinas italienska musiker» (*STM* 1961). Roger Cotte, *Compositeurs français emigrés en Suède* (Paris 1961) måste beträffande 1600-talet läsas med kritik. Viktiga studier i den franskinspirerade musiken vid Stockholmshovet är Gunnar Jeanson, »Vår första opera och den Rosidorska operatruppen» (*STM* 1919) samt Carl-Allan Moberg, »Lullyskolan i Uppsala universitetsbiblioteks handskriftssamlingar» (*STM* 1925).

Hovlutenisten Veraldis öde skildras i Richard Wehner, *Jesuitorden i Sverige. Til ordens historia i Sverige 1574–1879* (1983). Hovtrumpetarnas rättsliga ställning diskuteras i Eva Helenius-Öberg, »Dem vi för vår lag hålla. De kejserliga trumpetprivilegiernas tillämpning i Sverige under 1600- och 1700-talet» (*STM* 1992). Ett internationellt standardarbete är Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst. 1–3* (Regensburg 1973).

Festligheterna i samband med Karl XI:s trontillträde dokumenteras i text och bild i en

samtida källa: *Certamen Equstre Ceteraque Solemnia Holmiae Suecorum Ao MDCLXII M. Decbr...* (Nürnberg u.å.).

Uppgifter om Kristinatidens hovbaletter återfinns i Johan Grönstedt, *Svenska hoffester. I. Baletter, idyller, kostymbaler, spektakler och upptåg uppförda vid drottning Christinas Hof åren 1638–1654* (1911) och Mary Skeaping, *Den svenska hovbaletten* (1983). Se även Tobias Norlind 1944–45.

Dübensamlingen

En bibliografisk översikt är Åke Davidsson, »Die Dübensammlung in der Musikforschung» (*Festskrift Bruno Grusnick...*, Neuhausen–Stuttgart 1980). Handskriftstsmaterialet förtecknas i Folke Lindberg, *Katalog över Dübensamlingen i Uppsala universitets Bibliotek. Vokal musik i handskrift med inledning* (lic., Uppsala 1946) och Erik Kjellberg, *Instrumentalmusik i Dübensamlingen. En översikt* (uppsats i musikvetenskap, Uppsala 1968). De tryckta musikalierna återfinns i Rafael Mitjana, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XIVe et XVIIe siècles, conservés à la bibliothèque de l'Université d'Upsala. 1* (Uppsala 1911), Åke Davidsson, *Catalogue critique...* del 2–3 (Uppsala 1951). Härtill Kjellberg 1979, s. 825f.

Källkritiska undersökningar är Bruno Grusnick, »Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung. 1–2» (*STM* 1964 och 1966, och Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning. Presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala universitetsbiblioteks Dübensamling* (lic., 1968).

Bland monografier över viktiga delar av samlingen kan nämnas Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate* (diss., Berlin 1965) och Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck* (New York 1987). Det finns åtskilliga utgåvor av valda verk och verkgrupper t.ex. i serierna *Denkmäler der Deutschen Tonkunst, Denkmäler der Tonkunst in Österreich* och J. Mracek, »Seventeeth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library. Instr.mus. hs 409» (*Monumenta musicae Sveciae. 8*, 1976). Den italienska repertoaren behandlas i Georg Webber, *A Study of Italian influence on North German church and organ music in the second half of the seventeenth century, with special reference to the collection of Gustav Duben. Vol. 1–2* (diss., Oxford 1988).

Transkriptioner med kommentarer av mer än 200 verk har gjorts som elevarbeten vid Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet och av Ebbe Seléns (förvaras på institutionen resp. på UUB). I ett internationellt projekt sedan 1991 förlagt till Institutionen för musikvetenskap i Uppsala katalogiseras hela samlingen på databas.

Gustav Dübens resa behandlas hos Bengt Kyhlberg, »Gustav Düben och Paris. Några funderingar kring en stamboksanteckning» (*Skriftfest Martin Tegen* 1979).

»Odae Sveticae» behandlas av Gunnar Larsson (kommentarhäfte till Musica Sveciae MS 301, 1985). Bland övriga studier kring den höviska musikkulturen bör framhållas Kurt Johannesson, *I Polstjärnans tecken. Studier i svensk barock* (diss., 1968) och Erik Kjellberg, »Dygd och Ära. Adeln och musiken i stormaktstidens Sverige» (skivkommentar till Musica Sveciae MS 303) och Kjellberg, »Pieces of music in times of war and Peace; Swedes in 17th Century Germany» (*Proceedings of the Weckmann Symposium Göteborg 1991* (Göteborg 1993). Se även Kjellberg, »Musiklivet i stormaktstidens Västergötland» (*Vi äro musikanter alltifrån Skaraborg – studier i västgötsk musikhistoria*, 1983). Bjurumsorgeln behandlas av Mads Kjersgaard och Nils Beerstål i *Västergötlands fornminnesförenings tidskrift* 1973/1974.

Om citerade beställningsbrev

Här ges den tyska lydelsen av beställningsbrevet för sju av Hovkapellets nya medlemmar 1621, som presenteras i översättning på s. 312:

»Das dieselben alle und ein jeder insonderheit tam quali in vocali quam instrumentali musica uns in der Kirchen, zur Hof und Tisch und an Ort und Stelle wo wir absonders einem Jedern zu wasser und Land, bey Tag und Nacht zu Wasser und Land et sic quilibet in sua arte, fleissig und unverdrossen sich bezeugen seine

Kunst rumlich und nicht sauerich besonders nach Capellischer Musikalischer Art darein bezeugen, hierfür tun und was ihm vom Capellmeister diesfals zu tun zu jederzeit anbefohlen wirt unverdrossen vorrichten sol und will.» (Riksarkivet, Riksregistraturet – ty. & lat. – 1621, s. 46 f.; se även Kjellberg 1979, s. 781.)

Den tyska lydelsen av beställningsbrevet för sju av hovtrumpetarkårens nya medlemmar 1619, som presenteras i översättning på s. 316:

»Dass uns Sie und ein jeder insonderheit in ihre Kunst und mit Ihren Trompeten bei Tag und Nacht, fertig und zu jeder Zeit, wohin wir sie und ein jeder zu Wasser und Land hin abschicken oder verordnen werden, mit ihren eigenen guten Rossen, und was dazu gehört, bereit sein sollen. Und was wir da Ihnen alsdann in Befehl tun, In Schlachten, Stürmen und Feldtzügen, nach Ihrer art fleissig redlich und unverdrossen sich bezeigen sollen.» (Riksarkivet; se även Kjellberg 1979, s. 762.)

9. STAD OCH LANDSBYGD

Genom ett forskningsprojekt gjordes 1983–89 en första större utforskning av de svenska städernas musikliv med särskild fokusering på de professionella musikanterna. Projektets resultat har huvudsakligen redovisats i artiklar av Greger Andersson som ofta citeras i texten: »Stadsmusikanter i Skåneland under 1600- och 1700-talet» (*Ale. Historisk tidskrift för Skåneland*, 1990: nr 4 och 1991: nr 1 [= Andersson 1991:1]); »Stadsmusikanter i stifts- och universitetsstaden Lund under 1600- och 1700-talet» (*STM* 1991, s. 33–68 [= Andersson 1991:2]); »Stadsmusikanten i svenskt musikliv under 1600- och 1700-talet» (*Karolinska Förbundets Årsbok* 1991 [= Andersson 1991:3]); »Privilegierade musikanters professionsstrategier under 1600- 1700-talet» (*Dansk Årbog for Musikforskning XIX*, 1988–91 [1993], s. 19–53).

Källorna till städernas äldre musikliv finner man främst i magistraternas och rådhusrätternas arkiv, vilka numera förvaras i landsarkiven. Protokoll, räkenskaper, korrespondenser, suppliker tillhör de grundläggande källserierna. Andra viktiga fyndställen är kyrkoarkiven och landshövdingarnas arkiv (länsstyrelserna). I landsarkiven förvaras i regel också skolornas äldre arkivbestånd (dock ej musikalierna som i förekommande fall finns på respektive skola), medan universitetsarkiven (inkl. musikalier) finns vid respektive universitet.

En viktig typ av material är också källpublikationer såsom A. A. von Stiernman, *Samling utaf kongl. bref, stadgar och förordningar etc. angående Sweriges rikes commerce, politie och oeconomie uti gemen*, I–IV (1747–75).

Viktiga upplysningar om särskilda städers musikliv under 1600-talet återfinns i vissa stadshistoriker och specialarbeten. Stadsmusiken i Stockholm har särskilt behandlats i Emil Trobäck, »Stadsmusiken i Stockholm» (*STM* 1929, s. 92–103). Många värdefulla uppgifter om musiken i Stockholmsförsamlingarna står att finna i det flerbandiga verket *Sveriges kyrkor* med bl.a. I. Simonsson, *Storkyrkoförsamlingens historia* (1924).

Till viktigare specialstudier hör Bengt Kyhlberg 1974, samt Mats Arnberg, »Musiken i Falun under trehundra år (uppsats i musikvetenskap, Uppsala 1947). Vidare skall nämnas den välgjorda och omfattande *Staden Norrköpings historia* (1971), som ägnar ett betydande utrymme åt stadsmusikanter och organister tillsammans med detaljerade källredovisningar.

Till framställningar om musiker och musikeryrket hör Josef Sjögren 1958, en innehållsrik källa till organisterna i Västerås stift. När det gäller utländska musiker i Sverige måste oftast en utländsk litteratur komma ifråga. Så finner man t.ex. uppgifter om Norrköpingsmusikanten Paudringer i Wilhelm Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude* (Leipzig 1926).

Bland modernare arbeten om den svenska militärmusiken skall särskilt nämnas Åke Holmquist, *Från signalgivning till regionmusik* (1974). Viktigare äldre litteratur är Samuel Landtmansson, *Menuetter och Polska Dantzar* (Svenska landsmålen 1912), som redovisar en repertoar sammanställd av den karolinske hautboisten Gustaf Blidström. Ytterligare inblickar i stormaktstidens repertoar ges i Jan Olof Rudén, »Stormaktstidens 10 i topp» (*STM* 1974, s. 25–52) och *Music in tablature* (1981). En

översikt av 1600-talets visskatt ges i Bernt Olsson, *Svensk världslig visa 1600–1730* (1978). Särskilda genrer som den medeltida balladen behandlas av Bengt R. Jonsson i *Svensk Balladtradition*, I (1967). Skillingtrycken får sin genomlysning i Margareta Jersild, *Skillingtryck* (1975). 1600-talets folkvisa är behandlad av Märta Ramsten i *Folkmusikboken* (1980).

Landsbygdens allmänkulturella förhållanden skildras i bl.a. Börje Hansen, *Österlen. En socialantropologisk studie* (1952).

PERSONREGISTER

Personer sätts på förnamn fram till Gustav Vasas tid, därefter på efternamn om sådant finnes, enligt praxis i större uppslagsverk. Nationalitetsbeteckningar avser endast verksamhetsländer och anges ej om det enbart gäller Sverige. Om möjligt anges levnadsår, annars ungefärlig verksamhetstid, anställningsår el.dyl. Vid musikeranställningar innebär årtal med streck (1666–) att anställningen gäller fram till dödsåret.

Förkortningar:

dir.mus.	director musices
dram.	dramatiker
eng.	engelsk
finl.	finländsk
fr.	fransk
förf.	författare
g.	gift
hist.	historiker
hovmus.	verksam vid svenska hovkapellet
it.	italiensk
k.	kyrka(n)
kap.m.	kapellmästare
mus.	musiker (musikant)
org.	organist
puksl.	pukslagare
sv.	svensk
Sv.	Sverige
tons.	tonsättare
trump.	trumpetare
utg.	utgivare
öst.	österrikisk

Abraham, se Angermannus
Adam av Bremen (1000-t.), dom herre (Bremen), förf. 13, 32
Adam av S:t Viktor (?–1192?), fr. munk, förf. 80
Adamsson, Hans (?–1637), hovmus. ca 1610 (bandorist) 311
Agatha (?–251), siciliansk martyr, helgondag 5 febr. 117
Albert målare (Albertus Pictor, ca 1445–1509), kyrkmålare 70f, 138, 141, 152, 154, 158, 161ff, 167, 176, pl. VIII
Albert polack (1527) 200
Albrecht, it.-sv. hovmus. 1559–60 209
Albrecht från Pettekow, från Posen, polsk-sv. hovmus. 1544–51 202
Albrici, Vincenzo (1631–96), it.-sv.-tysk kap.m., tons. 327, 329, 333, 335, 339, 343; och brodern Bartolomeo (ca 1640–?), sångare, och fadern Domenico (ca 1600–efter 1653), sångare 329; alla i Sv. 1652–54
Alexander III, påve 1159–81 89
Alexander (ca 1560), org. 217
Alsinius, Christiernus Henrici (?–1658), rektor Sthlms Storskola 1644 305
Ammerbach, Elias Nikolaus (ca 1530–97), tysk org., tons. 240
Amund (1490-t.), kyrkmålare 42,149
Anders trumpetare (1466) 180
Anders basunblåsare, hovmus. 1580–87 213
Anders Eriksson (?–1572), målare omslaget, 4, 219
Andreas Eriksson (ca 1470), kyrkmålare 154
Angermannus, Abraham(us) Andreae (ca 1540–1607), ärkebiskop 172

Angermannus, Petrus Jonae (1559–1630), biskop i Växjö 1595 264
Anna Girmundsdotter (1518), nunna (Vadstena) pl. III
Angerd Nilsdotter (1518), nunna (Vadstena) 133
Anna, jungfru Marias moder, helgondag 26 juli 92, 102ff, 106, 113ff, 117, 185
Anna (g. m. pfalzgreve Georg Johan, 1545–1610), Gustav I:s dotter 212
Anna Pawalsdotter (ca 1490), abbedissa (Vadstena) 135, 137
Ansgar (801–865), »Nordens apostel», ärkebiskop av Hamburg–Bremen, lokalhelgon, dagar 3(4) febr. och 9 sept. 47f, 91f, 102ff, 106, 115, 117
Anthelius, Zacharias (?–1624), borgmästare (Södertälje) 313
Antonius av Padua (1195–1231), helgondag 13 juni 108
Arbogensis, Simon Benedicti (1600–49), sångare (Västerås), präst (Sthlm) 285
Arensveldt, Johannes van, klockspelare 1666–70 (Tyska k., Sthlm) 341
Arnold, Georg (?–1676), öst.-tysk tons. 288,339
Arrebo, Anders Christensen (1587–1637), dansk präst, förf. 347
Arrhenius, Jacob (1642–1725), hist., förf. (Uppsala) 255, 263, 266
Arwidsson, Adolf Iwar (1791–1858), finl.-sv. förf., bibl. 176
Ascheberg, Rutger von (1621–93), tysk-sv. härförare, guvernör 1680 367f
Aubry, Cuny (?–1665), fr.-sv. hovmus. 1640–, dansmästare 325, 338
Aufschnaiter, Benedict Anton (1665–1742), öst. tons. 390

Babst, Valentin, tysk musikförl., aktiv 1542–56 234
Bach, Johann Jacob (1682–1722), tysk-sv. hautboist, hovmus. 1712– 341
Bach, Johann Sebastian (1685–1750), tysk tons. 14, 341
Bagge, Jakob (1502–1577), amiral 203, 221
Balle (ca 1050), runristare 144
Baltzer, Thomas (ca 1630–63), tysk-sv.-eng. hovmus. 1652–55 332, 356
Banchieri, Adriano (1568–1634), it. tons. 313
Banchieri, Tadeus och Christoffer, it.-sv. hovmus. 1565–66 resp. 1565–78 216
Banér, Svante (1584–1628), hovmarskalk, riksråd 315
Barbara, legendariskt helgon, dag 4 dec. 98, 101, 154
Barbara (1482), basunarhustru 159
Barteichs, Elisabeth, se A. Schütz
Bartholdi, Johannes (1647), subcantor (Linköping) 278
Bartolotti (Bartolomi), Angelo Michele (ca 1615–80?), it.-fr. teorbist, tons., i Sv. 1652–54 329, 331
Baston, Johan (Josquin), nederl.-dansk-sv. sångare, tons., hovmus. 1559–66 207– 210, 217, 229
Beaulieu, Antoine de (?–1663), fr.-sv. dansmästare, i Sv. från 1637 304, 324
Becchius, Olaus Johannis (1615–90), rector cantus 1638–44 (Uppsala), präst (Edebo) 304
Becker, Cornelius (1561–1604), tysk teolog, förf. 347
Becker, Dietrich (1623–79), tysk tons. 288
Beckman, Johan Wilhelm (1792–1873), präst, hymnolog 258, 263
Bellman, Carl Michael (1740–95), visdiktare 108, 262, 304
Bellman, Johan Aren(d)t (1664–1709), univ.lär., mus. 262, 267f, 304
Benedikt av Nursia (Benkt, ?–ca 540), it. ordensgrundare, helgondag 21 mars 184
Bengt (1568) »doktor» 211
Bengt (Benct) harpare (ca 1490) 142, 180
Bengtsson, Ingmar (1920–89), musikforskare 270
Bengtsson, Johan (ca 1620–73), lutenist, hovmus. 1646–48, 1656– 337
Bergrot, Olaus Olavi (1690?–1737), präst, instrumenthist. 251
Bernardi, Stefano (ca 1585–1638?), it. tons. 284
Bernhard, Christoph (1627–92), tysk tons. 339, 343
Bertil Larsson, se Larsson

Bertil trumpetare (»finsk»), hovmus. 1551–63 222
Bertil (»Long Bertil tysk», 1563), hovmus. 222
Bethune, Michel(?) de, fr. lutenist, i Sv. 1649– 51 327
Beurreus, Dionysius (Denis Beurré, ca 1510–67), fr.-sv. teolog, Erik XIV:s lärare, diplomat, riksråd 211
Bèze, Theodore de (1519–1605), fr. teolog, förf. 347
Bielke, Gunilla (1568–97), Johan III:s hustru 215
Bille, Ludwick (ca 1590–1640), hovmus., hovkap.m. 1636 311
Birger Gregersson (?–1383), ärkebiskop 1366 92, 98, 106ff, 114, 157
Birger Jarl (?–1266), Sveriges regent 94
Birger Magnusson (1280–1321), son till Magnus Ladulås, konung i Sv. 1290–1318 146, 148, 150; och drottning Märta (Margareta Eriksdotter, ?–1341) 164
Birger Persson (ca 1260–1327), S:ta Birgittas far, lagman 51
Birgitta Birgersdotter (S:ta Birgitta, g.m. Ulf Gudmarsson, 1303–73), ordensgrundare, helgondag 7 okt. 48, 51, 89, 91f, 98, 101f, 104, 106f, 109, 115f, 118, 124–129, 134f, 157, 180
Biörkman, Lorentz (ca 1670–efter 1728), hovtrump. 1693–1709 319
Björn (ca 1120), Botvids bror 114
Blasius, se Fischer
Blidström, Gustaf (?–1744), hautboist 388ff
Bodenschatz, E(be)rhard (1576–1636), tysk tons. 282, 284
Boëthius (470–525), senromersk filosof 140
Boije, Ivar (1706), hautboist (Landskrona) 388
Bolz(ius), Thomas (ca 1590–1637), tysk-sv. hovmus. (sångare) 1620–, tons. 312
Bonagiunta, Giulio (?–efter 1582), it. tons. 293
Bonau, Jochum (Joachim), hovmus. (diskantist) 1663–70 338
Bonde, se Karl Knutsson
Bonde, se Tord
Bonsach, Bertil, hovmus. 1588–91 213
Bosch, Hieronymus (ca 1460–1516), nederl. konstnär 159
Bothniensis, Nicolaus, se Nicolaus Olai
Botvid (?–ca 1120), Södermanlands apostel, dag 28 juli 89, 91f, 113ff, 117, 120
Boy(e), Jurgen Ulrich (ca 1650–1736), hovtrump. 319
Brahe, Per d.ä. (1520–90), riksdrots 192, 206, 354
Brahe, Per d.y. (1602–80), riksdrots 276, 354ff, 382
Brask, Petrus (ca 1650–90?), psalmförf. 266
Briegel, Wolfgang Carl (1626–1712), tysk tons. 288f, 291ff, 305, 339f
Brigg(i)s, Philip, eng.-sv. trump., i Sv. 1591–93? 219
Brunati, Antonio, it.-sv. scenmästare, i Sv. 1647–63? 325
Bruse, Anders (ca 1600–67), org. 1622–41 (Linköping), orgelbyggare (även i Åbo, Reval) 71, 377
Brynolf Algotsson (ca 1240–1317), biskop i Skara, lokalhelgon, dagar 6 febr. och 16 aug. 89, 91f, 106, 111
Bröms, Ericus Erici (?–1665), rector cantus 1633 (Linköping) 278, 293, 304
Budde, Jöns (1437?–ca 1500), munk (Nådendal), förf. 168
Bull, John (1562–1628), eng. tons. 335
Burchard(t) (Burckardt), Wolfgang (?–1599), tysk-sv. kantor 1579 (Tyska k., Sthlm) 213, 227, 229
Bureus, Johan(nes) Thomae (1568–1652), riksantikvarie 185, 238f
Burman, Eric (1692–1729), matematiker, dir.mus. (Uppsala) 304
Busch, Hindrick (ca 1655–1714), hovtrump., och dotter Regina (g.m. J.W. Pettersson) 319
Busbetzky, Ludwig (?–1699), org. 1687 (Narva) 380
Buxtehude, Dieterich (1637–1707), dansk-tysk org., tons. 341, 343, 362, 380
Byrd, William (1543?–1623), eng. tons. 335

Cahman, Hans Henrik (ca 1640–99), tysk-sv. orgelbyggare 361
Cahman, Johan Niklas (ca 1670–1737), orgel-

byggare 361
Calvin, Johann (1509–64), schw. reformator 347
Capricornus, Samuel (1628–65), tysk tons. 288
Carissimi, Giacomo (1605–74), it. tons. 330ff, 339, 343
Carlsson, Niels, trumpetlärling 1622–29 318
Casparus, se Kaspar
Cassiodorus (ca 490–ca 580), it. statsman, förf. 34
Castiglione, Baldassare (1478–1529), it. statsman, förf. 192
Catharina Eriksdotter (g. Folker) (1667) 260
Cato, Diomedes (ca 1560–efter 1619), it.-polsk lutenist, tons., i Sv. 1593–94 217
Cecconi, Alessandro (Andrea, ?–1658), it.-fr. sångare, i Sv. 1652–54 327
Cecilia (1540–1627), Gustav I:s dotter, g. m. markgreven Kristofer av Baden-Rodemachern 213
Cecilia (1460), säckpiparhustru 159
Cesti, Marc'Antonio (1623–69), it. tons. 331
Chinelli, Giovanni Battista (1610–77), it. tons. 287
Christian (Christoffer) av Mecklenburg, se Elisabeth Vasa
Christopher, stadsmus. (Jönköping 1630–40-t.) 364
Claes i Ödeshög (ca 1670), instr.mak.? 356
Clara (1194–1253), it. ordensgrundare (clarissorna), helgondag 12 aug. 89, 108
Claus från Krakow (ca 1540), polsk-sv. hovmus. 202
Clemens non Papa, Jacobus (ca 1510–56?), nederl. tons. 228
Colliander, Erlandus Magni (1616–96), rector cantus 1647–76 (Växjö), präst 286
Columbus, Jonas (1586–1663), rector cantus 1617–25 (Västerås), poes. prof. (Uppsala), präst (Husby) 274, 279, 285, 292, 305
Columbus, Samuel (1642–79), förf. 262, 266, 337
Conrad (ca 1440), lutenist 183
Constantin, Louis (ca 1585–1657), fr. tons. 327
Crecquillon, Thomas (?–1557), flaml. tons. 228, pl. XIV
Croll, se De Croll
Crüger, Johann (1598–1662), tysk tons. 255

Dahl, Michael (1656–1743), sv.-eng. konstnär 349
Dahlberg, Erik (1625–1703), krigsingenjör, arkitekt 214f, 308
Dannefelt, Elias, tysk sångare, i Sv. 1620–23 312
Dannenberg, Jacob, spelman 1639–54 (Viborg) 377
David, gammaltest. kung 156f, 163, 204f, 348
David av Munk(a)torp (?–1082), eng. missionär, Västmanlands apostel, dag 25 juni 89, 91f, 104, 114, 118, 120
Davidsson, Åke (f. 1913), bibl. 281, 293
Decker, Martin d.ä., org. 1663–89 (Stork., Sthlm) 290
De Croll, Reinhold (1673–1710), org., klockspelare (Tyska k., Sthlm) 390
De la Barre, Joseph (1633–78) och Anne Chabanceau (1628–88), fr. sångare, i Sv. 1650?–54 327, 350
De la Gardie, Ebba Maria (1657–97), hovdam, förf. 351
De la Gardie, Jacob (1583–1652), fältherre, riksmarsk 356
De la Gardie, Johanna Eleonora (g. Stenbock, 1661–1708), hovdam, förf. 351
De la Gardie, Magnus Gabriel (1622–86), rikskansler 266, 305, 324f, 332f, 335, 338, 356f, 393
De la Gardie, Pontus (1520–85), fr.-sv. fältherre, dipl. 223
Della Porta, Francesco (ca 1600–66), it. tons. 323
Descartes, René (1596–1650), fr. filosof 260
Després, Josquin, se Josquin
Didrik av Bern, se Teoderik
Di(d)rik (Hansson) trumpetare (1563), hovmus. 222
Dijkman, Ludert d.ä. (ca 1650–ca 1710), org. (Västerås, Gävle 1675), dir.mus. (Karlstad 1680, Stockholm 1689) 290, 294, 306
Diomedes, se Cato
Dolep, Christian (?–1710), hovpuksl. 319
Dominicus (1170–1221), sp. präst, ordensgrun-

dare, helgondag 4 aug. 89, 91, 98, 101–104, 115, 117f
Donato, Baldassare (ca 1530–1603), it. tons. 315
Dowland, John (1562–1626), eng. tons., i Danmark 1598–1606 354
Dressler, Gallus (1533–75?), tysk tons. 293
Drossander, Johannes Laurentii (ca 1650–1701), präst (Oppunda Västra) 289
Drusina, Benedict de (ca 1520–efter 1573), tysk tons., notutg. 204f
Dulichius, Philip (1562–1631), tysk tons. 287
Dumanoir, Guillaume (1615–97), fr. tons. 327
Duplessi, Renatus, fr.-sv. lutenist, hovmus. 1572–73 216
Duvall, Johan, dansmästare 1663–79 (Uppsala) 305
Düben, Andreas (ca 1597–1662), tysk-sv. hovorg., hovkap.m. 1640 192, 225, 227, 284, 290, 312, 321, 323, 325, 327, 333, 335, 337, 339, 341, 347, 350; och hustru Anna Maria Kosselin (ca 1605–90) 333, 350
Düben, Anders (von) (1673–1738), hovkap.m., kammarherre, adlad 1707 290, 341, 346, 350f, 390, 396
Düben, Emerentia (von) (1669–1743), hovdam, adlad 1707 351
Düben, Gustav d.ä. (1629?–90), hovkap.m., tons. 225, 227, 260, 262, 265, 323, 327, 333ff, 337–341, 346, 351, 357, 377, 380, 391, pl. XVI
Düben, Gustav d.y. (von) (1660–1726), hovman, adlad 1698 351
Düben, Nicolaus (1657–77), diskantist 313
Düben, Peter (1633–94), hovmus. 1648–60, militär 327

Ebel, David (?–1642?), org. 1610–24 (Tyska k., Sthlm), sedan Rostock 227
Edebomästaren (ca 1515), kyrkmålare 159
Eghil, kyrkmålare, verksam ca 1485–1515 154, 156, pl. IX
Ehrenstrahl, David Klöcker (1628–98), konstnär 319f
Ekeblad, Johan (1629–96), hovjunkare 330, 333
Elfving, Samuel (1642–1700), rector cantus 1672–76 (Västerås), präst 288
Elimæus, Olof (Olaus) Erici (ca 1580–1629), biskop i Viborg 1618 276, 377
Elin (Helena, 1100-t.), Skövdes lokalhelgon, dag 30(31) juli 48, 89, 91f, 106, 111, 116, 119f
Elisabet I (1533–1603), eng. drottning 209, 211
Elisabeth Vasa (1549–97), Gustav I:s dotter, g.m. Christian av Mecklenburg (1537–92) 213f
Emmerich, ungerskt helgon 101
Emporagrius, Erik (1606–74), biskop i Strängnäs 247f, 266
Emsheimer, Ernst (1904–89), tysk-sv. musiketnolog 29
Eneman, Mikael (1676–1714), orientalist (Uppsala) 267
Engelbrekt Engelbrektsson (?–1436), slottsherre (Örebro), frihetshjälte 50f, 89, 94
Erici (Olaus Erici Hussbyensis, ca 1600), koraluppteckнare 235
Ericus Olai (?–1486), teolog (Uppsala), historiker 92, 115
Erik den helige (Erik IX Jedvardsson, ?–1160), konung, Sveriges skyddshelgon, dag 18 maj 41, 48, 50, 60, 72, 74, 89, 91–95, 97–104, 113f, 116f, 120, 184
Erik Magnusson (Erik XII, 1339–59), sv. konung 146
Erik XIV (1533–77), konung 1560–68 18, 191f, 195, 199f, 202–205, 208–215, 217, 222, 228
Erik (ca 1500), stadsmus. 183
Erik Ejegod (ca 1056–1103), dansk konung 145
Eriksson, Anders, se Anders
Eskil (1000-talet), eng. biskop, martyr i Södermanland, dag 12 juni 48, 88f, 91f, 94f, 106, 111, 113, 116ff
Eskil Unnason (ca 1470), rådman (Arboga) 178
Ethelred II (ca 968–1016), anglosaxisk konung 47
Everhardt, Johan d.ä. (1718–98), dir.mus. (Skara), orgelbyggare 269

Faber, Heinrich (före 1500–1552), tysk musikteoretiker 274
Fabri, Caspar (de), it.-sv. hovmus. 1565–93 213, 216
Fastidiosus, Jeronimus (ca 1580), it.-sv. hovmus. 216
Fattabwr (Fatebur), He(i)nric(i)us Martini (ca 1590–1647), rektor 1616 (Viborg), präst 1632 (Ny(en)skans, Ingermanl.) 276
Ferber, Augustinus, tysk boktr., aktiv 1575–1619 275
Fichtelius, Johan (?–1722), kantor 1692 (Tyska k., Sthlm) 227
Filip, se Philip
Finetti, Giacomo (?–1631?), it. tons 287
Finno (Suomalainen), Jacobus Petri (ca 1545–88), rektor (Åbo) 275
Fischer, Blasius (?–1588?), hovtrump. 1543–203, 208f, 213f, 216, 222
Fischer, Johann (1646–1717?), tysk tons. (Ansbach, Mitau, Riga 1694–1700) 375
Fischer, Simon (1560–70-t.), tysk hovsekr. 211
Folke Ängel (?–1277), ärkebiskop 1274 94
Folker, Achatius (1667) 260
Franciscus (av Assisi, 1181–1226), ordensgrundare, helgondag 4 okt. 89, 91, 108f
Franck, Johannes Matthiæ (1590–1661), prof. i medicin (Uppsala) 291
Fransén, Natanael (1882–1949), liturgihist. 241
Franzén, Frans Mikael (1772–1847), förf., biskop i Härnösand 257
Frescobaldi, Girolamo (1583–1643), it. tons. 335
Freylinghausen, Johann Anastasius (1670–1739), tysk teolog, sångutgivare 272
Friderici, Daniel (1584–1638), tysk kantor, tons. (Rostock) 276, 286, 289
Frischlin, Philip Nicodemus (1547–90), tysk förf. 296
Förster, Caspar d.y. (1616–73), tysk-dansk kap.m., tons. 339

Gabrieli, Giovanni (ca 1555–1612), it. tons. 279, 305, 338
Gadd(ius), Lucas (1615–80), rektor 1649 (Nyköping) 298
Gallus, se Handl
Gardeadello, Franciscus och Jeronimus, it.-sv. hovmus. 1560–66 209
Gast, Hans (»Johannes Componista»), org., hovmus. 1547–68 207
Geist, Christian (ca 1640–1711), tysk-sv.-dansk hovmus., tons., i Sv. 1670–79 260, 343
Gennrich, Friedrich (1883–1967), tysk musikhist. 108
Georg, helgon, se Göran
Georg Vilhelm av Brandenburg (1595–1640), kurfurste 312
Georg (Jeorgius, Örjan, 1513), mus. 183
Gerdt van Wouven (1550–60-t.), nederl.-sv. kantor, hovmus. 207, 209, 217, 228
Gertrud (ca 625–659), abbedissa i Nivelles, helgon 184
Gevaert, François Auguste (1828–1908), belg. musikhist., tons. 76, 104
Giovannelli, Ruggiero (ca 1560–1625), it. tons. 315
Glerich, Lorens, harpist, hovmus. 1576–1621 213
Goliat, gammaltest. person 156f, 163
Gombert, Nicolas (ca 1490–ca 1560), flaml. tons. 228f
Goudimel, Claude (ca 1520–72), fr. tons. 347f
Granschoug, C. (1697), förf. (Karlskrona) 375
Gregorius den store (Gregorius I, ca 540–604), påve, helgondag 12 mars 34, 65, 196
Grimr (ca 1000), sv. runristare 144
Gripenhielm, Edmund (1622–75), riksråd, förf. 266
Grusnick, Bruno (f. 1900), tysk musikhist. 343
Guido av Arezzo (ca 990–1050?), it. munk, musikteoretiker 62f, 274
Guilleroy, Pierre (?–1666), fr.-sv. hovmus., dansmästare 338
Gunnar, Gjukes son (i Eddan) 53
Gunnarsdotter, Ingierd (1601–86), hustru till Sven i Höglunda, Västergötl. 393f
Gustav (1683–85), prins 294
Gustav Eriksson Vasa (Gustav I, 1496?–1560), konung i Sv. 1523 17, 146, 148, 158, 189, 192, 195, 199–209, 221, 231ff

Gustav II Adolf (1594–1632), konung i Sv. 1611 17, 192, 200, 284, 291f, 294, 301, 309, 311, 313, 315f, 321, 350, 391
Gustav III (1746–92), konung i Sv. 1771 313
Gutterwitz, Andreas (?–1610), tysk-dansk-sv. boktryckare, i Sv. från 1582 15
Gyllenhielm, Carl Carlsson (1574–1650), riksamiral, förf. 347
Gyllenhielm, Julius (1560–81), ståthållare (Åbo) 223
Gyllenmärs, Bröms (ca 1600–79), militär (Västergötl.) 176,392f
Gyllenstierna, Birgitta (1606–1653) 298
Gürlo, Arthur, it.-sv. hovmus. 1560–61 209
Göran (Georg, Örjan, 200.-t.), legendarisk kappadocisk prins, helgondag 23 apr. 184f
Göres, Casper (?–1630), tysk-sv. hovtrump. 1619– 316

Haapanen, Toivo (1889–1950), finl. musikhist., dirigent 94f, 102
Hagberg, Ulf Erik (f. 1932), arkeolog 35
Hahn, Canutus (1633–87), biskop i Lund 298
Hahn, Michael (1660–80-t.), mus. (Narva) 380
Hammar, Johan (1640–98), målare 317
Hammerschmidt, Andreas (1612–75), tysk tons. 286f, 289, 339
Hancke, Johan (?–1649), tysk-sv. hovmus., i Sv. från 1620 312
Handl, Jacob (Jacobus Gallus, 1550–91), slovensk-öst. tons. 281, 284, 291
Hans componista, se Johannes
Hans (»Store Hans», »Lille Hans», ca 1540) polsk-sv. hovmus. 202, 209
Hans, se även Gast
Hans, se även Hermansson
Hans Jönsson, se Jönsson
Hanssen, Börje (1917–79), antropolog 384
Hansson, Klemeth (ca 1550), lutenist 206
Hartenbeck, Hans (1590?–1644), tysk-sv. org. (Västerås 1613) 285
Hartenbeck, Michael (1618–50), org. (Uppsala 1639, Norrköping 1642, Västerås 1645) 361
Hartmann, Wolfgang (?–1663), tysk-sv. kopparstickare, i Sv. från 1643 348
Hasse, Peter (ca 1585–1640), tysk org. (Lübeck) 355, 377
Hassler, Hans Leo (1562–1612), tysk tons. 315
Hattulamästaren (ca 1510), kyrkmålare 163
Havill, Richard (?–1616?), eng.-sv. hovmus. 1591– 219
Hedar, Josef (1894–1961), domkyrkokap.m. (Lund) 362
Hedvig Eleonora (1636–1715), Karl X Gustavs drottning 226, 297, 319, 333, 350, 360
Hedvig Sofia (1681–1708), Karl XII:s syster 296
Helena, se Elin
Héle, Georges de la (1547–86), flamländsk tons. pl. XIV
Helge (ca 1650), trump. hos Brahe 356
Heller, Johann Kilian (1633?–74), tysk tons. 305
Hemming Henriksson (?–ca 1620), präst (Masku vid Åbo), finsk psalmförf. 276
Henrik (?–1160), eng. och sv. biskop, Finlands skyddshelgon, dag 19 jan. 89, 91f, 98, 114, 116, 119f
Henrik Tidemanson (ca 1425–1500), biskop i Linköping 136
Henrik orgalekare (ca 1500?) 181
Henrik pukslagare (1550-t.) 222
Herbinus, Johannes, rektor 1666–72? (Tyska skolan, Sthlm), präst (Vilna) 339
Hercules, kantor, hovnarr 1562–68 219
Hermansson, Hans (1563), hovmus. 222
Heyde, Jören (?–efter 1588), tysk-dansk.-sv. hovtrump. 1556–82 203, 208f, 213, 222, 229
Hiller, Nicolaus Olai (ca 1630–88), hovmus. (sångare), rector cantus 1659 (Storskolan, Sthlm) 290, 338
Hiärne, Urban (1641–1724), läkare, förf. 255, 272, 296
Hoecke, Jan van der (1611–51), nederl. konstnär 188
Hoffman, Cornelius, tysk-sv. lutenist, hovmus. 1539–44 205f
Hoffman, Hieronymus (Jeronimus, 1530-t.), tysk-sv. lutenist 204
Hoffman, Nils (1540-t.), tysk-sv. lutenist 206
Holger Dansk, dansk sagohjälte 163, 176
Holl, Cort van, org. (Reval, Narva, Viborg 1665–94) 377
Hollinger, lokalhelgon (Skokloster) 89

Horn, Gustaf (1592–1657), kammarherre, fältmarskalk 316, 324
Horn, Johann Caspar (ca 1630–85?), öst.-tysk läkare, tons. 306
Hornbostel, Erich Maria von (1877–1935), öst.-tysk musiketnolog 29
Houve, Salomon de la (1640-t.) fr. målare pl. XI
Hucke, Georg (?–1653), tysk-sv. sångare hos De la Gardie, kantor (Königsberg) 356
Hughes, Andrew (f. 1937), kanad. musikhist. 76
Hunnius, Detleff (1615–64), tysk-finl. org. 1637 (Viborg) 377
Hæffner, Johann Christian Friedrich (1759–1833), tysk-sv. tons., dir.mus. (Uppsala) 257, 267

Ibn Ahmad at-Tartuski, Ibrahim (900-t.) 34
Ibn Fadlan (900-t.), arab. sändebud 34
Ihre, Thomas (1659–1720), teolog 262
Ingeborg Eriksdotter (?–1254), Birger Jarls hustru 94
Ingemo, legendariskt kvinnligt lokalhelgon (Dala, Västergötland) 89
Ingrid Elovsdotter (?–1282), klosterstifterska (Skänninge), lokalhelgon 89
Ingvar den vittfarne (?–1041), hövding 144
Isidor(us) av Sevilla (ca 560–636), sp. biskop, förf. 58
Israel Erlandsson (ca 1250–1328), dominikanprior (Sigtuna), biskop i Västerås 1309 94

Jakob Ulfson (?–1521), ärkebiskop 1470–1514 134ff
Jacobaeus Matthias, se Tolia
Jacobsson, Baltzar (ca 1570), hovmus. 213
Jacobsson, Caspar, hovmus. 1566–77 216
Jacobus Petri, se Finno
Jan(n)equin, Clément (ca 1485–1558), fr. tons. 230
Jeorgius, se Georg
Jeronimus, se Hoffman
Job, gammaltest. person 166
Johan III (1537–92), konung i Sverige 1568 18, 192, 194, 199f, 202, 207ff, 213, 215ff, 221ff, 225, 227, 232, 240ff, 297
Johan pipare (1515) 159
Johannes de Grocheo (ca 1300), fr. musikteoretiker 138
Johannes döparen, helgondag 24 juni 62, 89, 91, 171
Johannes (Hans) »componista», »organista», hovmus. 1526–47 200, 207
Johannes Magnus (1488–1544), ärkebiskop 1523, lämnade Sverige 1526 147
Johannes Rosenrodh (1437), tysk-sv. kyrkmålare 124
Jon (ca 1650), trump. hos Brahe 356
Jon Slät (ca 1470), diktare av nidvisa 178
Jonsson, Bengt Robert (f. 1930), folklorist, balladforskare 176
Jordan, Christian, (ca 1600–72), tysk-sv. hovtrump., i Sv. 1619–46 316
Jordanes (500-t.), gotisk-it. munk, förf. 34
Josef, Jesu styvfar, helgondag 19 mars 92, 113
Josquin Desprez (ca 1440–1521), nederl.-it. tons. 14, 229, 281
Jost basunare (1483) 180
Judas Iskariot, biblisk person 162
Juliana (Marie Juliane av Baden-Durlach, 1622–75), prinsessa, i Sv. 1671–73 350
Julianus av Speyer (?–1250), liturgisk förf. 108
Jöns Bengtsson, se Oxenstierna
Jöns Budde, se Budde
Jöns bälgpipare (ca 1510), stadsmus. 140,179
Jöns pukare, hovmus. 1559–63 (Åbo) 222
Jönsson, Johannes (Hans), hovmus. 1566–78, kantor vid Coll. Regium 1578–86 216
Jösse Eriksson (?–1436), fogde i Västerås slottslän 1413–33 158

Kamphausen, Hermann (ca 1590–1656), tysk-sv. vinhandlare 338
Kankel, Johan(nes) (1614–87), tysk-sv. boktryckare (Visingsborg från 1666) 276
Karl Knutsson Bonde (Karl VIII, 1409–70), konung i Sv. och Norge 50f, 133, 146; och dotter Birgitta 134, 151
Karl IX (1550–1611), regent från 1592, konung 1600 192, 199, 202, 217, 219, 241ff, 253, 311
Karl X Gustav (1622–60), konung 1654 193, 303, 323f, 333, 335

Karl XI (1655–97), konung 1672 190, 193, 226, 249, 254, 266, 294, 337, 339, 343, 348, 353, 375
Karl XII (1682–1718), konung 1697 17, 190, 193, 267, 294, 296, 319, 341, 343, 387
Karl Filip (1601–22), hertig, Karl IX:s son 200
Karlung, legendariskt lokalhelgon (Karlskyrka, Roslagen) 89
Karrismästaren (ca 1340), kyrkmålare 167
Kaspar (Casparus) (1580), lutenist 223
Katarina Ulfsdotter (g.m. Egard von Kyren, 1331?–81), S:ta Birgittas dotter, lokalhelgon, dagar 22 mars och 2 aug. 89, 91f, 124f, 134, 136, 146, 157
Katarina (g.m. greve Edzard av Ostfriesland, 1539–1610), Gustav I:s dotter 213
Katarina av Alexandria (300-t.), legendariskt helgon, dag 25 nov. 89, 118, 159f
Katarina av Sachsen-Lauenburg (1513–35), Gustav I:s drottning 200
Katarina, drottning, se Stenbock
Katarina Jagellonica (1526–83), polsk prinsessa, Johan III:s drottning 200, 215, 222, 241
Katarina, se även Catharina
Keiser, Reinhard (1674–1739), tysk tons. 374, 390
Kellner, Bertil (Bartolomeus), hovmus. 1578–90 213, 216, 219
Kellner, Christian (ca 1650–1726), org. (Åbo 1680, Tyska k., Sthlm 1697) 227, 377f
Kempe, Abraham (ca 1600–50?), ämbetsman 347f
Kerckhoff, Hans, hovtrump. 1544–94 222
Kessell, Frantz, tysk-sv. hovmus. 1620–23 312
Kilberg, Olof, stadsmus. 1719–37 (Kristianstad) 387
Kircher, Athanasius (1601–80), tysk-it. naturforskare, förf. 357
Kirchoff, Andreas (ca 1590–1648), tysk-sv. hovmus. 1638– 325
Klabon, Kristof(fer) (ca 1550–1616?), polsk hovkap.m., i Sv. 1593–94 och 1597–98 217
Kling(h), Gabriel Magni (1651–1728), präst (Vikingstad), förf. 347
Klingenberg, Friedrich Gottlieb (ca 1670–1720), tysk org. (Stettin) 362
Klug, Joseph, tysk musikutg., aktiv 1525–52 (Wittenberg) 234
Knagg, Jonas (?–1717), hovtrump. 1698– 319
Knud (»den store», 995–1035), konung i Danmark, England, Norge 68
Knudsen, Thorkild (f. 1925), dansk tons., balladforskare 176
Knut (ca 1570), hovmus. 219
Knüpfer, Sebastian (1633–76), tysk tons. 293
Kock, Adam (Adamus Koch), sångare, teaterledare, i Sv. 1662–66 338
Kock, Christian, stadsmus. ca 1670–1710 (Malmö) 376
Konrad, se Conrad
Kort, se Kurt
Kosselin, Anna Maria, se A. Düben
Kraft, Isak (ca 1660–1711), lektor (Gävle), präst 375
Kraus, Valentin, org. 1683–1712 (Jönköping) 364f
Krause, Christian, hovmus. 1618?–34 311, 316
Krieger, Johann (1651–1735), tysk tons. 290
Krieger, Johann Philipp (1649–1725), tysk tons. 290, 374
Kristian III (1503–59), konung i Danmark och Norge 229
Kristian (Kristofer) av Mecklenburg, se Elisabeth Vasa
Kristina (1626–89), drottning i Sv. 1644–54 192f, 195, 271, 291, 297, 303, 308f, 324f, 327, 331, 333, 335, 337f, 350f, 353, pl. XII–XIII
Kristina av Holstein-Gottorp (1573–1625), Karl IX:s gemål 200, 219, 356
Kristoffer, se Christopher
Kristoffer, se Klabon
Krutmeijer, Urban (ca 1630), donator (Tyska k., Sthlm) 338
Kurt (Kort) pipare (1400-t.) 180
Kühnel, August (1645–1700?), tysk gambist, tons. 338
Kühnell, Bogislaus (1643?–80), tysk-sv. hovmus. 1663– 338
Königsmarck, Amalia Wilhelmina von (g. Lewenhaupt, 1663–1740) 348
Königsmarck, Maria Aurora von (1662–1728), sv.-tysk politiker, konstbefrämjare, prostinna vid Quedlinburgs jungfrustift 333, 351f

Lagerberg, Anders (1813–95), bibl. (Uppsala) 343
Landi, Stefano (1586?–1639), it. tons. 306
Lange, Adam, stadsmus. 1668–70 (Helsingborg) 280
Lars (Lasse) bälgpipare (ca 1510), stadsmus. 179
Lars organista (1538), hovmus. 207
Lars Salomonsson (Laurentius Salomonis, ?–1512), org. (Sthlm) 181f
Lars snickare (ca 1514) 164, 167, pl. VII
Larsson, Bertil (1540–50-t.), lutenist, hovmus. 206, 209, 222
Larsson, Mats (1702), org. (Tortuna, Västm.) 386
Lasso, Orlando di (Orlande de Lassus, 1532–94), nederl.-tysk tons. 14, 216, 219, 230, 281, 284, 293
Laurelius, Olof (1585–1670), biskop i Västerås 248f, 252
Laurentius (?–258), diakon i Rom, helgondag 10 aug. (Larsmäss) 89, 91
Laurentius Paulinus Gothus (1565–1646), biskop i Strängnäs 1609, ärkebiskop 1637 195, 252f
Laurentius Petri (1499–1573), ärkebiskop 1531 102, 172, 185, 194, 232f, 235f, 241ff, 246f, 253, 266, 268
Laurentius Petri Gothus (1529?–79), ärkebiskop 1574 240, 268
Laurentius Salomonis, se Lars
Laurin(us), Laurentius Laurentii (1577–1656), rektor (Söderköping), präst 256,274
Lechner, Leonhard (1553?–1606), öst.-tysk tons. 230, 293
Le Clerc, Sebastian (1637–1714), fr. kopparstickare 332
Leijonhufvud, Margareta, se Margareta
Leimontinus, Israel Olai (1621–97), rector cantus 1653–77 (Kalmar), präst 274f, 286, 294
Lemke, Johann Philip (1631–1711), konstnär 195, 203, 310
Leopold, Josef Friedrich (1668–1726), tysk kopparstickare 305
Lichtwer, Johannes, stadsmus. (Riga 1575–81, Stettin, Flensburg) 379
Liedgren, Emil (1879–1963), hymnolog 172, 185
Lindberg, Gustaf (1883–1938), teolog, kyrkomus. 117, 119
Linde, Anna von der, se G. Waldow
Linde, Lorenz von der (1610–70), riksråd 324
Lindemann, Gottfried (?–1741), tysk-sv. org. (Karlshamn) 362, 374f
Lindschöld, Erik (1634–90), riksråd, förf. 266, 337
Lindsten, Olof (ca 1690–1745), hautboist, förf. 389
Ling, Jan (f. 1934), musikhist. 148
Linnert, Westen (1668–1745), hautboist 1691–, hovmus. 1704–; och söner Lars och Olaus, båda hautboister 389
Lobwasser, Ambrosius (1515–85), tysk jurist, förf. 347f
Lotichius, Jacob (1639), kantor (Riga) 306
Lovén, Nils (»Nicolovius», 1796–1848), präst, folklivsskildrare 36
Lucatello, Franciscus, it.-sv. dansmästare, hovmus. 1560–61 209, 229
Lucia (?–304), sicilianskt helgon, dag 13 dec. 196
Lucidor (pseud. för Lars Johansson, 1638–74), förf. 266
Ludvig XIV (1638–1715), fr. konung 390
Ludwigsson, Rasmus, se Rasmus
Lully, Jean-Baptiste (1632–87), it.-fr. tons. 14, 306, 346, 351, 390
Luther, Martin (1483–1546), kyrkoreformator 205, 234, 238, 246, 347
Lühe, Christoph Heinrich von der (?–1709), hovtrump. 1678– 319
Lönnroth, Elias (1802–84), finl. förf., utg. av Kalevala 394

Magalotti, Lorenzo (1637–1712), it. dipl., förf. 295, 309
Magdalena Sibylla av Baden-Durlach (1620–79), prinsessa, i Sv. 1671–73 350
Magnus (1542–95), hertig, Gustav I:s son 199, 217
Magnus (1642), komminister (Ingatorp) 248
Magnus Eriksson (1316–74), konung i Sv. 50f, 125, 146, 148, 166

Magnus Ladulås (1240–90), konung i Sv. 1276 50, 106
Mair, Ludwig (ca 1520), tysk-dansk trump. 208
Margareta Eriksdotter, se Birger Magnusson
Margareta Eriksdotter Leijonhufvud (1515–51), Gustav I:s drottning 200
Margareta Valdemarsdotter (1353–1412), unionsdrottning 146
Margred (1460), trumpetarhustru 159
Maria Eleonora av Brandenburg (1599–1655), Gustav II Adolfs drottning 311, 316, 323, 350
Maria Magdalena, biblisk kvinna, helgondag 22 juli 98
Marot, Clément (ca 1497–1544), fr. förf. 351
Martin av Tours (?–ca 400), Galliens apostel, helgondag 11 nov. 64, 196
Martins telning (ca 1620), diskantist (Västerås), senare hovmus. 285
Mathon, Erich (1655), stadssekr. (Norrköping) 371
Matz (1550-t.), lutenist, fidlare, hovmus. 221f
Matz componista (1527) 200
Matzon, Simon, hovtrump. (Åbo 1556, Sthlm ca 1560–88) 222
Maximilian (1459–1519), romersk-tysk kejsare 208
Meder, Johann Valentin (1649–1719), tysk-baltisk kantor (Reval, Danzig, Riga 1700–), tons. 380
Medici, Nicolaus (ca 1580), it.-sv. hovmus. 216
Meiland, Jacob (1542–77), tysk tons. 229, 279, 293
Melani, Domenico (1629–93) och Nicola (ca 1630–efter 1680), båda it. sångare, i Sv. 1652–53, sedan Dresden 329
Mengel, Johan (?–efter 1719), fälttrump. 1699–1712 319
Messenius, Johannes (1579–1636), hist., förf. 296
Mikael (Mickel) basunare (1461) 180
Mikael (1580), harpist 223
Milveden, Ingmar (f. 1920), musikhist., tons. 77, 104, 106, 127f
Mimikmästaren (ca 1500), kyrkmålare 167
Moberg, Carl-Allan (1896–1978), musikhist. 68, 80f, 86, 88, 106, 114, 120f, 134, 137, 169, 362
Molière, Jean Baptiste (Poquelin, 1622–73), fr. dram. 351
Monteverdi, Claudio (1567–1643), it. tons. 151, 343
Mouton, Jean (1459?–1522), fr. tons. 229
Müller, Paul, tysk orgelbyggare, i Sv. ca 1607–10 227
Månsson, Jöns, se Teitt
Mårtensson, Jöns, hovmus. (sångare) ca 1610–36 311
Märta, se Margareta Eriksdotter
Märta, se Birger Magnusson

Nachtigall, Michael (?–1664), tysk-finl. org. 1647 (Åbo) 377
Nasco, Giovanno (verksam 1540–50-t.), it. tons. 228
Neuman, Bengt (?–1715), fälttrump. 1687–319
Nicolai, Philipp (1556–1608), tysk präst, koralförf. 264, 296
Nicolaus av Myra (Lycien) (?–ca 350), biskop, helgondag 6 dec. 89, 132, 181
Nicolaus (?–ca 1220), präst, lokalhelgon (Skara) 89
Nicolaus Olai Bothniensis (?–1600), ärkebiskop 1599 242
Nicolaus Ragvaldi (Nils Ragvaldsson, ?–1514), konfessor (Vadstena) 80, 125, 134f, 146
Niedt, Nicolaus (?–1700), tysk tons. 290
Nils Allesson (?–1305), ärkebiskop 1292 86
Nils Hermansson (Nicolaus Hermanni, 1326–91), biskop i Linköping 1375, lokalhelgon 61f, 64, 89, 92, 102ff, 106, 113, 115f
Nils Sture, se Sture
Nittau, Gottfrid (Gottlieb, 1686–?), org. (Göteborg) 319
Nittau, Johan Christian (1670–1702?), hovpuksl. 319
Nittau, Johan Nicolaus (ca 1650–1711), tysk-sv. hovtrump., och hustru Maria Waldow (ca 1640–1702) 319
Norlind, Tobias (1879–1947), folklorist, musikhist. 29, 144f, 176, 194, 200, 207, 209, 225, 227, 271, 298, 339, 343, 382

Norman, Georg (?–1553), tysk-sv. statsman 232, 239

Ogier, Charles (1595–1654), fr. diplomat 309, 341, 350
Olaff Biörson (1476), gårdsägare 71
Olaus Magnus (Olof Månsson, 1490–1557), präst, förf., i Rom från 1523 13, 41, 43, 57, 138, 147, 164, 169ff, 181, 206f, 273
Ola(v)us Petri (1493–1552), kyrkoreformator 194, 231–235, 238, 242, 253, 266
Olav (Olof) den helige (Haraldsson, ca 995–1030), norsk kung, Norges skyddshelgon, helgondag 29 juli (Olsmässa) 41, 89f, 116f, 144, 163f, 184
Ollon, Gustaf (1646–1703), psalmförf. 266
Olof (Olaff, ca 1500), stadsmus. 183
Olof (Olov), se Olav den helige
Olof Skötkonung (ca 970–1022), konung i Sv. 47, 113
Olofsson, Hans (?–före 1644), borgm. i Linköping, förf. 299
Oloffsson, Jacob (?–1681), org. 1633 (Klara, Sthlm), hovmus. 1636– 337
Olofsson, Niels, trumpetlärling 1622–29 318
Ornitoparchus, Andreas (ca 1490–?), tysk musikteoretiker 61
Orostander, Andreas (1662–1726), rector cantus 1693 (Västerås) 275
Orre, Jakob, stadsmus. 1744–60 (Kristianstad) 386
Otto (ca 1460), guldsmed 180
Oxenstierna, Axel (1583–1654), rikskansler 303
Oxenstierna, Jöns Bengtsson (1417–67), ärkebiskop 1448 158

Paduanis, Franciscus, it.-sv. hovmus. 1560–65 209
Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–94), it. tons. 281
Palmcron, Andreas Nicolai (senare Sparrman, 1609–58), hovläkare, förf. 347
Pasqualini, Marc Antonio (1614–91), it. sångare, tons. 330
Paudringer (Baudringen), Elias (ca 1630–79), tysk stadsmus. (Norrköping 1652–55, senare Lübeck) 370f
Paulinus, Laurentius, se Laurentius
Peder Jönsson (ca 1450), kyrkmålare 154
Pedersøn, Mogens (ca 1580–1623), dansk tons. 286
Peranda, Marco Giuseppe (ca 1625–75), it.-tysk tons. 339, 343
Persson, Håkon, sv.-finl. org. 1627–37 (Åbo) 377
Persson, Nils, puklärling 1622–29 318
Petersen, David (1680?), stadsmus. ca 1670–74 (Lund), senare Amsterdam 307
Petri (Ruuta, Rwtha), Theodoricus (Didrik) (ca 1560–1617?), finl. ämbetsman, utg. av Piae cant., och bröder Johannes (?–?) och Bartholdus (Bertil) (?–1631), borgare (Viborg) 275f
Petrucci, Ottaviano (1466–1539), it. nottryckare 15
Petrus, en av Jesu lärjungar, helgondag 29 juni 136, 158
Petrus Hongerson (ca 1440), orgelbyggare 71
Petrus Olavi (1307?–90), S:ta Birgittas biktfader 104, 126, 129
Pettersson, Christian (?–1713), hovtrump. 1676– 319
Pettersson, Johan Wilhelm (1666–1750), hovtrump. 1691– 319; och hustru Regina, se Busch
Pezel(ius) (Petzoldt), Johann(es) Christoph (1639–94), tysk stadsmus., tons. 288, 296, 305f, 373
Phalèse, Pierre d.ä. (ca 1510–73?), nederl. musikförl. 230
Philip (ca 1570), harpist, hovmus. 219
Philips, Peter (ca 1560–1628), eng. tons. 335
Picart, Nicolas (?–1660?), fr.-eng.-sv. hovmus., i Sv. 1646–50 327
Picquet, fr. lutenist, i Sv. 1650–52 327
Piø, Iørn (f. 1927), dansk folklorist 176
Pollack, Jacob (?–1650), hovtrump. 1620– 316
Polla(c)k, Peter (?–1666?), mus. (Åbo 1637–57?, Reval) 378, 380
Pontius Pilatus (?–efter 37 e.Kr.), romersk prokurator 158
Porta, Francesco della, se Della Porta
Porthan, Henrik Gabriel (1739–1804), finl. universitetsman 394

Praetorius (Schultz), Bartholomæus (ca 1590–1623), tysk-sv. tons., i Sv. från 1620 312
Praetorius (Schultz), Hieronymus (1560–1629), tysk tons. (Hamburg) 279, 284f, 305, 323
Praetorius (Schultz), Jacob d.y. (1586–1651), tysk tons. 291f
Praetorius (Schultz), Michael (1571?–1621), tysk tons., musikteor. 282, 284, 306
Presten, Jørgen (?–1553), nederl.-dansk tons. 229
Prévost, Paul (ca 1630–69?), tysk-sv. hovmus. 1663– 338
Priscus (400-t.), bysantinskt sändebud, förf. 34
Profius (Profe), Ambrosius (1589–1661), tysk musikutg., tons. 287
Procopios (?–562?), östromersk hist. 34
Pythagoras (ca 580–ca 500 f.Kr.), grekisk filosof 62

Racine, Jean (1639–99), fr. dram. 351
Raff, Richard (?–1622?), eng.-sv. trump., hovmus. 1591– 219
Ragnhild (ca 1100), legendarisk drottning (g.m. Inge d.y.), lokalhelgon (Södertälje) 89
Rasmus Ludwigsson (ca 1520–94), hist. 211
Rasmussen, Christian (1670), stadsmus. (Helsingborg) 280
Reftelius, Johan(nes) (1659–1747), lagman, prof. (Uppsala) 267
Reggio, Pietro Francesco (1632–85), it.-eng. sångare, tons., i Sv. 1652–54 329
Regnart, Jacob (ca 1540–99), nederl.-öst. tons. 230, 293
Regnier, Johan (Sian, Zian, ?–1598?), fr.-sv. hovmus. 1547, kap.m. ca 1580 207, 213f, 216
Rehnschöld, Carl Gustav (1651–1722), generallöjtnant 369
Reusslandt, Leonhardt, böhmisk-sv. hovtrump. 1619–29 316
Rhyacander, Torsten(ius) Johansson (?–1611), kantor, hovmus. 1589, kap.m. 1600 213, 216, 219, 227, 253, 347
Ritter, Christian (ca 1650–efter 1725), tysk-sv. org., tons., i Sv. 1681–83, 1688–99 260, 343
Rogers, Benjamin (1614–98), eng. tons. 333
Roman, Johan Helmich (1694–1758), viol., hovkap.m., tons. 335, 396
Romfar, legendariskt lokalhelgon (Romfartuna, Västmanland) 89
Roos, Michael. stadsmus. (Jönköping 1707) 371
Rose, Joachim (?–1676), hovmus. 338
Rosenmüller, Johann (ca 1620–84), tysk-it. tons. 295, 339
Rosenrodh, se Johannes
Rosidor, Claude de (ca 1660–1718), fr. teaterledare, i Sv. 1699–1706 350f
Rossi, Luigi (1598–1653), it. tons. 330f
Rossi, Michelangelo (1601–56), it. tons. 306
Rudbeck, Olof d.ä. (1630–1702), polyhistor 254, 258, 260, 263, 267f, 295, 297, 302–305, 323, 391; och hustru Wendela Lohtman (1637–1711), söner Olof d.y. (1660–1740), botaniker, språkman, och Gustaf, döttrar Johanna Christina och Wendela (g. Nobelius) 303
Rudbeckius, Johannes (1581–1646), biskop i Västerås 1619 195, 296, 303
Rudbeckius, Nicolaus (1622–76), biskop i Västerås 1670 288
Rudbeckius, Petrus (1578–1629), präst 253
Rudolph, Thomas, org. (Viborg 1707) 377
Ruuta (Rwtha), se Petri
Räphan, Christopher (?–1640), tysk-sv. hovmus. 1620– 312

Sachs, Curt (1881–1959), tysk-amer. musikhist. 29
Salanus, Magnus Jonae (1616–51), lektor 1642 (Skara) 288
Salmenius, Johannes (?–1683), dir. cantus 1667–77 (Åbo), präst (Viborg, Kuopio) 307
Saul, gammaltest. person 205
Savinianus (200-t.), legendarisk fransk biskop i Sens, helgon 115
Saxo Grammaticus (ca 1150–ca 1220), dansk hist. 37
Scandello, Antonio (1517–80), it.-tysk tons. 230

Scharle (Scherle), Friderich (1625–73), tysk-sv. hovmus. 1639– 337
Schefferus, Johannes (1621–79), skytteansk prof. (Uppsala) 392
Scheidemann, Heinrich (1596?–1663), tysk tons. 335
Scheidt, Samuel (1587–1654), tysk tons. 284, 286f, 335
Schein, Johann Hermann (1586–1630), tysk tons. 284, 335, pl. XV
Schekerwitz, Johan(nes), org. 1590–93 (Tyska k., Sthlm) 227, 229
Schmelzer, Johann Heinrich (ca 1620–80), öst. tons. 357
Schmezer, Georg (1642–97), tysk tons., mus. hos De la Gardie; senare Augsburg 357
Schmid, Toni (1897–1972), öst.-sv. liturgihist. 84
Schmidt, bröderna Adam (?–1713) och Johan (?–1713), båda hovtrump. 319
Schmidt, Jacob, hovkap.m. 1623–35 313
Schnittelbach, Nathanael (1633–67), tysk viol., i Sv. 1653–54, sedan Lübeck 332
Schop, Johann (ca 1595–1667), tysk-dansk tons. 286
Schultz, Johan Caspar (?–1697), org. (Åbo 1662, Norrköping 1679, Tyska k., Sthlm 1687) 227, 377f
Schultz-Praetorius, se Praetorius
Schütz, Adam (ca 1620–78), tysk-sv. hovmus. 1639–, förf. 337, 339; och hustru Elisabeth Barteichs (?–1679), och son Johan Philip (1651–?) 339
Schütz, Heinrich (1585–1672), tysk tons. 284, 315, 339, 380
Senfl, Ludwig (1488?–1543), schweizisk-tysk tons. 281
Settegast, Joachim Friedrich (Joakim Fredrik), tysk-finl. org. 1699–1709 (Åbo) 378
Sian, se Regnier
Sibelius, Jean (1865–1957), finl. tons. 377
Sidonius Apollinaris (400-t.), gallisk biskop, förf. 34
Siefert, Paul (1586–1666), tysk tons. 335, 356
Sievers, Heinrich (?–1737), stadsmus. (Norrköping, Riga 1686–1724, Lübeck) 380
Sigfrid (ca 1050), eng. missionsbiskop i Småland, lokalhelgon, dag 15 febr. 47f, 89, 91f, 104, 113f, 117ff
Sigismund (1566–1632), konung i Sv. 1592–99 (Sigismund I) och Polen från 1587 (Sigismund III) 18, 192, 200, 209, 215, 217f, 241f
Sig(h)munder (ca 1260), kyrkmålare (Dädesjö) 163
Sigvatr Thordarson (997?–före 1047), isl.-norsk skald 46, 144
Simon trumpetare, se Simon Matzon
Sjögren, Josef (1901–65), kyrkomus., musikhist. 382
Skytte, Johan (1577–1645), riksråd, univ. kansler 306
Sofia (1547–1611), Gustav I:s dotter, g.m. hertig Magnus av Sachsen-Lauenburg 213
Sohren, Peter (ca 1630–92), tysk koraltons. 255
Soli, Giovanni Pietro, it. org., i Sv. 1675–77 365f
Sorgh, Henrick Maertensz (?–1670), holl. konstnär 385
Sowka (Suca), Jakob (?–1598), it.-polsk-sv. org. 217
Sparre, Axel (1652–1728), militär, konstnär 358
Sparrman, Eric(h) (adlad Sparrschiöld, 1655–98), sekr. hos M.G. De la Gardie, häradshövd. Bohus län 393
Speer, Daniel (1636–1707), tysk stadsmus., tons., förf. 289
Spegel, Haquin (1645–1714), förf., biskop i Linköping 1691, ärkebiskop 1711 255, 266, 272, 347
Springer, Michael (?–1705?), hovtrump. 1688– 319
Staffan, se Stefanus
Staffander, Laurentius (1654–87), dir.mus. 1678 (Västerås) 288
Stahl, Matthias (?–1665), tysk-sv. kantor 1634 (Tyska k., Sthlm) 227
Stark, Magnus Persson (?–1679), trump. hos Brahe 383
Stefan(us), biskop i Rom (?–257), helgondag 2 aug. 90
Stefan(us), (Staffan, Stenfinn, 1000-t.), Hälsinglands legendariske apostel, dag 26 dec. 163
Stefanini, Giovanni Battista (1574–1630), it.

tons. 284
Steingaden, Constantin (1618?–75), tysk-schweizisk tons. 346
Sten Sture, se Sture
Stenbock, Katarina Gustavsdotter (1535–1621), Gustav I:s drottning från 1552 199f
Stiehl, Carl (1826–1911), tysk mkdir., tons., musikhist. (Lübeck) 343
Stiernhielm, Georg (1598–1672), krigsråd, förf. 325
Stockmann, Johann, kantor 1667–91 (Tyska k., Sthlm) 227, 293, 341
Stuhr, Herman (ca 1670), mus. (Åbo) 378
Sture, Nils Bosson (ca 1425–1494), riksråd 142
Sture, Sten d.ä. (ca 1440–1503), riksföreståndare 50, 94, 134ff, 142, 146f, 151, 181
Sture, Sten d.y. (1492–1520), riksföreståndare 183
Sture, Svante Nilsson (?–1512), riksföreståndare 142, 183
Sunaman (1000-t.), legendarisk missionär, släkt med Sigfrid 113
Sutorius, Samuel Fridrich, tysk-dansk-sv. org. (Kristianstad 1676) 361
Svante Sture, se Sture
Swedberg, Jesper (1653–1735), psalmförf., biskop i Skara 1703 254f, 266f
Sweelinck, Jan Pieterszoon (1562–1621), nederl. org., tons. 312, 335, 347
Sven trumpetare (1465) 180
Svillingius, Laurentius Laurentii (1591–1669), lärare och mus. (Västerås), präst 285
Sylvius, Johan (?–1695), sv.-eng. målare 349
Södling, Carl Erik (1819–84), tons. folkmusikforskare 28

Tacitus (ca 55–ca 120), romersk hist. 13,34
Tauscher, Hans Heinrich (?–1680), tysk-sv. hovmus. 1650–, och hustru Märta (?–1665?) och sonen Johan (1653–66), diskantist 337f
Tax, Jeremias, tysk mus., i Sv. 1620–21 312
Tegnér, Alice (1864–1943), tons. 392
Teitt, Jöns Månsson (ca 1600–59), finl.-sv. hovtrump. 1622–54 316
Teoderik (Didrik av Bern, ca 455–526), östgotisk konung, sagohjälte 163
Terentius, Publius (ca 190–159 f.Kr.), romersk dram. 296
Terserus, Adolphus Elai (1604–59), rektor (Västerås), präst (Mora) 294
Terserus, Johannes Elai (1605–78), biskop (Åbo 1659–64, Linköping 1671) 347
Tessin, Nikodemus d.ä. (1615–81), arkitekt 226
Theile, Johann (1646–1724), tysk tons. 374
Theodoricus Petri, se Petri
Thomas Simonsson (?–1443), biskop i Strängnäs 1429 185
Thomas av Canterbury (Becket, 1118–70), eng. ärkebiskop, helgondag 29 dec. 91
Thomas, Johannes, it-sv. hovmus. 1556–68 209
Thomsen, Christian Jürgenson (1788–1865), dansk hist. 23
Tierpsmästaren (ca 1450), kyrkmålare 168
Tolia, Matthias Jacobaeus (1582–1656), finl. magister, präst (Viborg) 276
Torbjörn (ca 1000), runristare 144
Tord Bonde (ca 1420–56), riksråd 178
Tord murare (1400-t.) 158, 161
Torgils (Tyrgils) Knutsson (?–1306), marsk 148
Torstanus, se Rhyacander
Torstensson, Lennart (1603–51) fältherre pl. XI
Toumannus, Martinus (1581), kantor (Mecklenburg) 275
Treittiger, Paul d.ä. (?–1644), tysk-sv. hovpuksl. 1620– 316
Tretzscher, Wentzell (?–1630), böhmisk-sv. hovtrump. 1619– 316
Trobäck, Emil (1875–1937), hovkapellist, musikhist. 200, 209
Ture Turesson Bielke (1425–89), marsk 180
Tyrgil(lu)s (Torgil), legendariskt lokalhelgon (Kumla, Närke) 89

Uddr (ca 1000), runristare 144
Ulrik (1684–85), prins 294
Ulrika Eleonora (1656–1693), dansk prinsessa, Karl XI:s drottning 272, 294, 297, 337, 341, 351, 357, 376
Ulrika Eleonora (1688–1741), drottning 1719,

g.m. Fredrik (I) av Hessen-Kassel 307
Ulvhildis (Ulfhild, 1100-t.), legendarisk drottning, g. 3:e ggn m. Sverker d.ä., lokalhelgon (Över-Selö) 89
Unaman (1000-t.), legendarisk missionär, släkt med Sigfrid 113
Ungius, Petrus Johannis (ca 1610–55), skolman (Kalmar) 296
Urban V (1309–70), påve 124
Ursinus, Georg (?–1624), kungl. sekr. 313

Waelrant, Hubert (Hugo) (1517–95), flaml. tons., nottryckare 228
Valdemar Magnusson (ca 1285–1318), prins 146, 148
Waldis, Burkhard (ca 1495–1557?), tysk förf., koraltons. 251, 256, 268, 347
Waldow, Georg (?–1626), tysk-sv. hovtrump. 1619– 316; g.m. Anna von der Linde 350
Vallari, Nicolas (?–efter 1673) fr.-sv- målare pl. XII–XIII
Vallerius, Harald (1646–1716), universitetsman, dir.mus. 1675–90 (Uppsala) 250, 254f, 258, 260, 262ff, 267–270, 294, 303f, 306, 381
Vallerius, Johan(nes) (1677–1718), matematiker 263, 304
Wallin(ius), Carolus Petri (1631–75), rector cantus 1662 (Uppsala) 304
Walter, Johann (1496–1570), tysk tons., sångboksutg. 235
Wasbohm, Isaac (?–1722), sångledare (Åbo) 307
Weber, Georg (ca 1610–efter 1655), tysk sångare, teorbist, tons., i Sv. ca 1639–44, 1654–55 271
Vecchi, Orazio (1550–1605), it. tons. 315
Wedige, Johan (ca 1610–efter 1684), tysk-sv. dans- och fäktmästare (Uppsala) 305
Wein, Jacob (ca 1670), tysk-finl. mus. (Åbo), sedan Sthlm 378
Weissell, Melchior (?–1648), tysk-sv. hovmus. 1620– 312
Weixller (Weixner), Daniel (ca 1660), tysk-sv. org. (Leipzig ca 1640, hos De la Gardie ca 1660) 356
Venantius Fortunatus (?–610?), fr. biskop 34
Ventura, Angelus, it.-sv. hovmus. 1557, 1573–88 213, 223
Veraldi, Giovanni Battista (?–1631), it.-dansk-sv. lutenist, hovmus. 1622–, och hustru Anna Elisabeth 313
Verdelot, Philippe (ca 1480–före 1552), fr. tons. 229
Verdier, Pierre (1627–1706), fr.-sv. dansmästare, tons., hovmus. 1646– 326f, 334, 338
Wergentin, Joachim, kantor (Tyska k., Sthlm 1623–29) 227
Werner (1370), snickarmästare 70f
Whitelocke, Bulstrode (1605–75), eng. diplomat 309, 330–333
Viadana, Lodovico da (ca 1560–1627), it. tons. 284, 287
Wicker, Hieronymus (?–1714), hovpuksl. 1684– 319
Vidrik Verlandsson, nordisk sagohjälte hos Didrik av Bern 163
Wieger, Hans Jacob (?–1717?), tysk-sv. hovtrump. 1682–, och son Hans Jacob (1691–efter 1728), fälttrump. 319
Wilhelmson (Wilemmson, Williamson), Hans, hovmus. 1569–81 213, 216
Wilhelmson, Niclas (ca 1570), hovmus. 213
Willaert, Adrian (ca 1490–1562), nederl.-it. tons. 228, 281
Villon, François (1431–efter 1463), fr. förf. 153
Vinaman (1000-t.), legendarisk missionär, släkt med Sigfrid 113
Wivallius, Lars (1605–69), förf., äventyrare 266
Wohlfarth, Wolff, gambist hos De la Gardie 1650–54 356
Wouven, se Gerdt
Wrangel, Carl Gustav (1613–76), riksråd 319, 356f

Zangius, Nikolaus (ca 1570–ca 1618), tysk tons. 315
Zarlino, Gioseffo (1517–90), it. musikteoretiker 274
Zellinger, Christian (1660–1718), org., dir.mus. 1690 (Uppsala) 250, 268, 294, 304, 306
Zengel, Caspar (ca 1590–1630), tysk-sv. hov-

mus. 1620, kantor 1629 (Tyska k., Sthlm) 227, 321
Zenti, Girolamo (?–1668), it. klaverbyggare, i Sv. 1652–54 329
Zeutschner, Tobias (1621–75), tysk tons. 339
Zian, se Johan Regnier
Ziesich, Hartwich (ca 1660), gambist hos De la Gardie 356
Zoll, Michael (?–1714), stadsmus. ca 1685- (Helsingborg) 280, 368f
Zuber, Gregorius (ca 1610–74?), tysk-sv. stadsmus. (Gottorf, Lübeck, Narva, Lund 1672–74, &c) 307, 370f, 380

Ängel, se Folke
Æsopos (500-t. f.Kr.), grekisk fabeldiktare 163

Öller, Georg Niclas (1604–efter 1656), tysk-sv. hovtrump., basunmakare 280
Örjan, se Georg, Göran