

**JAN PIETERSZOOM SWEELINCKS
KORALVARIATIONER I MUS. MS. LYNAR A 1**

Notation, interpretation och edition

Del I

Avhandling för musikdoktorsexamen
på den konstnärliga linjen
vid Sibelius-Akademien

Avdelningen för kyrkomusik

2000

Peter Peitsalo

SIBELIUS-AKADEMIN
Avdelningen för kyrkomusik

Peitsalo, Peter:
JAN PIETERSZOOM SWEELINCKS KORALVARIATIONER I
MUS. MS. LYNAR A 1
Notation, interpretation och edition
Del I: 152 sidor , del II: 71 sidor
2000
Avhandling för musikdoktorsexamen på den konstnärliga linjen

SAMMANDRAG

Den nederländska tonsättaren Jan Pieterszoon Sweelincks (1562–1621) klaverkompositioner är inte bevarade i autografer och de trycktes inte under hans livstid. Definitiva, av tonsättaren auktoriserade versioner av kompositionerna existerar inte. I detta arbete studeras sju koralvariationer av Sweelinck. Alla de studerade kompositionerna förekommer i handskriften Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. MS. Lynar A 1. Koralvariationerna påträffas dessutom i fem övriga 1600-tals handskrifter.

I arbetet undersöks på vilka sätt de 1600-tals musiker som kopierat Sweelincks koralvariationer nedtecknat dem, hur handskrifternas notation skiljer sig från notbilden i två vetenskaplig-kritiska utgåvor (Max Seifferts utgåva 1943: *Werken voor Orgel en Clavecimbel* och Alfons Annegarns utgåva 1974: *Opera Omnia* Vol. I/2) samt vilka konsekvenser versionerna har för utförandet av verken. Förhållandet mellan verkens struktur, notationsformer och utförandet undersöks. Avhandlingens andra del omfattar en kritisk utgåva av kompositionerna som bygger på Lynar A 1. I utgåvan beaktas, inom ramen för modern notation, källans för uppförandep Praxis betydelsefulla information, som förbisetts i de tidigare utgåvorna.

Källorna vittnar om olika receptionsformer av Sweelincks verk inom det tyska språkområdet och i Sydnederländerna under sju årtionden efter hans död. Kompositionerna har modifierats i och med att de överförts till olika notationsformer och genom att kopisterna anpassat dem till sin musikaliska Praxis.

Nyckelord: koralvariationer, notation, notutgåvor, uppförandep Praxis, orgel, klaverinstrument, Nederländerna, 1600-talet

Peitsalo, Peter:
THE CHORALE VARIATIONS OF JAN PIETERSZOOM SWEELINCK
IN MUS. MS. LYNAR A 1
Notation, Interpretation and Edition
Part I: 152 pages, part II: 71 pages
2000
Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doctor of Music (Artistic Study Programme)

ABSTRACT

The keyboard music of the Dutch composer Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) is not preserved in autograph manuscripts and it was not printed during the composer's lifetime. Neither are there any extant versions authorised by the composer. This study focuses on seven chorale variations by Sweelinck and on their sources. All studied compositions exist in the manuscript Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. MS. Lynar A 1. The variations are also found in five other 17th-century manuscripts.

The aim of the study is to show how 17th-century musicians transcribed Sweelinck's chorale variations, how the notation in the handwritten manuscripts differ from the notation of two critical and scholarly editions (Max Seiffert's edition *Werken voor Orgel en Clavecimbel*, 1943, and Alfons Annegarn's edition, *Opera Omnia* Vol. I/2, 1974) and what consequences the different versions have for the performance of the compositions. The relationship between structure, notation and performance in the different versions is also studied. The second part of the present study is comprised of a critical edition of the compositions, based on Lynar A 1. This edition takes into consideration, in modern staff notation, the consequences that the notation of the source manuscript has for the performance. This information has been ignored in earlier editions.

The sources indicate different forms of reception of Sweelinck's music in the German-speaking parts of Europe and in the Southern parts of the Netherlands during seven decades after Sweelinck's death. The compositions have been modified when transcribed to different forms of notation, and the copyists have adapted them to their own musical habits.

Keywords: chorale variations, notation, edition, performance practice,
organ, keyboard instruments, the Netherlands, the 17th century

FÖRORD

Föreliggande avhandling ingår i studier för musikdoktorsexamen på den konstnärliga linjen vid Sibelius-Akademien. De konstnärliga lärdomsproven bestod av fyra konserter och en inspelning under temat *orgelmusik av Jan Pieterszoon Sweelinck och tonsättare från hans sfär*. I konsertprogrammen ingick sex av de koralvariationer som utgör forskningsobjektet för detta arbete. Dessutom utfördes musik av tonsättare vars kompositioner förekommer i samma källor som Sweelincks verk och i vilkas kompositionsstilar förekommer paralleller till Sweelincks stil. Avhandlingen är en reviderad version av motsvarande arbete för musiklicentiatexamen från år 1998.

Jag vill rikta mitt varmaste tack till följande personer och institutioner med vilkas hjälp detta arbete kunnat genomföras. Personalen vid följande bibliotek har vänligen försett mig med material för avhandlingen: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Országos Széchényi Könyvtár, Budapest; Universitätsbibliothek Clausthal; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky; Sibelius-Akademins bibliotek, Helsingfors; Biblioteka Jagiellonska, Kraków och Biblioteca Nazionale, Torino. Musikdoktor Pentti Peltö och professor Olli Porthan har följt med arbetet under dess olika skeden. Professor Matti Huttunen och docent Kati Hämäläinen har kritiskt granskat avhandlingen i dess ursprungliga form. Lektor Juhani Haapasalo insikter i datatekniken har varit till stor hjälp vid utarbetandet av notutgåvan i del II. Teologie doktor Sverker Sieversen har diskuterat avhandlingens språkdräkt med mig. Min hustru Anna Maria Böckerman-Peitsalo har bidragit med synpunkter beträffande både innehåll och språkdräkt. En assistentur vid Sibelius-Akademins avdelning för kyrkomusik har garanterat utmärkta arbetsomständigheter.

Grankulla april 2000

Peter Peitsalo

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Del I

1	INLEDNING	1
1.1	Bakgrund, tidigare forskning och utgåvor	1
1.2	Forskningsuppgift, material och metoder	4
1.3	Förkortningar	8
2	KÄLLORNA	9
2.1	Lynar A 1	9
2.2	De övriga källorna	15
2.3	Sammanfattande synpunkter	21
3	KORALERNA	24
3.1	Koraler, modus och affekter	24
3.2	De sju koralerna	27
4	KORALVARIATIONERNA	38
4.1	Sweelincks variationsuppfattning	38
4.2	Variationernas beteckningar	38
4.3	Cyklisk konstruktion	42
4.4	Cantus firmus och kontrapunkterande stämmor	43
4.5	Modalitet	46
4.5.1	Tonomfång	47
4.5.2	Kadenser	50
4.6	Variationernas längd och avsnitt	53
4.7	Figuration och ornamentsymboler	56
4.7.1	Figurationens särdrag	56
4.7.2	Engelska figurationstekniker	57
4.7.3	Diminueringsfigurer enligt italiensk-tysk praxis	59
4.7.4	Övriga figurer	76
4.7.5	Sweelincks koralvariationer och ornamentsymbolerna i Lynar A 1	77
5	INSTRUMENTVAL OCH FUNKTION	84
5.1	Synpunkter i anknytning till källor och stil	84
5.2	Koralvariationernas funktion i kyrkorna	85
5.3	Koralvariationer i hemmen	87
5.4	Koralvariationernas pedagogiska funktion	89
6	NOTATION	92
6.1	Notationsformerna i översikt	92
6.2	Klaver och förtecken	94
6.3	Taktartsbeteckningar, takternas längd och tempo	95
6.4	Fermat och slutackord	101
6.5	Pauser, punkter och bindebågar	103
6.6	Balkning	104
6.7	Stämföring	106

7	STÄMFÖRDELNING	109
7.1	Stämfördelning mellan händerna	109
7.2	Klaviaturfördelning i ljuset av källorna	112
7.3	Klaviaturfördelning i ljuset av tonomfång	122
8	SAMMANFATTNING	129
	KÄLLOR, MUSIKALIER OCH LITTERATUR	134
	BILAGOR	141
	Bilaga 1: Förteckning över innehållet i Lynar A 1	141
	Bilaga 2: Fingersättningar och ornamentsymboler i Lynar A 1	144

1 INLEDNING

1.1 Bakgrund, tidigare forskning och utgåvor

Jan Pieterszoon Sweelincks (1562–1621) klaverkompositioner är inte bevarade i tonsättarens autografer och de trycktes inte under hans livstid. Definitiva, av tonsättaren auktoriserade versioner av kompositionerna existerar inte. Kompositionerna påträffas i avskrifter i olika delar av Europa omfattande en tidsperiod på sjuttio år fr.o.m. 1600-talets andra decennium. Den mest centrala av källorna till Sweelincks klavermusik utgör handskriften Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. MS. Lynar A 1 p.g.a. dess omfång, notationssätt och kvalitet av nedskriften.

Den av Max Seiffert redigerade första volymen av Sweelincks samtliga verk som utkom år 1894 omfattade endast två koralbearbetningar.¹ Volymen föregicks av Seifferts dissertation 1891 om Sweelinck och hans tyska elever. Förutom att Seiffert behandlade Sweelincks historiska position och stil utgående ifrån de aderton verk som var honom tillgängliga, dryftade han kort bl.a. förhållandet mellan engelsk, nederländsk och tysk klavernotation samt instrumentval och pedalbruk.² I förordet till utgåvan 1894 påpekade Seiffert att italienska diminueringsfigurer såsom de beskrivits av bl.a. Girolamo Diruta och Lodovico Zacconi påträffas hos Sweelinck.³ I sin bok om klavermusikens historia fram till 1750 gav Seiffert exempel på fingersättningar från Sweelincks verk i Lynar A 1.⁴ Seiffert hade vid denna tidpunkt ännu inte tillgång till denna Sweelinck-källa, varför fingersättningarna härstammar från avskrifter av källan.⁵

Som en följd av att nya källor upphittats under tiden mellan världskrigen utgavs en tillika av Seiffert redigerad reviderad utgåva år 1943.⁶ Antalet koralbearbetningar hade i utgåvan stigit till 24 och de utgjorde nu den största gruppen kompositioner. Seiffert hade emellertid tillskrivit Sweelinck anonyma verk på otillräckliga stilkritiska grunder, närmast på basen av deras förekomst intill auktoriserade Sweelinckverk i källorna. Koralbearbetningarna utgjorde i kvalitativt hänseende en ojämn grupp.

¹ Seiffert 1894.

² Seiffert 1891, 146–149 och 176 f.

³ Seiffert 1894, XVII f.

⁴ Seiffert 1899, 82 f.

⁵ Seiffert 1943, XXXIX och XLIV.

⁶ Utgåvans nottext har reproducerats i det amerikanska Dover-förlagets Sweelinck-utgåva 1985.

Forskningen av Sweelincks klavermusik och dess källor intensifierades på 1960-talet. Tyngdpunkten låg i autenticitetsfrågor samt stil- och källkritik.⁷ I detta sammanhang bör speciellt nämnas Werner Breigs penetrerande studie om tabulaturerna Lynar A 1 och A 2. Breig studerade tabulaturerna genom yttre källkritik: handskrifterna beskrevs, katalogiserades, deras inbördes förhållande och kronologi klarlades samt deras proveniens behandlades.⁸ Alan Curtis avhandlade i sin dissertation 1963, som utkom reviderad i bokform år 1969, autenticitetsfrågor och engelska influenser i Sweelincks klaverstil.⁹ Han diskuterade även innebörden av ornamentsymboler hos Sweelinck och virginalisterna. Curtis baserade tyvärr dock sitt resonemang på felaktiga uppgifter om ornamentsymbolerna i Lynar A 1.

De nya forskningsresultaten samt fyndet av nya källor bidrog till utgivandet av en tredje utgåva av klaververken inom ramen för en nyutgåva av Sweelincks samtliga verk (*Opera Omnia*) år 1968. En andra reviderad upplaga utkom år 1974. Klaverkompositionerna utgavs i tre band. Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn och Frits Noske redigerade var sitt band. Annegarn redigerade det andra bandet med bearbetningarna över sakrala melodier. Koralvariationernas antal hade reducerats till tretton samt tre verk vars autenticitet inte kunde fastställas. Kvalitativt och stilistiskt är gruppen mera homogen än i Seifferts utgåva 1943.

I *Opera Omnia* angavs de textkritiska anmärkningarna med större precision än i Seifferts utgåva 1943. I den allmänna introduktionen till *Opera Omnia* Vol. 1, band 1–3 skriver redigerarna att frågan huruvida de bevarade versionerna av verken återspeglar Sweelincks ursprungliga intentioner i de flesta fall inte kan besvaras. Den editionstekniska metod som tillämpats av Seiffert och även i *Opera Omnia* resulterar i en abstrakt, objektiv framställning av verken. Transkriptionen av verken bygger på en källas läsarter och emendationer har vid behov genomförts om möjligt utgående ifrån eventuella andra källor. Övriga komponenter i notationen, som t.ex. balkning och taktlängd, har emellertid standardiserats i enlighet med moderna notationskonventioner. Anvisningarna för klaviaturfördelning har i *Opera Omnia* förpassats till de textkritiska anmärkningarna. Satsens fördelning över notsystemen har omformats så, att stämföringen klart framgår. Dessa åtgärder resulterar i en tydlig och balanserad notbild som underlättar analys av verken. Notbilden skapar emellertid en illusion av definitiva versioner,

⁷ Bl.a. Breig 1960, 1965, 1967, 1968 och 1977; Curtis 1963; Mischiati 1963; Schierning 1961.

⁸ Breig 1968.

⁹ I detta arbete refereras till den tredje upplagan 1987.

vilket inte motsvaras av den faktiska källsituationen. Komponenter i notationen som hänför sig till spelandet som fysisk handling och som därmed är av omedelbar betydelse för exekutören har i betydande grad eliminerats.¹⁰ Standardiseringen av nämnda komponenter utgör en kompromiss, eftersom källornas information speciellt på dessa punkter skiljer sig ifrån varandra. Standardiseringen vittnar om ett synsätt, där komponenter som inte relaterar till tonhöjd eller tonernas längd betraktas som mindre väsentliga för tolkningen av verket. I detta arbete skall dessa notationskomponenter och deras betydelse för det musikaliska förverkligandet ägnas ett närmare studium.

Autenticitetsproblem, stilkritiska frågor, kronologi och den musik-historiska kontexten av Sweelincks musik har under 1980- och 1990-talen ånyo behandlats av Pieter Dirksen, framför allt i hans voluminösa monografi *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*.¹¹ Strukturanalys av Sweelincks samtliga klaverkompositioner upptar en ansevärd del av verket. De uppförandepraktiska frågor som behandlas hänför sig till en hypotetisk indelning i verk för cembalo respektive orgel och till bruk av flera klaviaturer utöver det som föreskrivits i källorna. Författaren behandlar den sistnämnda frågan närmast ur strukturanalytiskt perspektiv. I en bilaga behandlas registrering utgående ifrån de av Sweelinck spelade orglarna i Amsterdams Oude Kerk och samtida registreringsanvisningar. Observationerna bygger på Jan van Biezens forskning om nederländska orglar från renässansen och barocken.¹² Av den organologiska forskningen med relevans till Sweelinck bör ytterligare nämnas arbeten av Maarten Albert Vente¹³, Cor Edskes¹⁴ och Grant O'Brien¹⁵.

Den uppförandepraktiska forskningen av Sweelincks koralvariationer har varit inriktad på klaviaturfördelning och registrering utgående ifrån

¹⁰ Monumentautgåvor har kritiserats ur det praktiska musicerandets perspektiv av bl.a. Silbiger (1989). Behovet av utgåvor som reproducerar enskilda källor eller utgåvor med flera versioner av ett verk utgående ifrån dess källor har framhävts av bl.a. Reimann (1965, 89 f., 127 f.) och Caldwell (1985, 2 f.). Utgåvor där taktlängd, tonernas gruppering och stämmornas distribuering över notsystemen är angivna i enlighet med den källa som står som grund för transkriptionen har på 1990-talet redigerats av bl.a. Hans Davidsson (M. Weckmann) och Siegbert Rampe (J. J. Froberger).

Olika editionstyper tjänar olika ändamål. En editionstyp som skulle tillgodose alla behov torde vara en utopi. Utgåvor – eventuellt med undantag av faksimilutgåvor – kan inte betraktas som definitiva, eftersom redigeraren är tvungen att fatta editionstekniska beslut på basen av eget omdöme och egen kompetens. Utgåvor kan jämföras med vetenskaplig diskussion, där resultaten modifieras som en följd av att nytt material upphittats och nya infallsvinklar och metoder tillämpats.

¹¹ Dirksen 1997.

¹² Biezen 1995.

¹³ Bl.a. Vente 1959 och 1989.

¹⁴ Edskes 1969.

¹⁵ O'Brien 1990.

orglarna i Oude Kerk, speciellt utgående ifrån hypoteser om den stora orgelns klaviaturomfång.¹⁶ Fingersättningarna i Sweelincks kompositioner i Lynar A 1 har fått en auktoriserad ställning i och med att de upptagits i Seifferts utgåvor och Opera Omnia. Som en följd av detta har de anförts i flere publikationer, bl.a. pedagogiska.¹⁷ Stämmornas fördelning mellan notsystemen i Lynar A 1, vilket i engelsk-nederländsk tabulatur indikerar dess fördelning mellan händerna, har tidigare diskuterats i en artikel av Pieter van Dijk.¹⁸

Applikatur i Sweelincks verk har mig veterligen inte undersökts i relation till samtida organologiskt bevismaterial, speciellt tangentmensurer och anslag i bevarade klaverinstrument. Genom en dylik studie kunde man på empirisk väg finna instrumentbetingade motiveringar till specifika fingersättningar. Även fingersättningarnas tekniska förverkligande skulle därmed belysas. Det vore dessutom väsentligt att studera fingersättningarna i Lynar A 1 i relation till de som förekommer i verk av Sweelincks tyska elever. Klargörandet av fingersättningsprinciperna försvåras avsevärt av att fingersättningarna förekommer fragmentariskt.

1.2 Forskningsuppgift, material och metoder

I detta arbete studeras sju koralvariationer av Jan Pieterszoon Sweelinck samt deras källor. Samtliga verk förekommer i handskriften Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. MS. Lynar A 1. Kompositionerna, deras källor och ordningsnummer i Seifferts utgåva 1943 samt Opera Omnia Vol. I/2 framgår ur tabell 1.

De sju koralvariationerna i Lynar A 1 utgör drygt hälften av Sweelincks koralbearbetningar för klaverinstrument.¹⁹ De bildar den största gruppen koralvariationer av Sweelinck inom en källa, vilket följaktligen möjliggör betraktande av största möjliga antal koralvariationer utgående ifrån en källas notation.

¹⁶ Nieuwkoop 1989, Dirksen 1997 samt ovan anförda organologiska arbeten av Edskes och Biezen.

¹⁷ T.ex. Lohmann 1982, Soderlund 1986.

¹⁸ Dijk 1995.

¹⁹ Det totala antalet är en tolkningsfråga som beror på vilka verk som betraktas som autentiska. I Opera Omnia Vol. I/2 är tretton koralbearbetningar betraktade som autentiska. Dirksen (1997) anför samma antal och tillskriver Sweelinck ytterligare fyra anonyma verk på stil- och källkritiska grunder.

TABELL 1 Objektkompositionerna

verk	källor ²⁰	nr i S.	nr i OO I/2
<i>Erbarm dich mein, o Herre Gott</i>	LyA1, s. 117–127 TorG5, fol. 130v–136r Ze2, fol. 17v–20r	41	5
<i>Nun freut euch, lieben Christen gemein</i>	LyA1, s. 128–132 WM, fol. 223v–224r	48	7
<i>Da pacem Domine in diebus nostris</i>	LyA1, s. 133–139 BB1, fol. 26v–28r	38	4
<i>Wir glauben all an einen Gott</i>	LyA1, s. 140–149 Tor G5, fol. 135v–140r WM, fol. 191v–192r	56	13
<i>Christe qui lux es et dies</i>	LyA1, s. 201–204 TorF8, fol. 133v–137r WM, fol. 223v–224r	37	3
<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i>	LyA1, s. 205–210 BP, fol. 25v–27r	46	6
<i>Puer nobis nascitur</i>	LyA1, s. 211–213	53	8

Forskningens syfte är:

- 1) att undersöka på vilka sätt de 1600-tals musiker som kopierat Sweelincks koralvariationer nedtecknat dem, hur handskrifternas notation skiljer sig från notbilden i två vetenskaplig-kritiska utgåvor samt vilka konsekvenser de olika versionerna har för utförandet av verken
- 2) att undersöka förhållandet mellan verkens struktur, notationsformer och utförande
- 3) att framställa en kritisk utgåva av kompositionerna som bygger på Lynar A 1 och där källans för uppförandep Praxis betydelsefulla information beaktas inom ramen för modern notation.

Resonemanget utgår ifrån versionerna i Lynar A 1. De övriga källorna och utgåvorna betraktas i förhållande till denna källa. Utgåvorna har begränsats till två monumentautgåvor som utgivits inom ramen för Sweelincks samlade verk: Seifferts utgåva 1943 och Opera Omnia Vol. I/2. Dessa utgåvor har valts emedan de för närvarande finns på marknaden och är allmänt brukade.

Basmaterial för undersökningen är 1600-tals handskrifterna med objektkompositionerna. Handskrifterna har konsulterats från mikrofilmer

²⁰ Se kapitlet 1.3 och 2 beträffande förkortningarna av källorna.

och papperskopior. De litterära källorna består av skrifter från 1600- och 1700-talen i *musica poetica* och *musica practica*. De kan indelas i sådana som uppkommit inom den Sweelinck-tradition som förmedlats av hans elever i Hamburg²¹ och sådana där kompositionstyper och -tekniker som Sweelinck använt sig av beskrivits.²²

Begreppet interpretation används i undersökningen i två bemärkelser.²³ För det första avses med interpretation tolkning av notbilden som text. Detta omfattar granskning av notationsformerna – dvs. medlen genom vilka musiken överförs –, verkens struktur och hur strukturen uppfattats i handskrifterna. För det andra granskas notbilden i förhållande till utförandet av verken, alltså med hänseende till det klangliga förverkligandet av notbilden. Den musikaliska interpretationen förutsätter interpretation av texten: av notationen och verkens struktur.

Arbetet fokuseras inte på verkens musikhistoriska kontext, på de stilar och tonsättare som influerat Sweelinck. Även kompositionernas inflytande på andra tonsättares verk har till stor del lämnats utanför arbetets ramar.

Eftersom Sweelincks autografer av objektkompositionerna inte längre existerar, kan vi inte med säkerhet veta i vilket förhållande handskrifterna förmedlar tonsättarens respektive kopistens intentioner. Tonsättarens intentioner är så att säga filtrerade genom kopistens. I stället för att hypotetiskt rekonstruera tonsättarens intentioner skall i detta arbete undersökas hur de 1600-tals musiker som kopierat kompositionerna uppfattat dem. Undersökningens perspektiv är i detta hänseende receptions-historiskt, fokuserat på mottagandet av verken. Mottagare är kopisterna. I kopiorna återspeglas deras notationsvanor, musikuppfattningar och de musikaliska traditioner de tillhört. Handskrifterna återspeglar inte en enda fixerad uppförandep Praxis. Arbetet anknyter emellertid till delområden i forskning av uppförandep Praxis: till studium av notationsformer och musikalisk gestaltning. Det sistnämnda inbegriper bl.a. instrumentval, ornamentation och val av tempo.

Behandlingen av faktorer som anknyter till den musikaliska interpretationen av verken har begränsats till faktorer som är härledbara ur

²¹ De Sweelinck tillskrivna kompositionsreglerna som bygger på Gioseffo Zarlinos *Le Istitutioni harmoniche* (Zarlino 1558/1976 och 1558/1983) och som kopierats av bl.a. Matthias Weckmann och Johann Adam Reincken (Gehrmann 1901) samt Johann Kortkamps *Organistenchronik* (Krüger 1933).

²² Joachim Burmeisters *Musica Poetica* (Burmeister 1606/1993), Girolamo Dirutas *Il Transilvano* (i engelsk översättning av Soehnlein 1975), Michael Praetorius *Syntagma musicum III* (Praetorius 1619) samt Christoph Bernhards musikteoretiska skrifter (Müller-Blattau 1963).

²³ Jfr Hermann Danusers (1996, 1053 f.) ”performative und hermeneutische Interpretation”.

kompositionernas källor. Detta innebär att behandlingen av registrering och spelteknik begränsats till klaviaturfördelning och stämfördelning mellan händerna. Trots att Lynar A 1 omfattar en mängd fingersättningar, så förekommer endast en i en koralbearbetning. Studium av fingersättningsprinciperna i Sweelincks verk har därför utelämnats. Ämnet är värt en separat, grundlig studie, vilket påpekats i det föregående kapitlet.

I det andra kapitlet presenteras källhandskrifterna och koralvariationernas position i dem. Ytterligare diskuteras klassificeringsproblem av handskrifterna. Med koralvariationer betecknas ett eller flera verk. Alternativt används koralbearbetning²⁴ eller koralbearbetningar. Till Sweelincks variationsverk hänvisas i texten med koralens namn.

Fr.o.m. det tredje kapitlet motsvarar uppställningen av arbetet den musikalisk-retoriska produktionsprocessen. I det tredje kapitlet behandlas koralerna i de sju objektkompositionerna. Koralen hänför sig till *inventio*, verkets grundidé, genom dess affekt, dess funktion som cantus firmus och genom att motiv härleds ur den. I kapitlet presenteras koralerna, textinnehållet och Sweelincks melodiformer. Korallernas melodiska struktur undersöks på basen av modala kännetecken.

Det fjärde kapitlet tillägnas verkens struktur. I kapitlet studeras vad som utmärker koralvariationerna som genre, vilket belyses med exempel. I anknytning till detta beskrivs inre kännetecken eller strukturella samband: av vilka delement Sweelincks variationsteknik konstitueras och hur Sweelinck skapar variation å ena sidan och enhet å andra sidan. Modalitet och figuration analyseras i variationerna över *Nun freut euch, lieben Christen gemein*. Verkens cykliska konstruktion och variationsteknik anknyter i retoriska termer till *dispositio* respektive *elaboratio*.

Diskussionen om *decoratio* fokuseras på inkomponerade diminueringsfigurer enligt italiensk-tysk praxis så som de beskrivits av Girolamo Diruta och Michael Praetorius. Till dessa musiker och skriftställare refereras emedan deras musikteoretiska tänkande anknyter till kompositionstyper och -tekniker som idkades av Sweelinck. Ornamentation betraktas på basen av ornamentsymbolerna i Lynar A 1 och symbolernas förhållande till inkomponerade diminueringsfigurer. Ornamentation relaterar till såväl den kompositionstekniska sidan, i synnerhet då den är integrerad i stämvävnaden, som till framförandet, *elocutio*.

I det femte kapitlet diskuteras kompositionernas sociala funktioner i förhållande till instrumentval och strukturella egenskaper i verken.

²⁴ I denna term framträder inte den cykliska aspekten.

Notationsformer och notationstekniska element, deras konsekvenser för utförandet och deras förhållande till verkens struktur behandlas i det sjätte kapitlet. Utförandekonventioner beträffande stämfördelningen mellan händerna och klaviaturer betraktas i det sjunde kapitlet. Detta sker på basen av källorna och verkens struktur.

Utgåvan, som utgör avhandlingens andra del, är kritisk. Med detta avses att editionsprinciperna och förändringarna i förhållande till notbilden i den källa som utgåvan i enlighet med *best-text*-metoden²⁵ bygger på, har dokumenterats och motiverats i de textkritiska anmärkningarna. Det som behandlats i avhandlingens första del har tjänat som bas för den redaktionella arbetet med utgåvan.

1.3 Förkortningar

Källorna anges med motsvarande förkortningar som i Opera Omnia. Arbetets huvudsakliga källa betecknas i texten Lynar A 1 och i tabeller LyA1. Hänvisningar till förord eller textkritiska anmärkningar i banden av Opera Omnia indikeras som litteraturhänvisningar enligt redigerarens namn (t.ex. Annegarn 1974, XXX). Hänvisningar till nottexten i denna utgåva indikeras med den första bokstaven i redigerarens släktnamn, kompositionens ordningsnummer i bandet samt taktnumret (t.ex. L. 18: 31). Motsvarande system tillämpas i hänvisningar till Seifferts utgåva 1943.

Taktnumreringen i de sju koralvariationerna hänför sig till utgåvan i avhandlingens andra del, ifall annat inte angivits. Taktindelningen motsvarar Lynar A 1, där taktstrecken är utsatta per *tempus*. Detta innebär att taktnumreringen inte motsvarar den i Seifferts utgåva 1943 och Opera Omnia, eftersom taktlängden i dessa utgåvor motsvaras av en *tactus*. Oktaverna betecknas på följande sätt: kontraoktavens toner *CC-HH*, stora oktavens toner *C-H*, lilla oktavens toner *c-h*, ettstrukna oktavens toner *c'-h'* och tvåstrukna oktavens toner *c''-h''*. Då tonnamnet inte är kursiverat är tonen inte bunden till ett bestämt oktavläge.

²⁵ Caldwell 1985, 5; Grier 1996, 65 och 149.

2 KÄLLORNA

2.1 Lynar A 1

Manuskriptet Lynar A 1:s historia har inte kunnat utforskas längre än till år 1841 då den i Lübbenau bosatta läkaren H. Müller genom kantor Klingenstein¹ lärde känna Sweelinckverken i manuskriptet och kopierade en del av dem. I något skede av 1800-talet blev Lynar A 1 otillgängligt och Max Seiffert var tvungen att ty sig till Müllers kopior då han färdigställde sin utgåva 1894 av Sweelincks klaververk. På 1920-talet blev manuskriptet åter tillgängligt och då grevarna Lynar i Lübbenau år 1934 omvandlade sitt slott till ett hembygdsmuseum (Spreewaldmuseum) deponerade de musikmanuskripten Lynar A 1–2 och Lynar B 1–11 i museet.² Spreewaldområdet, där orten Lübbenau ligger, är beläget ca 70 km sydöst om Berlin i närheten av den polska gränsen. Sedan år 1956 förvaltas Lynar-manuskripten av Deutsche Staatsbibliothek, sedermera Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Lynar A 1 under signum Mus. MS. Lynar A 1.³

Lynar A 1 omfattar 332 foliosidor av storleken 31 x 19,5 cm inbundna i pergamentpärm. Sidorna är numrerade av Max Seiffert. Vattenstämpeltypen påträffas i papper från Elsass-området från tiden 1607–1615. Detta anger dock inte manuskriptets proveniens, eftersom det elsassiska pappret fick en stor spridning, bl.a. till Nederländerna, tack vare den välorganiserade pappershandeln i Straßbourg.⁴

Sidorna i volymen har före nedskrivandet av kompositionerna varit försedda med tio notsystem med fem linjer. Sidornas översta notsystem har börjat några centimeter längre till höger än de övriga systemen. Detta för att reservera utrymme för dekorativa initialer eller verktitlar. Kopisten har förlängt det översta notsystemet då en komposition upptagit mer än en sida. På samma sätt har han tillfogat en sjätte linje till notsystemen.

Kompositionerna i Lynar A 1 är noterade i engelsk-nederländsk tabulatur bestående av två notsystem med sex linjer. Pedalstämman i variationerna 3–4 av nr 24, Sweelincks *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, är noterad under det lägre notsystemet i bokstavstabulatur. Två kompositioner av Pieter Cornet (nr 71 och 72) i slutet av manuskriptet är undantagsvis noterade i fransk orgeltabulatur med 2 x 5 linjer.

¹ Denna kantor förekommer i Theodor Fontanes (1819–1898) *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* i samband med en skildring av en båtfärd i Oberspreewald.

² Seiffert 1943, XLIV.

³ Breig 1968, 96.

⁴ Breig 1968, 97.

Werner Breig har studerat handstilarna i Lynar A 1–2 och konstaterat att nottexten i de två manuskripten, eventuellt med undantag av nr 78–81 i Lynar A 1, noterats av en och samma person; trots att en del detaljer i handstilen varierar förblir andra konstanta. I utformningen av klaverna, mensurtecknen, förhöjningstecknen och sättet att notera slutackorden påträffas olika former. Utgående ifrån förekomsten av de olika formerna har Breig kunnat fastslå att verken i Lynar A 1 och A 2 inte noterats i den ordningsföljd som de påträffas i manuskripten, utan att nedskrivandet av verken i det stora hela skett i tre faser.⁵

I den första nedskrivningsfasen arbetade kopisten med Lynar A 1 (se bilaga 1). Fasen präglas av verk av Sweelinck och Peter Philips. Kopistens ursprungliga avsikt torde ha varit att färdigställa en alla formtyper omfattande samling med klavermusik av Sweelinck, en *Individualhandschrift*⁶. Han började med att nedteckna fyra toccator av Sweelinck (nr 1–4). Sedan lämnade han 71 sidor tomma och övergick till att kopiera Sweelinckverk i andra genrer. Dessa omfattar fantasierna nr 21–23, fyra koralbearbetningar (nr 24–27), ytterligare några fantasier (nr 28–29) och en världslig variationsserie (nr 30). Därefter lämnade kopisten 15 sidor oskrivna och fortsatte med att nedteckna två världsliga variationsserier (nr 36–37) och ytterligare tre koralbearbetningar (nr 38–40). Efter detta följer en grupp med tre chanson-intabuleringar och *Pavan & Galliard dolorosa* av Peter Philips (nr 41–45), varmed kopisten avstod från idén om en individualhandskrift. Han fortsatte dock med ytterligare verk av Sweelinck (nr 46–48, 5–6) och fyra anonyma verk (nr 32–34 och 49). Då Lynar A 1 därmed var fylld till fyra femtedelar, avslutades den första nedskrivningsfasen.⁷

I den andra nedskrivningsfasen övergick kopisten till Lynar A 2. Manuskriptet består av 68 onummerade foliosidor utan pärmar och synliga vattenstämplar. I manuskriptet förekommer inte verk av Sweelinck, varför det inte behandlas utförligt i detta arbete. I den andra fasen nedskrevs toccator, fantasier, en fuga, canzonor och ricercarer av Christian Erbach och Giovanni Gabrieli samt nitton verk av engelska virginalister. Av dessa nitton verk härstammar tolv från den i London år 1612 eller 1613 tryckta samlingen *Parthenia* med musik av William Byrd, John Bull och Orlando Gibbons.⁸

⁵ Breig 1968, 108 ff.

⁶ Se Riedel 1990, 73–75 beträffande olika källtyper.

⁷ Breig 1968, 113 f.

⁸ Breig 1968, 115.

I den tredje nedskrivningsfasen arbetade kopisten med både Lynar A 1 och Lynar A 2. Nedtecknandet i Lynar A 1 torde ha börjat med Sweelincks toccata nr 7 och därefter nr 50–61, vilka utgör ytterligare en grupp med kompositioner av virginalister såsom John Bull, Giles och Richard Farnaby, Orlando Gibbons samt Leonhard Woodeson.⁹ En del av verken saknar både titel och tonsättarnamn. Fem av dessa (nr 50–52, 58 och 60) påträffas även i *Fitzwilliam Virginal Book*,¹⁰ där tre av dem är försedda med titlar som anknyter till verkens danskaraktär: nr 52 *Nobodyes Gigge*, nr 58 *Corranto* och nr 60 *A Gigge*. Nr 50–53, 56–57 och 60–61 är variationsverk. Kopisten nedtecknade den anonyma koralbearbetningen nr 35 i samband med denna grupp. Efter detta fortsatte han med franska couranter av "de la Barre"¹¹, "Gautier"¹², Robert Ballard och anonyma, ursprungligen eventuellt komponerade för luta. På sidorna 35–79 nedtecknades kompositioner av Christian Erbach och Giovanni Gabrieli, arrangerade enligt modus från I till XII, samt de två sista Sweelinckbidragen (nr 16 och 20). Erbach–Gabrieli-gruppen i Lynar A 1 domineras av imitativa kompositionsformer.

De sista bidragen till Lynar A 2 omfattar verk i imitativa former (canzonor och capriccio) samt verk med intonationsfunktion (toccata, intonationer och preludium). I capricciots och de tre intonationernas titlar förekommer en anspelning på kromatik. Tarquino Merula är angiven som kompositör till två av verken. Det är anmärkningsvärt att Sweelincks *Fantasia Crommatica* (nr 16) hör till de kompositioner som närmast föregår denna grupp med kromatiska verk. De sista kompositionerna i Lynar A 1 utgörs av en med initialerna M. W. försedd komposition med två variationer över en kring mitten av 1600-talet populär visa (nr 70), två verk av Pieter Cornet, två intabuleringar av vilka den senare är tillskriven Peter Philips, tre anonyma toccator samt en fyrsatsig svit.¹³

I den första nedskrivningsfasens trettio första kompositioner av Sweelinck och Philips (Lynar A 1 nr 1–6, 21–31 och 36–48) har en annan person än notskribenten skrivit titlarna. Verken har kanske kopierats ur en gemensam förlaga och titlarna tillfogats efteråt.¹⁴ Det är även tänkbart att titlarna nedtecknats av en lärare före eleven kopierat själva nottexten.¹⁵ I

⁹ Breig 1968, 111.

¹⁰ Breigs förteckning över innehållet i Lynar A 1 och A 2 omfattar konkordanserna till övriga källor (Breig 1968, 102–108).

¹¹ Eventuellt Pierre Chabanceau de la Barre (1592–1656).

¹² Ennemond "vieux" Gaultier (född ca 1580)? Breig 1968, 116.

¹³ Sviten torde vara nedskriven av en annan person än den som för övrigt skrivit nottexten i Lynar A 1–2 (Breig 1968, 228). Dirksen 1997, 105–107 diskuterar de tre anonyma toccatorna.

¹⁴ Dirksen 1997, 22 f.

¹⁵ Breig 1968, 112.

fyra fall (nr 21, 22, 24, 25) har notskribenten efter kompositionerna noterat initialerna *J.P.S.* eller *Jan P.S.* Två av dessa verk (nr 24 och 25) är koralvariationer. Notskribenten har betecknat Sweelinck med initialerna även i de verk från den tredje nedskrivningsfasen där han själv skrivit titeln (nr 7, 20). Även Sweelinck själv använde sina initialerna som förkortning av sitt namn.¹⁶ I nr 16, *Fantasia Crommatica*, använder notskribenten namnformen *Johan Pietersen Swellinck*. Denna angliserade form av tonsättarens efternamn påträffas även i *Fitzwilliam Virginal Book* nr XCVI. Titelskribenten i Lynar A 1 betecknar Sweelinck utan släktnamn: *Joan (Joann, Johan, Johann) Peters (Pieters)*. Tonsättarens officiella namn var i själva verket *Jan Pieterszoon*.¹⁷

Lynar A 1–2 uppvisar en i det närmaste encyklopedisk mångfald av genrer och stilar. De båda manuskriptens systematiska uppläggning präglas av en stilmedvetenhet. 1600-talets första hälft kännetecknas allmänt av en strävan att indela musiken i olika stilar, där stilarna präglas av det sammanhang och det rum som musiken är avsedd för.¹⁸ Det är påfallande att de båda manuskripten i sina slutliga former inleds med 23 verk i *stylus phantasticus*. Begreppet används här utgående ifrån Athanasius Kirchers definition i *Musurgia universalis* (Rom 1650).¹⁹ Enligt Kircher är *stylus phantasticus* en kompositionsmetod av instrumentalmusik som inte är bunden till text eller cantus firmus. Stilen omfattar fantasier, ricercarer, toccator och sonater. Utöver kompositioner i *stylus phantasticus* påträffas flera av 1600-talets centrala genrer av klavermusik: intabuleringar av vokalverk, koralbearbetningar, variationsverk över profana melodier samt verk som är baserade på dansmodeller.

Lynar A 1 och Lynar A 2 kan i sina slutliga former betecknas som *Sammelhandschriften*, dvs. handskrifter som omfattar verk av flera tonsättare. Förutom verk av nord- och sydnederländska eller i dessa trakter verksamma tonsättare (Sweelinck, Bull, Cornet, Philips) förekommer verk av den sydtyske Erbach, italienarna Gabrieli och Merula, virginalister, franska lutenister och organister samt anonyma verk vars tonsättare p.g.a.

¹⁶ Se faksimil i Opera Omnia Vol. VII/1, XXIX av Sweelincks kanon *Sine Cevere et Baccho* i autograf.

¹⁷ Det inofficiella släktnamnet härstammar från moderns sida och tonsättaren använde det fr.o.m. år 1584 i formen *Sweligh*, fr.o.m. år 1602 i formen *Swelinck* och fr.o.m. år 1611 i formen *Sweelinck*. Tonsättaren kunde dock ännu efter sin död betecknas utan släktnamn. Sigtenhorst Meyer 1946, 21 f.; Mattheson 1740, 332.

¹⁸ Edler 1997, 306.

¹⁹ Kircher 1650, 585: "Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbo nec subjecto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium. & abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus, dividiturque in eas, quas Phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas vulgo vocant [...]". Citat enligt Edler 1997, 306.

avsaknaden av konkordanser inte tillsvidare kunnat identifieras. De anonyma tonsättarna kunde eventuellt identifieras på basen av stilkritiska undersökningar av verken.

Lynar A 1 är den främsta källan till Sweelincks klavermusik både kvantitativt och kvalitativt. Lynar A 1–2 är betydande källor även för Christian Erbachs och Tarquino Merulas klavermusik.²⁰ En fjärdedel av verken i Lynar A 1 är av Sweelinck. En del av dem har bevarats endast i denna källa (nr 2–4, 22, 29, 30, 36, 40, 46) och bland dem finns centrala verk i tonsättarens *œuvre*, t.ex. *Mein junges Leben hat ein End*. Nottexten är omsorgsfullt skriven och läsarter som kan klassificeras som uppenbara skrivfel²¹ förekommer endast i ringa utsträckning i jämförelse med de övriga källorna. Notationen i Lynar A 1 torde dessutom motsvaras av den som Sweelinck brukade.²² Det finns således skäl att anta att nottexten är skriven av en professionell musiker som haft tillgång till förlagor av god kvalitet.

Sweelincks koralvariationer tillhör den första nedskrivningsfasen. De sju koralbearbetningarna är placerade i två grupper. Den första gruppen omfattar fyra verk: nr 24 *Erbarm dich mein ô Herre Gott*, nr 25 *Nu freut euch lieben Christen gemein*, nr 26 *Da pacem Domine in diebus nostris* och nr 27 *Wir glauben all an einen Gott*.²³ Dessa fyra verk upptar sidorna 117–149 i Lynar A 1, dvs. 33 sidor av manuskriptet och de följer efter verk i *stylus phantasticus*. Titelskribenten har betecknat tonsättaren med *Joann Pieters* i den första gruppen med koralvariationer. Den andra gruppen består av tre verk: nr 38 *Christe qui lux es dies*, nr 39 *Ich ruff zu dir herr Jesu Christ* och nr 40 *Puer nobis nascitur*. Denna grupp upptar 13 sidor (sidorna 201–213) och tonsättaren betecknas av titelskribenten *Johann Peters*.

Kompositionerna mellan de båda grupperna med koralvariationer av Sweelinck ger ett heterogent intryck. Den andra koralvariationsgruppen föregås av tre anonyma verk över lutherska kyrkovisor (nr 33–35). Den första av dem består av två biciner, den andra är ett bicinium och den tredje utgörs av tre två- och trestämmiga variationer. I sin utgåva 1943 tillskrev Seiffert även dessa verk Sweelinck, med den motiveringen, att de är belägna intill den andra, auktoriserade koralvariationsgruppen.²⁴ Breig avfärdade Seifferts antagande på stilkritiska grunder.²⁵ Dessutom torde dessa verk inte

²⁰ Breig 1968, 234.

²¹ Med fel avses läsarter som inte är godtagbara inom ramen för verkets stilistiska konventioner.

²² Se kapitel 6.

²³ Ortografin är enligt källan.

²⁴ Seiffert 1943, LVII.

²⁵ Breig 1960, 266–268.

ha noterats i samband med Sweelincks koralvariationer.²⁶ De tre anonyma koralbearbetningarna och Pieter Cornets *Tantum Ergo* (nr 71) utgör tillsammans med Sweelincks koralvariationer samtliga verk över sakrala melodier i Lynar A-manuskripten. Med undantag av nämnda verk av Cornet och Sweelincks *Puer nobis nascitur* är det fråga om verk som baserar sig på melodier som tillhör det lutherska melodiförrådet.²⁷ Källan innehåller inte bearbetningar över melodier från Genèvepsaltaren, trots dess nederländska repertoar.

Nedskriften av Lynar A 1 torde ha skett under 1600-talets andra fjärdedel. På basen av vattenstämpeln har arbetet kunnat inledas tidigast kring 1610. Lynar A-manuskripten omfattar verk av tonsättare av Sweelincks generation, dvs. födda kring 1560 (G. Gabrieli, Philips, Cornet, Bull, G. Farnaby, Erbach) och av följande, på 80- och 90-talen födda generation (Chabanceau de la Barre, E. Gautier, Gibbons, Merula, R. Farnaby). Några verk i Lynar A 1 representerar en senare stil i förhållande till den övriga repertoaren i Lynar A-manuskripten: variationerna av M.W. över den omkring 1650 populära melodin *Lucidor einß hütt der schaf* (nr 70) samt den anonyma sviten i Frobergers anda, noterad i slutet av manuskriptet (nr 78–81).²⁸ Med tanke på manuskriptens omfång och förändringarna i kopistens handstil är det sannolikt att verken nedskrivits under en längre, kanske ett antal årtionden omfattande tidsrymd.

Seiffert ansåg på basen av bl.a. initialerna M.W. i slutet av nr 70 att Lynar A 1 skulle vara skriven av den unge Matthias Weckmann då han studerade för Jacob Praetorius i Hamburg.²⁹ Antagandet har dock visat sig vara felaktigt då Weckmanns handstil jämförts med Lynar A 1–2.³⁰ Schierning inordnade manuskriptet bland de nederländska källorna. Hon påpekade att den både till notation och innehåll avviker från de nordtyska källorna.³¹ I själva verket innehåller den inte ett enda stycke som med säkerhet skulle härstamma från en nordtysk komponist. Å andra sidan förekommer bearbetningar över lutherska koraler i källan.

Curtis ansåg att Lynar A 1 kunde vara skriven av Johann Adam Reincken. Handstilarna i manuskriptet överensstämmer dock inte med Reinckens.³² Breig fastställde sambandet mellan Lynar A 1 och A 2. Han talade för en sydtysk proveniens. Som argument framförde han verktitlarnas

²⁶ Breig 1968, 226.

²⁷ Se vidare kapitel 3.2.

²⁸ Breig 1968, 233 f.

²⁹ Seiffert 1943, XLV.

³⁰ Breig 1968, 232; Dirksen 1997, 21.

³¹ Schierning 1961, 79 f.

³² Breig 1968, 232.

skrivsätt och repertoarens sammansättning. Breig betecknade Lynar A 1–2 som den tredje största tyska källan med klavermusik från 1600-talets första hälft.³³ Siegbert Rampe har återupptagit Seifferts tanke om ett samband mellan Matthias Weckmann och tillkomsten av Lynar A 1. Rampe har föreslagit Dresden som tillkomstort för manuskriptet och framhållit att Weckmann, som var förtrogen med engelsk-nederländsk tabulatur, kan ha förmedlat Sweelincks verk till kopisten.³⁴ Det faktum kvarstår dock att proveniensen av Lynar A 1–2 och tiden för dess tillkomst tillsvidare inte kunnat fastställas med säkerhet.

2.2 De övriga källorna

De i Lynar A 1 förefintliga koralvariationerna av Sweelinck påträffas med undantag av *Puer nobis nascitur* även i övriga källor. De mest omfattande av dem är **Tor**: Torino, Biblioteca Nazionale, Collezione Foà, MS. F 1–8 och Collezione Giordano, MS. G 1–8 samt **WM**: Wien, Musikarchiv im Minoritenkonvent, MS. 714 (olim 8).³⁵ Dessa två källor kan såsom Lynar A 1 kategoriseras som *Sammelhandschriften*.

Turinkällan är den mest omfångsrika källan till klavermusik från 1600-talet. Den består av 16 volymer med totalt 1170 kompositioner. Volyrnernas innehåll är arrangerade enligt kompositionsformer. Kompositionerna är noterade i nytysk bokstavstabulatur. Kopierandet av volymerna har skett på beställning mellan åren 1637–1640, vilket framgår av notiser i dem. Källans repertoar består huvudsakligen av verk av sydtyska och italienska komponister. Repertoaren, notationen och titlarnas språkdräkt antyder att källan skulle härstamma från Sydtyskland. Eftersom källan omfattar rikligt med verk av Augsburg-organisterna Hans Leo Haßler och Christian Erbach, är det tänkbart att källan har en anknytning till denna stad och kretsen kring släkten Fugger.³⁶

Under den senare delen av 1700-talet kom volymerna i adelsfamiljen Durrazzo's ägo. Volyrnerna anskaffades till nationalbiblioteket i Turin åren 1927 och 1930 med finansiellt stöd av två industrimän, Roberto Foà och Filippo Giordano. I musikvetenskapliga kretsar väcktes intresset för källan i

³³ Breig 1968, 232–234.

³⁴ Sid. X f. i företalet till Matthias Weckmann: *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, Siegbert Rampe (red.), Kassel etc., Bärenreiter 8189, 1991.

³⁵ WM har utgivits i faksimil: Robert Hill (red.), *Vienna, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, MS XIV.714, ("17th Century Keyboard Music 24")*, New York & London, Garland Publishing, 1988.

³⁶ Mischiati 1963, 152.

betydande grad först efter det andra världskriget. En katalog över innehållet utarbetades av Oscar Mischiati. Den utgavs år 1963.³⁷ Seiffert var inte medveten om existensen av Tor då han färdigställde sin utgåva 1943. Källan utnyttjades däremot i redigeringsarbetet av Opera Omnia.

Tor omfattar 28 verk som tillskrivits Sweelinck, men vars autenticitet inte i alla fall kunnat fastställas. Fyra av verken är koralbearbetningar. Bland dem finns som unikum de tre variationerna över *Psalm 36*, en av Sweelincks mest inspirerade koralbearbetningar. De tre övriga koralbearbetningarna förekommer även i Lynar A 1.

Den femte volymen, Giordano 5, består av kompositioner över sakrala melodier samt tre verk i *stylus phantasticus*. Tonsättarna i denna volym är *J. L. H.* (Hans Leo Haßler), *C. E.* (Christian Erbach) och *J. P. S.* (Jan Pieterszoon Sweelinck). Sweelincks kompositioner är noterade i slutet av manuskriptet (fol. 125v–140r). De utgörs av *Psalm 36*, *Erbarm dich mein*, o *Herre Gott* samt *Wir glauben all an einen Gott*. Kompositionerna är inte angivna med deras titlar, utan de enskilda variationerna med ordningstal från *Versus* till *Versus Undecimus*, som om det vore fråga om en enda komposition. Motsvarande numreringssätt förekommer i Erbachs och Haßlers Magnificatverser, vilket antagligen föranlett kopisten att numrera och typbestämma Sweelincks verk i analogi med dem. Den andra variationen av *Erbarm dich mein* har dock utmärkts *2.da variatio*. Det egentliga antalet "verser" är sålunda tolv. Sweelincks initialer är noterade i samband med *Versus*, dvs. den första variationen av *Psalm 36* samt *Versus Nonus*, den första variationen av *Wir glauben all*.

Sweelincks *Christe qui lux es et dies* påträffas något överraskande i volym 16, Foà 8 (fol. 133v–137r); överraskande därför att volymen främst är tillägnad danssatser och variationer över basostinaton. Komponistens initialer och kompositionens titel har i detta fall angivits, den senare dock utan ordet *es*.

Max Seiffert karakteriserade WM som "ein wahres Monstrum" till sitt innehåll och format.³⁸ Den omfattar 529 kompositioner kopierade av en person. Kopisten har angett komponistens namn endast i en del av verken. Källan är noterad i fransk orgeltabulatur. Notationen ger det visuella intrycket av tiolinjers notsystem, eftersom mellanrummet mellan det övre och det nedre systemet i ett systempar är endast en aning större än mellanrummet mellan notlinjerna i ett system. Musiken är noterad som i nytysk bokstavstabulatur tvärs över ett uppslag, *a libro aperto*.

³⁷ Mischiati 1963, 1–154.

³⁸ Seiffert 1943, XLIII.

Volymens innehåll domineras av musik för den katolska liturgin och verk i *stylus phantasticus*. Utöver detta påträffas intabulationer av profan vokal- och ensemblermusik samt danssatser och variationsverk. Utmärkande för denna källa är att den innehåller verk som kopierats ur tryckta samlingar, bl.a. en ansevärd del av Samuel Scheidts *Tabulatura nova* (1624) och Johann Klemms *Partitura seu Tabulatura Italica* (1631). Utöver verk av sydtyska och italienska tonsättare förekommer musik av bl.a. Sweelinck och hans elever Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann och Paul Siefert. Sweelincks kompositioner är i källan noterade i samband med verk av hans elever. I slutet av manuskriptet finns musikteoretiskt material som inte nedtecknats av notskribenten. Detta material består till en del av en förkortad version av de kompositionsregler som tillskrivits Sweelinck.³⁹

Handskriften har inte kunnat dateras med exakthet. Förekomsten av material från Scheidts och Klemms tryckta samlingar anger att den utarbetats ungefär samtidigt som Tor, dvs. på 1630-talet. Manuskriptet har varit i minoriterordens bruk och ägo i Wien sedan 1700-talets första hälft, vilket antyder en sydtysk proveniens.⁴⁰

Antalet Sweelinckiana i WM är elva verk, av vilka tre är koralbearbetningar. Uppslaget fol. 191v–192r omfattar det inledande biciniet av *Wir glauben all*, som föregås av en fyrstämmig, endast i denna källa förefintlig variation. Denna två variationers helhet saknar tonsättaruppgifter. Den efterföljs av två koralbearbetningar som av Breig tillskrivits Heinrich Scheidemann (WV 57, 58).⁴¹ Sweelincks *Nun freut euch* samt *Christe qui lux es et dies* är noterade på uppslaget fol. 223v–224r. Dessa verk föregås av ett fragment ur Sweelincks ekofantasi L. 11 och efter dem följer åter en koralbearbetning av Scheidemann (WV 23). Sweelincks verk förekommer alltså i samband med kompositioner av hans elev. Det är anmärkningsvärt att koralbearbetningar över lutherska melodier förekommer i en källa vars repertoar för övrigt har en katolsk prägel.

Manuskriptet **BB1**: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. MS. 40316 (olim 191) ägdes av den första Bach-biografen Johann Nikolaus Forkel före det placerades i föregångaren till statsbiblioteket i Berlin. Manuskriptet uppbevarades i Berlin till år 1941, då det med delar av bibliotekets tillgångar transporterades undan kriget till ett slott i Schlesien.⁴² Manuskriptet var indisponibelt t.o.m. 1980-talets början, då det

³⁹ En sammanfattning av innehållet i Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Ms. ND VI 5383, av Walker 1985/86 betecknad som Ms. AI.

⁴⁰ Sid. V, VII f. i Silbigers förord till faksimilutgåvan av WM.

⁴¹ Breig 1967, 111.

⁴² Schierning 1961, 84.

dök upp i Polen. Det uppbevaras för närvarande i Biblioteka Jagiellonska i Kraków.

Innehållet i BB1 kan indelas i följande huvudgrupper: verk av tonsättare verksamma i de sydliga Nederländerna (William Browne, John Bull, Pieter Cornet, Peter Philips), tre verk av Sweelinck, verk av tonsättare från Sydtyskland (Thomas Bodenstein, Christian Erbach, Hans Leo Haßler, Abraham Strauß) samt verk av italienska tonsättare (Girolamo Frescobaldi, Giovanni Gabrieli, Paolo Quagliati). Utöver dessa förekommer anonyma verk samt enstaka verk av James Harding och av den i likhet med Bodenstein i Wien och Prag verksamma sydnederländska tonsättaren Carolus Luython. Toccatan av Quagliati har kopierats ur Girolamo Dirutas *Il Transilvano*. Även denna källa är alltså till sin repertoar en *Sammelhandschrift*. BB1 är den främsta källan till Pieter Cornets klaverkompositioner. Hans verk är inom källan fördelade i två grupper. De tre verken av Sweelinck är variationerna över *Onder een linde groen*, *Da pacem Domine in diebus nostris* och fantasin L. 4. Dessa verk finns bevarade även i andra källor.

Manuskriptet omfattar inalles 79 kompositioner nedtecknade av tre kopister.⁴³ Merparten av verken, inklusive de tre av Sweelinck, är noterade i fransk orgeltabulatur. Ett antal imitativa verk mot slutet av manuskriptet är noterade i partitur. Med sina 85 blad är denna källa av mera modest format än de tre ovan behandlade.

Den första BB1-kopisten nedtecknade merparten av manuskriptets innehåll, bl.a. de två förstnämnda verken av Sweelinck och den första gruppen med verk av Cornet. Den andra kopisten nedtecknade bl.a. de övriga tre verken av Cornet, av vilka två enligt angivelse erhållits av tonsättaren 1624 respektive 1625. Kopisten försåg samlingen med en innehållsförteckning där verken är grupperade enligt genre. Han skrev dessutom titeln till Cornets *Fantasia del 5.o Tuono*, som nedtecknats av den första kopisten. Den tredje kopisten fyllde ut de överblivna sidorna i manuskriptets slut med bl.a. Sweelincks fantasi. Sweelincks *Da pacem Domine* och Cornets *Salve Regina* är de enda cantus firmus-bundna verken i källan. Dessa verk, vars teman anknyter till den katolska liturgin är anordnade under rubriken *Fantasia e Fuge* och de är nedtecknade efter varandra i källan. Sweelincks *Da pacem Domine* (fol. 26v–28r) är nedtecknad inom den första gruppen med verk av Cornet.

Det finns paralleller mellan notationen i BB1, Lynar A 1 och WM. Notationen i BB1 i fransk orgeltabulatur motsvaras av den i WM, trots att

⁴³ Seiffert 1943, XLIII.

notationen i den senare källan ger visuellt ett mera komprimerat intryck. Man bör även erinra sig att den sjätte linjen i notsystemen i Lynar A 1 tillfogats av kopisten med undantag av de två verken av Cornet, vars notation motsvaras av notationen av hans verk i BB1. Även tonsättarurvalet i BB1 och Lynar A 1–2 är relaterade: å ena sidan påträffas verk av Erbach, Giovanni Gabrieli, Philips och Sweelinck i de båda källorna och å andra sidan saknas verk av Sweelincks elever i dem. Breig betraktade källorna BB1, Lynar A 1–2, Tor och WM som sydtyska p.g.a. den sydtyska repertoaren i dem.⁴⁴ Å andra sidan betecknade den andra BB1-kopisten Pieter Cornet som *mio mro*. Det senare ordet har tolkats som "maestro", vilket innebär att ifrågavarande kopist alltså var en elev till Cornet.⁴⁵ Detta talar för en sydnederländsk proveniens av manuskriptet. Notationsformen, dvs. fransk orgeltabulatur, är dessutom den samma som i den sydnederländska Sweelinck-källan *Liber Fratrum Cruciferorum Leodinensum 1617*⁴⁶.

Då Alfons Annegarn redigerade Sweelincks koralvariationer för Opera Omnia hade han tillgång till endast en otydlig mikrofilm av BB1, eftersom själva manuskriptet då var försvunnet. De textkritiska anmärkningarna av *Da pacem Domine* blev p.g.a. detta enligt hans egen utsago bristfälliga. Trots detta ansåg Annegarn att de två källorna till verket, Lynar A 1 och BB1, skulle vara jämställda.⁴⁷ Nu, när BB1 åter är tillgänglig och när mikrofilmer av god kvalitet kunnat framställas därav kan det konstateras att Seiffert⁴⁸ hade rätt då han påpekade att källan inte är lika tillförlitlig som Lynar A 1 då det gäller de utsatta förtecknen. Det har även kunnat observeras att Annegarns textkritiska anmärkningar innehåller några feltydningar i den fjärde variationen av *Da pacem Domine*. De textkritiska anmärkningarna i del II av detta arbete omfattar därför även BB1:s från Lynar A 1 avvikande läsarter i de fall där uppgifterna i Opera Omnia är bristfälliga.

De två sista källorna som presenteras i detta kapitel är **BP**: Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, MS. Bártfa 27 och **Ze2**: Clausthal–Zellerfeld, Bergakademie, Calvörsche Bibliothek, Orgeltabulatur 2. Källorna skiljer sig från de övriga bl.a. såtillvida att de båda härstammar från 1600-talets senare hälft. Detta visar att Sweelincks musik i någon form bibehöll sin aktualitet ännu flera decennier efter tonsättarens död. Källornas sena tillkomst och deras notationsform är bidragande orsaker till att läsarterna i

⁴⁴ Breig 1968, 230. På denna grund betraktade han Lynar A 1–2 som den tredje största tyska källan till klavermusik från 1600-talets första hälft. Lynar A 1–2 överträffas till omfånget av Tor och WM.

⁴⁵ Seiffert 1943, XLIII.

⁴⁶ Liège, Bibliothèque de l'Université, MS. 153 (888).

⁴⁷ Annegarn 1974, XXIX.

⁴⁸ Jfr Seiffert 1943, XLIII.

dem är förknippade med problem.⁴⁹ De båda källorna är noterade i nytysk bokstavstabulatur. Eftersom tidsvärden och tonhöjd i denna notationsform är separerade från varandra och eftersom bokstäver som e, a och c lätt förväxlas under kopierandets gång, är verk som noterats på detta sätt speciellt utsatta för misstolkningar. Detta kan observeras som försummelser och avvikande läsarter speciellt i källor som BP, vilka står i transmissionskedjans slut. Dylika sena källor kan även innehålla opålitliga tonsättarangivelser.

BP, som sedan 1949 uppbevaras i nationalmuseet i Budapest, härstammar från den tyska församlingens bibliotek i Bártfa (Bartfeld) i nordostliga Slovakien. Handskriften omfattar 59 blad. Dess innehåll domineras av verk av Sweelinck och Samuel Scheidt.⁵⁰ Det har vidhållits att BP skulle ha utarbetats under uppsyn av Zacharias Zarewutius, som åren 1625–1666 var organist i tyska kyrkan i Bártfa. Ur manuskriptet har hittats ett brev daterat 1683, vilket betraktats som *terminus ante quem* för manuskriptets tillkomst.⁵¹ I källan finns en grupp koralbearbetningar som är anonyma eller tillskrivna Sweelinck eller Scheidt. Bland dessa finns Sweelincks *Cantica Sacr: Ich ruff zu dir herr Jesu Christ; Jo: Pet: Sch:* (fol. 25v–27r).⁵² I BP:s version av detta verk kan observeras förutom ett stort antal från Lynar A 1 avvikande läsarter även avsaknad av bindebågar. Variationerna 2–4 betecknas i källan som verser (*Vers.*) i stället för variationer.

Ze2 är ett handskriftsfragment som omfattar nio verk noterade på 30 blad. I denna källa påträffas variationerna 1–2 och 5–6 av Sweelincks *Erbarm dich mein, o Herre Gott* (fol. 17v–20r). Verkets titel upprepas i början av det andra variationsparet, som om det vore ett separat verk. Som tonsättare har i båda fallen felaktigt angivits H. S. M. (Heinrich Scheidemann). Pieter Dirksen har pekat på de strukturella likheterna mellan Sweelincks variationer över *Psalm 116* (A. 11) och versionen av *Erbarm dich mein* i Ze2 och hävdar att den sistnämnda kan utgöra en tidigare version av verket.⁵³ I Ze2-versionen kan observeras förutom från Lynar A 1 avvikande läsarter även avsaknad av bindebågar, såsom i det ovan anförda fallet i BP. Källans repertoar består för övrigt av verk av Sweelincks elever Melchior Schildt och Heinrich Scheidemann. Det verk av Scheidemann som föregår

⁴⁹ Seiffert 1943, XLVIII; Dirksen 1997, 30. Se även kapitlen 4 och 6 i detta arbete.

⁵⁰ Schierning 1961, 94.

⁵¹ Seiffert 1943, XLVIII; Schierning 1961, 95.

⁵² Riktigheten av tonsättarangivelserna i de övriga koralvariationerna som tillskrivits Sweelinck har på stilkritiska grunder ifrågasatts av Breig 1960 och Dirksen 1991.

⁵³ Dirksen 1997, 202–204.

Sweelincks *Erbarm dich mein* är försett med anmärkningen *Scrpt. 1668.*, vilket ger en ledtråd till när manuskriptet förfärdigats. Manuskriptet har åtminstone fr.o.m. 1694 tillhört Calvörsche Bibliothek, men man har inte varit medveten om dess existens före Gustav Fock upptäckte det i mitten av 1900-talet.⁵⁴

2.3 Sammanfattande synpunkter

De sex källor i vilka de sju koralvariationerna i Lynar A 1 påträffas utgör drygt en femtedel av det totala källbeståndet till Sweelincks klavermusik.⁵⁵ Fördelningen av källorna per komposition framgår ur tabell 1 i kapitel 1.2. Antalet koralvariationer per källa motsvaras av källornas omfång. Sålunda innehåller de två omfångsrika källorna Tor och WM vardera tre av verken, medan de mindre källorna omfattar ett av dem. Tre är det största antalet källor för Sweelincks variationsverk överhuvudtaget; ett större antal källor finns endast för fantasier och toccator. Fördelningen av källorna över Sweelincks samtliga klaververk inklusive samtliga koralvariationer uppvisar en motsatt tendens i jämförelse med uppgifterna i tabell 1; den största gruppen utgörs av verk med en källa⁵⁶. Detta kan tyda på att koralvariationerna varit populära, men lika väl kan det vara frågan om en slump att de bevarats i flera källor.

Källorna till koralvariationerna torde med undantag av BP och Ze2 härstamma från 1600-talets andra kvartal.⁵⁷ Exakta uppgifter om deras härkomst saknas. Fynd- eller depositionsorten är inte nödvändigtvis den samma som tillkomsregionen. Fyndorterna antyder emellertid att Sweelincks verk haft en omfattande spridning i såväl katolska som protestantiska regioner.

Att klargöra källornas proveniens på basen av repertoar, notationsform eller funktion är problematiskt. Sweelincks verk sammankopplas i källorna med annan repertoar enligt följande:

⁵⁴ Breig 1967, 10 f.

⁵⁵ Turin-källans volymer har betraktats som en källa. Det totala antalet källor är då 28 stycken.

⁵⁶ Se Dirksen 1997, 33.

⁵⁷ Den enda Sweelinck-källan som härstammar från tonsättarens livstid och som omfattar en koralbearbetning (*Psalm 140*) är *Fitzwilliam Virginal Book* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music MS. 32 G 29), som förfärdigades åren 1609–1619 av Francis Tregian d.y. (Caldwell 1985a, 129).

1. verk av italienska, sydtyska och i Sydnederländerna verksamma tonsättare (LyA1, BB1)
2. verk av Sweelincks elever (BP, Ze2)
3. verk ur både kategori 1 och 2 (WM, Tor).

Källorna i den andra kategorin har en nordtysk prägel: Sweelincks verk sammankopplas med verk av hans elever, källorna är noterade i nytysk bokstavstabulatur och urvalet koralbearbetningar präglas av melodier som användes av lutheranerna. I den första kategorin saknas kopplingen till Sweelincks elever, men däremot anknyter repertoar och notation till Sydnederländerna⁵⁸ och den sydtysk-venetianska sfären. I WM och Tor förekommer verk från alla nämnda repertoarer.

På basen av repertoarkonstellationerna är det klart att de stilar som i modern historieskrivning betecknats som geografiska inte varit allena-rådande inom de musikaliska miljöer där de uppstått. Samma gäller de olika notationsformerna. Repertoarerna har följaktligen utförts även på andra instrumenttyper, än de som förekommit i verkens uppkomstmiljö.

Verk över sakrala teman kan inte *per se* uppfattas uteslutande som orgelverk, även om anvisningar om utförande pedaliter (LyA1, Tor) eller med två manualer (LyA1, WM) antyder detta.⁵⁹ Ze2 intar en från de övriga källorna avvikande position i det hänseendet att dess innehåll helt består av bearbetningar över koraler och liturgiska melodier. Förekomsten av pedalitersats samt indikationer för utförande på två manualer och en föreskrift "Organo" visar att detta är en källa med musik för orgel.⁶⁰ Även TorG5 kan kategoriseras som en orgelkälla på basen av dess liturgiska repertoar och pedaliter-indikation.⁶¹

Samtliga källor är utgående ifrån Friedrich W. Riedels systematik *Sammelhandschriften*.⁶² Indelning av källorna enligt deras bruksändamål i *Sammlerhandschriften* och *Gebrauchshandschriften* är däremot problematisk. Källor som Lynar A 1 och WM, som uppfyller kraven för den förstnämnda kategorin p.g.a. deras stora omfång, systematiska uppläggning och omsorgsfulla notskrift, har å andra sidan fingersättningar och

⁵⁸ Se kapitel 2.2.

⁵⁹ Se kapitel 5.

⁶⁰ Breig 1967, 10 f.

⁶¹ De två *Ricercar primi toni*-kompositionerna i källan följer efter Magnificatcykler i samma tonart av Haßler respektive anonymus. Det är möjligt att ricercarerna avsetts som ersättning för antifon. Motsvarande funktion är möjlig även för den *Toccata dopp' il Magnificat sexti toni di Ch. Erbach* som nedtecknats efter Haßlers *Magnificat sexti toni*.

⁶² Riedel 1990, 73. Riedels källkategorier hänför sig egentligen till klavermusik från 1600-talets senare hälft. Dirksen (1997, 20 f.) använder termen *Sammelhandschriften* missvisande i bemärkelsen samlarhandskrifter (*Sammlerhandschriften*).

registreringsanvisningar som tyder på att de inte enbart varit samlarobjekt. Det är visserligen möjligt att dessa anvisningar nedtecknats redan i samband med kopierandet.

Även läsarnas kvalitet är ett problematiskt kriterium då en källa skall typologiseras på basen av dess bruksändamål. Samlarhandskrifter kan innehålla verk med diskutabla läsarter och omformningar som inte nödvändigtvis beror på godtyckliga revisioner från kopistens sida utgående ifrån praktiska, t.ex. liturgiska behov, utan likaväl på förlagornas kvalitet.

3 KORALERNA

3.1 Koraler, modus och affekter

Begreppet koral används i detta arbete i vid bemärkelse, vilket innebär att det omfattar både gregorianska melodier och protestantiska¹ koraler. Koral avser psalmens musikaliska del. Med psalm eller kyrkovisa avses helheten av text och melodi. Med latinets *modus* avses bl.a. mått, egenskap, omfång och regel. I musikaliska sammanhang används begreppet synonymt med kyrkotonart. I kapitel 3.2 presenteras kortfattat koralerna, deras textinnehåll och Sweelincks melodiformer. Koralernas melodiska struktur klarläggs utgående ifrån modala kännetecken: tonomfång, slutfall och karakteristiska motiv. Dessutom diskuteras tonartskaraktistik, dess förhållande till texterna och dess betydelse för utförandet. I flerstämmiga kompositioner som bygger på cantus firmus framgår tonarten i första rummet från denna. Modalitet i flerstämmig kontext diskuteras i kapitel 4.5.

Den teoretiska referenslitteraturen har begränsats till följande källor, eftersom modalitet inte är en enhetlig teori.

1. Kompositionsreglerna som tillskrivits Sweelinck. De bygger till stor del på Gioseffo Zarlinos *Le Istitutioni harmonice*. Reglerna förekommer i 1600-tals manuskript, vars innehåll förmedlats antagligen via Sweelincks elever från Hamburg.² Innehållet i tre av manuskripten har publicerats kraftigt redigerade av Hermann Gehrmann år 1901.³ I fortsättningen betecknas de SwK.
2. Den fjärde delen av Gioseffo Zarlinos *Le Istitutioni harmonice*⁴.
3. Bernhard Meiers *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, den mig veterligen enda monografin som helt tillägnats modalitet i instrumentalmusik.

I SwK anföras tre system av kyrkotonarterna, vilket reflekterar läget kring 1600.⁵ 1) I det traditionella, kyrkligvästerländska systemet betecknas tonarterna med ordningstal från ett till åtta. Talen gäller en stigande

¹ Sweelinck gjorde bearbetningar för klaver över både lutherska koraler och melodier från Genèvepsaltaren. Titlarna till kompositionerna som tillhör den sistnämnda kategorin hänsyftar på ordningstalet av den rimmade psaltarpsalm som melodin hänför sig till. De nederländska reformerta sjöng hugenottpsalmerna enligt Petrus Dathenus (Datheen) översättning till nederländska. Dess första upplaga utkom år 1566. Soeting 1978, 11 f.

² Walker 1985/86, 96 och 102.

³ Gehrmann 1901.

⁴ Enligt den engelska översättningen av utgåvan 1558 (Zarlino 1558/1983).

⁵ Gehrmann 1901, 38–49.

tonartsföljd från tonsteget d med udda tal för de autentiska och jämna för de plagala formerna. I detta system har femte och sjätte modus tonen b då *finalis*, dvs. grundtonen är f. På så sätt undviks tritonus f-h. 2) I det av Gioseffo Zarlino i anknytning till Heinrich Glareanus⁶ förespråkade systemet med tolv tonarter har inte den femte och den sjätte tonarten tonen b, utan h. Femte och sjätte modus i åttatonarterssystemet motsvarar i systemet med tolv tonarter elfte respektive tolfte modus, enligt pseudoklassicistisk nomenklatur alltså jonisk respektive hypojonisk. I tolvtonarterssystemet utgår dessa tonarter från c; då de börjar från f är det följaktligen fråga om transposition. Grundtonen i nionde och tionde modus är a. 3) I det tredje systemet, som Zarlino redogjorde för på 1570-talet,⁷ börjar tonartsföljden från c. I detta arbete tillämpas tolvtonarterssystemet med det tidigare räknesättet av tonarterna från d, emedan det primärt förekommer i SwK och i handskrifterna av Sweelincks kompositioner.

Enligt pseudoklassicistisk praxis uppfattas kyrkotonarterna, i anknytning till de antika grekiska oktavsläkterna, som diatoniska skalstrukturer. Uppfattningen härstammar från renässanshumanisternas tolkningar av antikens tonarter.⁸ Oktaven indelas i en kvint och en kvart över *finalis* i autentiska tonarter och i en kvart under och en kvint över *finalis* i plagala tonarter. Indelningen beskrivs både av Zarlino⁹ och i SwK¹⁰.

I kyrkligvästerländsk praxis förknippas tonarterna med karakteristiska melodityper eller motiv, som har sitt ursprung i psalmtonerna.¹¹ Tonerna är underkastade en hierarki. Reperkussionstonen, m.a.o. resitationstonen i psalmtonerna, fungerar som en dominant; den har en central position i melodier i respektive kyrkotonart. Reperkussionstonen, *finalis* och dess övre kvint (i tredje och fjärde modus övre kvart) utgör dessutom kyrkotonarternas viktigaste kadenssteg.¹² Korallerna skall i kapitel 3.2 beaktas utgående ifrån både skalstrukturer och karakteristiska motiv, eftersom metoderna kompletterar varandra.

I musikteoretiska skrifter från 1500- och 1600-talen exemplifierades kyrkotonarterna med koraller.¹³ Uppfattningarna om korallernas tonarter divergerade. Detta berodde på hur man tolkade tonartsfrämmande

⁶ *Dodekachordon* (Basel, 1547).

⁷ Zarlino 1558/1983, XIX.

⁸ Meier 1994, 18 f.

⁹ Zarlino 1558/1983, 35 f.

¹⁰ Gehrmann 1901, 38 f.

¹¹ Meier 1994, 14 f. Om psalmtonernas förhållande till kyrkotonarterna bevittnar det att termerna *toni* och *modi* båda förekommer i tonartsbeteckningar i 1600-tals källor med klavermusik. Se även Zarlino 1558/1983, 46 f.

¹² Meier 1994, 16 f. och 181.

¹³ Ruhnke 1955, 130.

halvtonsteg, närmast ledtoner, eller koralens tonomfång i förhållande till tonarterna. Delade meningar kunde råda även om koralens finalis. I SwK förekommer höjda ledtoner i exemplen på kadenserna för de olika tonarterna.¹⁴ Finalis, melodins utformning, stämmornas tonomfång och kadenserna tillmäts därmed större betydelse för tonarten än tillfälliga förtecken.

Medeltida teoretiker ansåg att det fanns karaktärsskillnader mellan tonarterna. De plagala tonarterna ansågs vara mjukare och sorgmodigare än de autentiska.¹⁵ En av orsakerna till en dylik tolkning är att melodier i plagala tonarter i regel präglas av mindre intervall, vilket ger dem en mera återhållsam karaktär. Zarlino relaterade tonläge till händelsetäthet. Han ansåg att de plagala tonarterna lämpar sig för långsam rörelse och de autentiska för snabbare sådan, eftersom de autentiska tonarterna har ett högre läge än de plagala.¹⁶ Tonsättningarna förutsattes välja tonart så att textinnehållet stod i samklang med tonartens karaktär.¹⁷

De musiklärdade renässanshumanisterna återupptog de antika författarnas tankar om tonarternas affekter. Problemet, vilket man efterhand kom underfund med, var att kyrkotonarterna inte var ekvivalenta med grekernas tonarter. 1500-tals teoretikernas affektbeskrivningar var i varierande grad traditionsbundna konstruktioner, som anknöt både till antika och samtida beskrivningar.¹⁸ Tonartskaraktäristiken¹⁹ i SwK, som anknyter till Zarlino, kan därför inte betraktas som bindande i förhållande till koralerna som ligger till grund för Sweelincks variationer. Dessutom är det möjligt att tolka koralernas tonarter på olika sätt, som tidigare noterats. Det är emellertid skäl att notera att tonartskaraktäristik upplevdes som relevant av Sweelinck och hans adepter, eftersom dylik inkluderades i SwK.

Motiven i Sweelincks koralvariationer är semantiskt neutrala; specifika motiv används inte till att illustrera nyckelord i texten. Variationsantalet motsvarar inte nödvändigtvis kyrkovisans versantal. Förhållandet mellan ord och ton i Sweelincks koralbearbetningar hänför sig därför till koralens grundaffekt.

Att kyrkovisans affekt skulle återspeglas i utförandet även på 1600-

¹⁴ Gehrmann 1901, 41 och 48 f.

¹⁵ Schmidt-Beste 1997, 429.

¹⁶ Zarlino 1558/1983, 49.

¹⁷ Zarlino 1558/1983, 92.

¹⁸ Schmidt-Beste (1997, 430) indelar, i anknytning till Claude Palisca, tonartskaraktäristiken i en humanistisk och en kyrklig tradition. Han konstaterar att de båda synvinklarna blandas tidvis ihop t.o.m. hos en och samma författare. Beskrivningarna i SwK anknyter närmast till Heinrich Glareanus.

¹⁹ Begreppet relaterar inte i detta sammanhang till ett eventuellt samband mellan tonart och temperering.

talet framgår ur Johann Kortkamps beskrivning av Sweelinck-eleven Jacob Praetorius (1586-1651) spel:

Wie der Prediger in der Gemeine Herten, so er auch durch sein Orgelspielen Andacht erwecken und bewegen konte; zum Exempel wenn er spielte ein Buß-Liedt als: "Erbarm Dich mein o Herre Gott", wie devot und andächtig er solches Liedt gespielet, wie hat er gewust die Stimmen der Orgel so in ihrer Eigenschafft zu gebrauchen, daß man nicht allein das Spielen, sondern auch die Orgel éstomiren mußte.²⁰

I citatet anförs Praetorius förmåga att spela koralen i enlighet med dess affekt, vilket även återspeglades i valet av registrering. Utsagan omfattar en retorisk aspekt, där orgelspelet liknas vid en andäktig predikan.²¹ Även Zarlino-eleven Girolamo Diruta sammankopplar kyrkotonarterna med utförandet i och med att han ger registreringsanvisningar för de olika tonarterna i *Il Transilvano*.²² Tonartskaraktistiken står alltså i uttryckets och utförandets tjänst.

3.2 De sju koralerna

Erbarm dich mein, O Herre Gott är en reformationstida botpsalm. Den utgör en parafras av psaltarpsalm 51. Melodin är av Johann Walther och texten av Erhart Hegenwalt. Melodiformen i exempel 1 härstammar ur Jacob Praetorius kantionalsats i *Melodeyen Gesangbuch* (Hamburg, 1604). Att Sweelinck haft tillgång till samlingen är inte uteslutet, eftersom dess 88 fyrstämmiga satser utarbetats av organisterna i Hamburgs huvudkyrkor: Joachim Decker, Sweelincks elev Jacob Praetorius, dennes far Hieronymus och Sweelinck-eleven Heinrich Scheidemanns far David. Cantus firmus i Sweelincks första variation överensstämmer, fränsett ornamentala åtton- och sextondelar, med Jacob Praetorius melodiform.²³ I förhållande till melodiformen i Franz Elers *Cantica sacra* med *Psalmi D. Martini Lutheri et aliorum ejus seculi Psalmistarum* (Hamburg, 1588), som tryckts i Opera Omnia i anknytning till Sweelincks komposition, innebär detta att upptakterna till alla andra koralfraser utom den första är halvnoter istället för fjärdedelar. I

²⁰ Krüger 1933, 189 och 199. Citatet är ur *Organistenchronik* som sammanställdes åren 1702–1718 av Johann Kortkamp, organist i S:t Gertrudenskapellet i Hamburg.

²¹ Mattheson hänsyftade på denna passus i artikeln om Praetorius (J. Schultz) i *Grundlage einer Ehrenpforte* (Mattheson 1740, 330).

²² Soehnlein 1975, 461–466.

²³ *Melodeyen Gesangbuch*, nr 27.

de övriga variationerna förekommer både långa och korta upptakter. Elers samling omfattar latinsk kyrkosång, koraler och gudstjänstordningar. Dess innehåll bygger på Hieronymus Praetorius handskrift *Cantiones sacrae choralis* från 1587.²⁴ Även om Elers samling var i bruk i Hamburg, så finns det, som Annegarn²⁵ konstaterar, inte bevis för att Sweelinck skulle ha känt till den.



1. Er - barm dich mein O Her - re Gott/ nach dei - ner grossn Barm - her - tzig - keit/
Wasch ab/ mach rein mein mis - se - that/ ich kenn mein Sünd vnd ist mir leidt/
Al - lein ich dir ge - sün - digt han/ das ist wi - der mich ste - tig - lich/
das böß für dir mag nicht be - stahn/ du bleibst gerecht ob du vrtheilst mich.

EXEMPEL 1 *Erbarm dich mein, o Herre Gott* enligt
Melodeyen Gesangbuch 1604

Koralens finalis är e' .²⁶ Koralens högsta ton c'' förekommer i alla andra fraser utom den nästsista. Denna framträdande ton är reperkussionstonen i tredje modus, den frygiska tonarten. Koralens tonomfång $c'-c''$ anspelar dock på fjärde modus, den hypofrygiska tonarten. Koralfrasernas slutfall på a' , e' , g' och c' är kadenssteg i de båda tonarterna enligt SwK;²⁷ de förekommer som kadenssteg i Sweelincks bearbetning. I koralen påträffas därmed både autentiska och plagala drag. Slutfallen på g' respektive c' ger Sweelincks bearbetning en durartad schattering, vilket modifierar den vemodiga

²⁴ Krüger 1933a, 31.

²⁵ Annegarn 1974, XI.

²⁶ Oktavläget anges enligt notexemplet. Oktavtranspositioner är möjliga.

²⁷ Gehrmann 1901, 42.

grundaffekten.²⁹

Lutherpsalmen *Nun freut euch, lieben Christen gemein* hade en central ställning i reformationstidens evangelisationsarbete. Texten framställer nämligen evangelisk troslära: syndernas förlåtelse genom Kristi lidande och död samt tacksamheten för denna försoningsgärning. Koralen är en förenklad version av en 1400-tals folkvisa.³⁰

Koralens tonomfång (exempel 2) sträcker sig en kvart under och en sext över finalis, vilken i Sweelincks bearbetning är tonen g. Koralen har alltså en plagal tonarts ambitus. I koralens första fras rör sig melodin från finalis till dess underkvart och därefter till dess överkvart. Sedan utfylls kvart-intervallet, i enlighet med *horror vacui*-principen, med stegvis rörelse i nedåt riktning. Melodiformeln med de två kvartsprången kännetecknar enligt Meier³¹ teman i åttonde modus, m.a.o. i hypomixolydisk tonart.

Kvarten g'-c", eller uttryckt med solmisationsstavelser *ut-fa*, består av finalis och reperkussionstonen i åttonde modus i dess otransponerade form. Reperkussionsintervallet präglar koralfrasernas melodiska struktur även i övrigt. Den andra Stollenfrasen och den första Abgesangfrasen börjar båda med grundtonen. I det förstnämnda fallet är reperkussionstonen frasens högsta ton, i det senare fallet inleds frasen med reperkussionsintervallet. Detta intervall förekommer dessutom i övergången från den andra Abgesangfrasen till den sista. Fraserna kadenserar på g', med undantag av den första Abgesangfrasen som kadenserar på kvinten ovan grundtonen.

I motsats till Elers melodiform i Opera Omnia har Sweelinck använt en version av koralen med förhöjda ledtoner.³² I Sweelincks bearbetning förekommer den höjda ledtonen i cantus firmus i alla andra variationer utom i den första Stollen i den tredje variationen (takt 44). I undantagsfallet förekommer f' i samband med bedräglig kadens. Även i den första Abgesangfrasen är den nästsista tonen höjd hos Sweelinck. Då ledtonen är höjd, dvs. *fiss'*, verkar det som om melodin skulle förlora sin hypomixolydiska prägel och förvandlas till hypojonisk.³³ I en dylik uppfattning förbises betydelsen av

²⁹ I kompositionsreglerna som tillskrivits Sweelinck beskrivs tredje och fjärde modus på följande sätt: "Tertius Tonus ist von Natur geeignet zu Lamentationen und beweget sehr zu weinen und zu klagen: derhalben zu solcher Materia sehr bequemlich. Quartus tonus ist von Natur betrübt, bequem zu Materia, die mit Ihr bringet trawrigkeit, stilligkeit, ruhe, Item Schmeicheley betrug und Armoreusigkeit" (Gehrmann 1901, 45–46). Förutom att tonarterna används till att framställa klagan och sorg lämpar sig fjärde modus även för stillhet, ro, smicker, bedrägeri och amorösitet.

³⁰ Kulp et al. 1958, 370 f. Luther försåg psalmen med titeln: "ein Danklied für die höchsten Wohltaten, so uns Gott in Christo erzeigt hat".

³¹ Meier 1994, 68.

³² Det är möjligt att ledtonerna utförts höjda, trots att de noterats utan förtecken.

³³ Joachim Burmeister t.ex. tolkar koralen som hypojonisk i *Musica Poetica* (Burmeister 1606/1993, 144 f.).

karaktäristiska melodiformer. Det är nämligen anmärkningsvärt att tersen ovanom finalis, vilken utgör reperiussionsstenen i sjätte modus *per b molle* med finalis f eller dess motsvarighet tolfte modus, inte framträder i koralen i motsats till reperiussionsintervallet i åttande modus.

Elers melodiform är hypomixolydisk. I *Melodeyen Gesangbuch*³³ förekommer koralen med finalis f. Då melodiformen transponeras ett tonsteg uppåt, som i exempel 2, får man en motsvarighet till Sweelincks melodiform, även om han varierar melodins rytm.

1. Nun frewt euch lie - ben Chri - sten gemein/ vnd last vns frö - lich sprin - gen/
 Daß wir ge - trost vnd all in ein/ mit lust vnd lie - be sin - gen/
 Was Gott an vns ge - wen - det hat/ vnd sei - ne süs - se
 Wun - der - that/ gar thewr hat ers er - wor - ben.

EXEMPEL 2 *Nun freut euch, lieben Christen gemein* enligt *Melodeyen Gesangbuch* 1604, transponerad ett helt tonsteg uppåt.

Enligt tonartskaraktäristiken i SwK lämpar sig åttande modus för andäktigt och djupsinnigt material och andliga ting.³⁴ Med tanke på psalmens namn kan en dylik karaktäristik verka överraskande, men den står i samklang med psalmtexten som helhet.

Da pacem Domine in diebus nostris är en antifon från det sjätte eller sjunde århundradet. I den katolska liturgin sjöngs den i samband med

³³ Nr 56.

³⁴ Gehrmann 1901, 49: "Octavus Tonus ist von Natur stätig Gut zu andächtiger u. tiefsinniger Materia, u. geistliche Sachen tractirend".

commemorationes.³⁶ Texten lyder på svenska: "Giv frid, Herre, i våra dagar, ty det finns ingen annan som skulle strida för oss än Du, vår Gud".³⁷ Antifonen sjöngs av lutheranerna efter predikan eller i slutet av gudstjänsterna, antingen på latin eller enligt Luthers översättning till tyska med omformad melodi. Av dessa melodier finns även flerstämmiga vokala sättningar.³⁸

Elers melodiform (exempel 3) motsvaras av Sweelincks. Antifonen har i Opera Omnia ingressen "Dominica XVIII post Trinitatis Sabbato ad Vespertinas preces Antiphona sequentia", vilket relaterar den till vesperbruk. Antifonen kunde lösgöras från sin fasta liturgiska kontext p.g.a. sitt angelägna tema: *Pro Pace*. Den användes därför av både katoliker och lutheraner i samband med fredshögtider samt vid mottagande av politiskt inflytelserika gäster.³⁹



EXEMPEL 3 *Da pacem Domine in diebus nostris* enligt Eler 1588, transponerad en kvart uppåt.

Antifonen är i andra modus, alltså i hypodorisk tonart. Sweelinck har transponerat melodin en kvart uppåt. I den tredje variationen presenteras cantus firmus emellertid otransponerad i alten. Antifonens första fras kretsar kring reperkussionsintervallet *g'-b'* (*re-fa*). Reperkussionstonen *fa* intar även för övrigt en central plats i antifonens melodik i början av den

³⁶ Seiffert 1943, LVII. Med *commemorationes* avses tillägg till laudes och vesper omfattande antifon, versikel och kollekthön. De utgjorde ett sätt att beakta en högtid vars firande undanträngts av en högtid av högre liturgisk rang. *Commemorationes* utfördes dagligen enligt fast ordningsföljd för personer, t.ex. skyddshelgon, eller speciella ändamål, t.ex. fred. Enligt dokument (Vente 1989, 259–286) förekom orgelspel i dessa sammanhang.

³⁷ "Da pacem Domine in diebus nostris, quia non est alius qui pugnet pro nobis, nisi tu Deus noster."

³⁸ Kulp et al. 1958, 228; Blankenburg 1961, 613, 623 och 1961a, 689.

³⁹ Vente 1989, 270; Dirksen 1997, 502.

andra och den fjärde frasen samt i den tredje frasens slutfall. Det plagala tonomfånget utvidgas till *f'*. Cantus firmus-tonerna är genomgående noterade isometriskt med helnoter. Detta gäller även Sweelincks andra klaverbearbetning över en gregoriansk melodi: *Christe qui lux es et dies*. Möjligtvis antyder detta att latinsk kyrkosång hade utförts med jämnlånga toner.

Enligt SwK används andra modus till att uttrycka sorg.⁴⁰ Ett allvarsamtt utförande är därför på sin plats. Girolamo Diruta anser i anknytning till Zarlino⁴¹ att karaktären av andra modus blir lättare då den transponeras en kvart uppåt och satsen förses med snabba notvärden.⁴² I SwK hänför sig tonartskaraktäristiken utan dylik finjustering till både transponerade och otransponerade notexempel.

Wir glauben all an einen Gott är Luthers bearbetning av en förreformatorisk tysk kyrkovisa. Trots att denna Lutherpsalm fungerade som kollektivtt sjungen trosbekännelse på folkspråket ("Das Patrem"), avsåg Luther ursprungligen den som en treenighetspsalm. Den kunde även användas som begravnings- eller kommunionpsalm. Psalmtexten är indelad i tre verser, vilket återspeglar Luthers syn på den nicenska trosbekännelsen utgående ifrån treenighetsläran.⁴³ Sweelincks bearbetning har motsvarande antal variationer i Lynar A 1 och TorG5.

Texten översattes av Jan Utenhove till nederländska och psalmen upptogs i *Enige Gezangen*, en bilaga till Petrus Datheens av kalvinisterna officiellt accepterade rimpsaltare.⁴⁴ Korälen utgör därför knappast en tysk influens på Sweelinck, trots att hans variationer är försedda med tysk titel i Lynar A 1 och WM.

Korälen är i första modus, m.a.o. d-dorisk tonart. Korälens tonomfång (*c'-e''*) och längd (11 fraser) är omfattande. Fräserna kadenserar på finalis (*re*), reperiussionstonen (*la*) eller heltonsteget ovanom finalis (*mi*). Även i denna bearbetning använder Sweelinck höjda ledtoner till finalis (*d'*), dess övre oktav (*d''*) och även till reperiussionstonen (*a'*). I detta hänseende står Sweelinck alltså närmare praxisen i *Melodeyen Gesangbuch* (exempel 4) än till Eler. Enligt tonartskaraktäristiken i SwK är första modus till sitt uttryck

⁴⁰ "Secundus Tonus ist von Natur trawrig, und kan bequemlich gebrauchet werden, Zu trawriger, kläglicher, und einsamiger Materia, die alle Elendigkeit zu erkennen gibt" (Gehrmann 1901, 43 f.).

⁴¹ Se fotnot 16 i kapitel 3.1.

⁴² Soehnlein 1975, 407 f.

⁴³ Kulp et al. 1958, 210–213.

⁴⁴ Dirksen 1997, 161 och 170. Dirksen har p.g.a. detta använt den nederländska titeln *Wij geloven in eenen God alleen* för Sweelincks variationer över denna koral.

mer neutral än andra modus och tonarten lämpar sig för djupsinniga ting.⁴⁵



1. Wir gleu - ben all an ei - nen Gott/ Schöp - fer Him - mels
vnd der Er - den/ Der sich zum Va - ter ge - ben hat/ daß wir sei - ne
Kin - der wer - den/ Er wil vns all - zeit er - neh - ren/ Leib vnd Seel auch
wol be - wah - ren/ al - lem vn - fall wil er weh - ren/ kein leid
sol vns wi - der - fah - ren/ Er sor - - get für vns/ hüt
vnd wacht/ es steht al - les in sei - ner macht.

EXEMPEL 4 *Wir glauben all an einen Gott enligt Melodeyen
Gesangbuch 1604*

Christe qui lux es et dies tillhör de s.k. ambrosianska hymnerna. Dess strofuppbyggnad motsvaras av hymntexter, tillskrivna Aurelius Ambrosius († 397), där en strof omfattar fyra verser med fyra jamber. Hymnen härstammar dock från 500-talets första hälft. Eftersom hymntexten påträffats i kombination med endast en melodi, har hymnmelodin antagits härstamma från samma tid som texten. Hymnen var populär under medeltiden och den översattes till folkspråk redan under förreformatorisk tid. Gud liknas vid det eviga ljuset, varav ljuset genom Kristus, som befriar oss från mörkets trældom, härstammar.⁴⁶

⁴⁵ "Primus Tonus ist von Natur nicht ernsthaftig, noch traurig, noch fröhlich, sondern lieblich und gehört zu solcher Materia, die da ist gravis et sententiosa" (Gehrmann 1901, 43).

⁴⁶ Kulp et al. 1958, 542 f.; Biezen 1978, 39.

Hymnmelodins tonomfång är endast en kvint ($f-c''$). Finalis är g' . Detta i kombination med att melodin inte omfattar större intervall än små terser ger melodin en återhållsam karaktär. Tonarten är andra modus, m.a.o. hypodorisk, transponerad en kvart uppåt, som i *Da pacem Domine*. Cantus firmus-tonerna är noterade, som tidigare konstaterats, isometriskt: i den första och den andra variationen med helnoter och i den tredje variationen med halvnoter, med undantag av de två sista tonerna, som noterats med helnoter. Halveringen av notvärdena i cantus firmus står i relation till, att den tredje variationen utgör kulmen på den acceleration av händelsetätheten i tiden som utmärker verket. De två sista cantus firmus-tonerna utgör i detta sammanhang ett inkomponerat ritardando.

Hymnen hade sin plats i aftonens tideböner (vesper, kompletorium) i katolsk och luthersk praxis.⁴⁷ Calvinisterna accepterade undantagsvis denna katolska melodi och upptog den för motsvarande ändamål i reviderad form i *Enige Gezangen*. Sweelinck baserade dock sina variationer på den gregorianska, icke-metriska formen. Melodiformen överensstämmer med Joachim Deckers sats *Christe der du bist Tag vnd Liecht* i *Melodeyen Gesangbuch* (exempel 5).

1. Chri - ste der du bist Tag vnd Liecht/ für dir ist Herr
 1. Chri - ste qui lux es et di - es, No - ctis te - ne -
 ver - bor - gen nicht/ Du Vä - ter - li - ches liech - tes glantz/
 - bras de - te - gis, Lu - cis - que lu - men cre - de - ris,
 lehr vns den Weg der War - heit gantz.
 Lu - men be - a - tum præ - di - cans.

EXEMPEL 5 *Christe qui lux es et dies* enligt *Melodeyen Gesangbuch* 1604

⁴⁷ Kulp et al. 1958, 542. Sweelinck-eleven Samuel Scheidts variationer över hymnen i den tredje delen av *Tabulatura nova* (1624) skulle utföras vid fastetidens vespergudstjänster ("tempore quadragesimali").

Varken textförfattare eller tonsättare har kunnat fastställas till kyrkovisan *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*. Den påträffas i tryckt form för första gången i slutet av 1520-talet. Texten är en bön om tro, hopp och ett saligt liv. Den har tidvis tillskrivits Johann Agricola, Luthers elev och senare hans kritiker.⁴⁸

1. Ich ruff zu dir Herr Je - su Christ/ ich bitt er - hör mein kla - gen/
 Ver - leih mir Gnad zu die - ser frist/ laß mich doch nicht ver - za - gen/
 Den rech - ten Glau - ben Herr ich mein/ den wol - le - stu mir ge - ben/
 dir zu le - ben/ meim Nech - sten nütz - lich sein/ dein Wort zu hal - ten e - ben.

EXEMPEL 6 *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* enligt *Melodeyen Gesangbuch 1604*

Koralens modus kan tolkas på två sätt. Koralens ambitus $c'-d''$ faller inom ramen för första modus och dess reperkussionston a' (la) samt reperkussionsintervallet $re-la$ har en central ställning i koralens melodiska struktur.⁴⁹ Detta talar för första modus. På basen av tonen b' i koralens andra och sista fras kunde tonarten alternativt tolkas som nionde modus *per b-molle*, transponerad en kvint nedåt, dvs. d-eolisk tonart. I Sweelincks koralbearbetning saknas för första modus utmärkande kadenser på överkvinten av finalis med giss som diskantens nästsista ton. I enlighet med nionde modus och som en följd av b-tonerna i cantus firmus är den nästsista

⁴⁸ Stalman & Heinrich 1990, 183–186.

⁴⁹ Den första Stollenfrasen och den andra och den sista Abgesangfrasen konturerar reperkussionsintervallet. Den andra Stollenfrasen börjar och slutar på reperkussionstonen. Även den nästsista Abgesangfrasen slutar på denna ton, som dessutom upprepas två gånger på betonade takttdelar i den första Abgesangfrasen.

tonen g.⁵⁰ Uttryckt med modern terminologi präglas koralfraserna av växling mellan moll och dur. Enligt SwK är nionde modus ljuv och fylld av glädje.⁵¹

Sweelincks melodiform motsvaras av David Scheidemanns kantional-sats i *Melodeyen Gesangbuch* (exempel 6). Växeltonen *a'* mellan *g'* och *b'* i koralens andra fras bör noteras som en säregenhet. Den förekommer inte i Elers version.



EXEMPEL 7 *Ons is gheboren een kindekijn (Puer nobis nascitur)* enligt Opera Omnia

Puer nobis nascitur är en trop till en Benedicamus Domino-melodi, till vilken texten med anknytning till Jesu födelse sjöngs. Efter att tropen lösgjorts från sin ursprungliga kontext förekom den fr.o.m. sent 1400-tal i homorytmiska två- och trestämmiga sättningar. Melodivarianter uppstod genom alternering av den ursprungliga melodins fraser med fraser från de kontrapunkterande stämmorna. Sweelincks melodiform står i relation till en dylik variant, som återges enligt Annegarn⁵² i exempel 7. Trots att texten översattes till nederländska var melodin känd under dess latinska titel.⁵³

⁵⁰ Se övergången från takt 27 till 28 samt från takt 32 till 33. I det förstnämnda fallet är diskantklausulen ornamenterad och kadensens effekt mildras genom mellanstämmans rörelse till *f* på den första fjärdedelen i den senare takten. Den andra Stollenfrasen, som dessa två exempel hänför sig till, kadenserar alltså i den andra variationen på *a*. I de övriga variationerna behandlas motsvarande frasslut som kadens på *f*, med undantag av takt 71. I det sistnämnda fallet kan kadensen beskrivas som plagal: diskantens toner *b'* och *a'* beledsagas av basens progression *G-d-A*, som försetts med genomgångstoner.

⁵¹ "Nonus Tonus ist von Natur süße frölich u. bequem zu solcher Materia" (Gehrmann 1901, 41).

⁵² Annegarn 1974, XXXIX f. och 44.

⁵³ Annegarn 1974, XXXIX f. I Opera Omnia har variationerna den nederländska titeln *Ons is gheboren een kindekijn*. Den latinska texten passar inte in i melodin så som den förekommer hos Sweelinck, eftersom upptakten skulle förskjuta tyngden på den andra stavelsen i ordet "Puer".

Melodin har en folklig, naiv charm. Den sjöngs i samband med "Kindeken wiegen", vaggning av Jesusbarnet, en katolsk tradition som inte tolererades av kalvinisterna.⁵³

Av koralvariationernas teman är detta den enda som är i tredelad taktart. Melodins tonomfång är *c'-d''* och tonarten följaktligen elfte modus, m.a.o. c-jonisk. Enligt Zarlino⁵⁴ lämpar sig denna lasciva(!) tonart för dansmusik. Melodins frasuppbyggnad är i Sweelincks bearbetning ABCBCB. Melodin består alltså egentligen av fyra fraser, av vilka den andra och den fjärde är identiska och melodins andra hälft repeteras. Sweelincks bearbetning anknyter som en följd av melodins beskaffenhet till dansvariationer: frasernas uppbyggnad är regelbunden, det jambiska rytm-schemat samt repriserna av melodins andra hälft och i synnerhet dess andra fras resulterar i ett repetitivt uttryck.

TABELL 2 Korallernas fördelning enligt konfession

koral	kalvinister	katoliker	lutheraner
<i>Erbarm dich mein, o Herre Gott</i>			X
<i>Nun freut euch, lieben Christen gemein</i>			X
<i>Da pacem Domine in diebus nostris</i>		X	X
<i>Wir glauben all an einen Gott</i>	X		X
<i>Christe qui lux es et dies</i>	X	X	X
<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i>			X
<i>Puer nobis nascitur</i>		X	

Tabell 2 med korallernas förekomst i de olika konfessionernas melodiförråd visar att koraller som användes av lutheranerna till synes dominerar utbudet. Antalet endast av lutheranerna använda melodier är tre, vilket är det samma som antalet melodier av katolskt ursprung. Lynar A 1 omfattar i själva verket Sweelincks samtliga variationer över katolska melodier. Det osjälvständiga kalvinistiska inslaget hänför sig, som tidigare konstaterats, till *Enige Gezangen*-psaltartillägget.

⁵³ Sigtenhorst Meyer 1946, 19.

⁵⁴ Zarlino 1558/1983, 85.

4 KORALVARIATIONERNA

4.1 Sweelincks variationsuppfattning

Latinets ord *variatio* och *varietas* utgår ifrån adjektivet *varius*. Med *variatio* avses olikhet, omväxling och med *varietas* brokighet, mångfald (ursprungligen av färger), men även nyckfullhet och obeständighet. Beteckningen *variatio* i samband med alla variationerna i ett variationsverk torde för första gången förekomma i Sweelinck-källor.¹

I Sweelincks variationsteknik skapas mångfald såväl inom som mellan variationerna.² Det förstnämnda skiljer Sweelincks variationsteknik från en variationsuppfattning, där varje enskild variation präglas av en enda musikalisk idé med ett eller några motiv. Sweelincks variationsföljder har karaktären av en kontinuerlig process.

Variation är för Sweelinck både genre och kompositionstil. Hans variationsverk präglas av å ena sidan element som skapar mångfald och å andra sidan av balanserande element som skapar enhet. Någon fast form är *variatio* inte för Sweelinck, eftersom dispositionen varierar från verk till verk.

Sweelinck skapar mångfald genom att frasvis variera rytmer, kadenser, kontrapunkttekniker, imitationsavstånd och genom figuration. Även om cantus firmus är en konstant i variationerna, så varieras även den genom dess placering i olika stämmor och med kolorering. Således utsätts både konstanta och variabla element för variation. De förenhetligande elementen anknyter främst till verkens disposition: till växling av antalet stämmor, ihopfogade variationsövergångar, ökande eller avtagande händelsetäthet och förtydligande av formuppbyggnaden medels klaviaturfördelning.

4.2 Variationernas beteckningar

De sätt på vilka variationerna är betecknade i källorna framgår ur tabell 3. Låt oss först betrakta alla andra källor utom TorG5, eftersom denna har en avvikande position i förhållande till de övriga. Det framgår att variationerna med undantag av de första i regel är numrerade. *Erbarm dich mein* och

¹ Weber 1987, 25 f. Före Sweelinck hade spanska tonsättare använt beteckningen *diferencias* i samma syfte.

² Kravet på kompositionsteknisk *varietas* hade formulerats, under inflytande av antik konstteori, av Johannes Tinctoris i *Liber de arte contrapuncti* år 1477. Weber 1987, 16.

BB1:s version av *Da pacem Domine* utgör undantag från detta mönster. I det sistnämnda fallet föregås endast den tredje variationen av en otydlig symbol, som kan tolkas som en trea. Symbolen föregås av repristecken som delar verket i två delar. De övriga variationerna saknar markeringar för variationsgränserna, t.ex. dubbla vertikalstreck. Avsaknaden av konsekventa markeringar av variationerna, vilka alla följer varandra utan avbrott, kan ha varit en bidragande orsak till att den andra kopisten, som utarbetat manuskriptets innehållsförteckning, placerat Sweelincks variationer under rubriken *Fantasia e Fuge*. En dylik tolkning av verkets genre är förståelig även mot den bakgrunden att växlingarna av cantus firmus läge och av antalet stämmor exakt motsvaras av mellanpartiet (takterna 159–217) i Sweelincks fantasi L. 4, ett verk som kopierats till källan av den tredje kopisten.

Variationerna är numrerade i tre par i Lynar A 1:s version av *Erbarm dich mein*. Detta har sin motsvarighet i verkets struktur.³ Numreringen antyder att variationsparen kan utföras som självständiga helheter. Kanske har de uppfattats t.o.m. som tre separata kompositioner. Trots att den tredje och den fjärde variationen saknas i Ze2 är de övriga variationerna numrerade som i Lynar A 1. Motsvarande numreringssätt torde även ha funnits i TorG5-kopistens förlaga, eftersom kopisten betecknade verkets andra variation inkonsekvent, men i analogi till de övriga källorna *2da. variatio*. Likheterna i variationernas markeringar i källorna ger auktoritet åt Lynar A 1:s numrering av variationerna parvis. Seiffert och Annegarn numrerade variationerna fortlöpande.

I BP är variationerna betecknade som verser. Antalet stämmor per "vers" och cantus firmus läge har dessutom angivits. Sättet att beteckna variationerna är det samma som Samuel Scheidts i *Tabulatura nova*. BP:s innehåll domineras av verk av Scheidt, vilket ger en förklaring till varför titlarna och variationernas beteckningar i Sweelincks kompositioner omformats i enlighet med Scheidts.

Beteckningen av variationerna som verser har tolkats så, att kopisterna uppfattat variationerna utgående ifrån alternatimpraxis som orgelverser.⁴ Scheidt använde beteckningen *versus* även i bearbetningar över sakrala melodier med ihopfogade variationer.⁵ Han reserverade *variatio* för bearbetningar över profana melodier så, att variationernas numrering börjar från den första variationen som följer efter presentationen av temat.

³ Se kapitel 4.3.

⁴ Marshall 1980, 332.

⁵ Se verserna 1–5 av *Christe qui lux es et dies* i *Tabulatura nova II*.

TABELL 3 Variationernas beteckningar i källorna

verk	variation					
<i>Erbarm dich mein</i> LyA1:	1	2	3	4	5	6
		2	<i>Manualiter</i>	2	<i>Uff 2. Clavir.</i>	2
			<i>unndt Pedaliter.</i>			
TorG5: Ze2:	<i>Versus Quartus</i>	<i>2.da variatio</i> <i>2. Variat.</i>	<i>Versus Quintus</i>	<i>Versus Sextus</i>	<i>Versus Septimus</i>	<i>Versus Octavus</i> <i>2. Variat.</i>
<i>Nun freut euch</i> LyA1:	1	2	3			
WM:	2 <i>Clavir</i>	2 2., <i>coral tenor</i>	3 3., <i>cor. can.</i>			
<i>Da pacem Domine</i> LyA1:	1	2	3	4		
BB1:		2	3	4		
			3 (?)			
<i>Wir glauben all</i> LyA1:	0	1	2	3		
	-	<i>Choral in discant.</i>	<i>Secunda Variat.</i> <i>Choral in Tenore.</i>	<i>Tertia variatio.</i> <i>Choral in Basso.</i>		
TorG5:	-	<i>Versus Nonus</i>	<i>Versus Decimus</i>	<i>Versus Undecimus</i>		
WM:	a 4					
<i>Christe qui lux es</i> LyA1:	1	2	3			
TorF8:		<i>2. Variatio</i>	<i>3. Variatio</i>			
WM:		2a. 2., <i>coral tenor</i>	3a. 3			
<i>Ich ruf zu dir</i> LyA1:	1	2	3	4		
BP:	<i>Bicinium,</i> <i>coral in cantu.</i>	2 2. <i>Vers., seq. a 3 voc.,</i> <i>coral in basso.</i>	3 3. <i>Vers., a 3 voc.,</i> <i>coral in tenor.</i>	4 4. <i>Vers., a 4 voc.,</i> <i>coral in cantu.</i>		
<i>Puer nobis nascitur</i> LyA1:	1	2	3	4		
		2	3	4		

I Heinrich Scheidemanns koralbearbetningar förekommer skillnader mellan källorna i sättet att beteckna ihopfogade variationer, de betecknas både som verser och variationer.⁶ I ifrågavarande källor används *versus* både i bemärkelsen av separat orgelvers och som beteckning för bearbetning över sakral melodi i allmänhet. Mångfalden i beteckningarna förklaras av kopisternas olika uppfattningar och t.o.m. av deras osäkerhet om begreppens innebörd. Den av Breig⁷ lanserade praktiska indelningen i *versus* för fristående variationer, användbara som alternatimverser, och *variatio* för ihopfogade variationer motsvaras inte i denna renodlade form av källornas beteckningssätt.

I Lynar A 1 förekommer beteckningen *variatio* både i samband med ihopfogade variationer (*Christe qui lux es et dies*) och i separata (*Wir glauben all*). Beteckningen påträffas dessutom i samband med *Erbarm dich mein* i Ze2 och som tidigare noterats i TorG5. Den fortlöpande numreringen av Sweelincks verk i TorG5 anknyter till källans repertoar för övrigt. *Versus*-beteckningarna i dessa övriga verk, som bygger på liturgiska melodier, är relevanta, eftersom det är fråga om alternatimsatser.⁸

För bruket av *variatio* i stället för *versus* i Sweelincks koralvariationer talar att den förstnämnda beteckningen, men inte den andra, används i vad nottextens kvalitet beträffar överlägsna Lynar A 1. *Versus*-beteckningarna i BP och TorG5 verkar utgöra revisioner som motsvarar beteckningarna i källornas övriga repertoar. *Variatio*-beteckningen förekommer även för *Psalm 140* i *Fitzwilliam Virginal Book*, den enda icke-postuma källan till Sweelincks koralvariationer, samt i källorna Lynar B 1 och B 2 som båda härstammar från 1630-talet.⁹ Dessa källor representerar således ett tidigare skede i transmissionen än BP. Verkens struktur: förekomsten av sammanfogande variationer och variationsseriernas dynamiska ordningsprinciper, t.ex. ökningen av antalet stämmor och förtätning av händelsetätheten i tiden, visar att de var avsedda att utföras och betraktas som helheter.

⁶ Se de kritiska kommentarerna till nr 11 *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* och nr 24 *Mensch, willst du leben seliglich* i Scheidemann: *Orgelwerke Band I*.

⁷ Breig 1967, 47 f.

⁸ Sålunda består Magnificat-bearbetningarna i källan av sex verser, vilket möjliggör alternering av samtliga textdelar mellan kör och orgel.

⁹ Annegarn 1974, XXII.

4.3 Cyklisk konstruktion

Verkens cykliska konstruktion kan avläsas ur tabell 14 i kapitel 6.3. *Wir glauben all* är det enda verket där samtliga variationer är fristående. Att sammanfogningar saknas kan bero på koralens exceptionella längd. Den inledande fyrstämmiga variationen i WM:s anonyma version saknas i Lynar A 1 och TorG5. Seiffert och Annegarn sammanförde den med de tre variationerna från de övriga källorna, vilket resulterade i en konstruerad fyra variationers cykel. Dirksen har på stil- och källkritiska grunder ifrågasatt att den fyrstämmiga variationen tillskrivits Sweelinck.¹⁰

I *Nun freut euch, lieben Christen gemein* och *Da pacem Domine* är samtliga variationer sammanfogade. I *Puer nobis nascitur, Christe qui lux es et dies* och *Erbarm dich mein* förekommer både sammanfogade och fristående variationer. I *Puer nobis nascitur* är den första variationen separerad från de övriga. Upptakten på tonen *c'* till den första koralfrasen i den fjärde variationen saknas i Lynar A 1, eventuellt p.g.a. försummelse. En *c*-ton finns dock i den understa stämman, varför variationsövergången i alla fall kan betraktas som elliptisk.

I *Erbarm dich mein* bildar de fyra första variationerna två par. Trots att de två sista variationerna inte är sammanfogade antyder variationernas beteckningssätt¹¹ och slutackordets placering i den femte variationen en sammankoppling mellan dessa variationer. Eftersom den femte variationens slutackord infaller på taktens sista halvnot *in elevatione tactus*,¹² innebär detta ett mindre definitivt slut än då kadenseringen skulle fullföljas på betonad halvnot, dvs. på taktens första eller tredje halvnot (*depressio*). Motsvarande obetonade variationsslut påträffas i den första variationen av *Christe*

¹⁰ Dirksen 1997, 171 f. Ett av Dirksens argument är att tonerna *Fiss* och *Giss*, som enligt honom inte för övrigt påträffas hos Sweelinck, förekommer i denna variation. Påståendet stämmer emellertid inte, eftersom *Fiss* i själva verket påträffas i samband med temats omvändning i den s.k. Fitzwilliam-fantasien (L. 3). Eftersom ifrågavarande ton inte förekommer konsekvent i temainsatserna, är det möjligt att ledtonerna försetts med förhöjningstecken av kopisten, Francis Tregian. Kromatiskt anordnad klaviatur i den stora oktaven kännetecknar engelsk praxis, medan man i Italien och norr om Alperna under 1600-talets första hälft föredrog kort oktav (O'Brien 1990, 220 och 229 f.).

Dirksen hävdar att den fyrstämmiga *Wir glauben all*-variationens baslinje lämpar sig för utförande med pedal. Till det bör emellertid påpekas att ett manualiter-utförande på ett instrument med s.k. bruten lägsta oktav, dvs. kort oktav kompletterad med tonerna *Fiss* och *Giss*, vore alternativt möjligt. Då kunde understämmornas oktav+decimgrepp i takt 8 (A. 13) utföras med vänster hand och höger hand skulle vara fri att utföra sextondelspassagen. På motsvarande sätt kunde tenorens och basens decim- och undecimintervall i takterna 63–64 utföras bekymmerslöst med vänster hand. Ett manualiter-utförande resulterar dock i att basens andra halvnot i takt 42 måste förkortas med en fjärdedel. Detta förtydligar visserligen tenorens sextondelar.

¹¹ Se vidare kapitel 6.3.

¹² Jfr Praetorius 1619, 50.

qui lux es et dies samt i den andra variationen i *Ich ruf zu dir*. Variationerna i *Ich ruf zu dir* är grupperade i två par så, att den första variationen är sammanfogad med den andra och den tredje med den fjärde.

Storformen i Sweelincks fantasier och toccator med imitativa avsnitt kan i regel indelas i tre delar. Denna indelning motsvarar retorikens tredelade disposition i *exordium*, *medium* och *finis*.¹³ I koralvariationerna kan formuppbyggnaden tolkas som tredelad förutom i verken med tre variationer, även i *Erbarm dich mein* med de tre variationsparen. I *Ich ruf zu dir* omramar två variationer med cantus firmus i diskanten två trestämmiga variationer där koralen är noterad en oktav lägre. Verket präglas därför av två formprinciper: variationerna är indelade å ena sidan symmetriskt enligt cantus firmus position och å andra sidan i två par.

4.4 Cantus firmus och kontrapunkterande stämmor

Ur tabell 4 framgår att de trestämmiga variationerna kvantitativt dominerar över fyr- och tvåstämmiga sättningar. I de inledande variationerna kan skönjas en preferens för tvåstämmighet, där cantus firmus alltid är placerad och tydligt förnimbar i diskanten. Förtätning av satsen medels ökning av stämantalet präglar *Nun freut euch*, *Da pacem Domine*, *Ich ruf zu dir* och *Wir glauben all* i dess förmodade autentiska version utan den inledande fyrstämmiga variationen. Denna strategi är utmärkande även för de fyra första variationerna i *Erbarm dich mein*. Efter dem följer två variationer, där intensitetökning skapas genom förtätning av händelsetätheten i tiden. Kontrast i förhållande till de föregående variationerna uppnås genom trestämmighet med cantus firmus i diskanten och därefter i variation sex utan inledande förimitation, men med fullt kolorerad diskant. Antalet stämmor är konstant tre i *Christe qui lux es et dies*. Variation skapas även i detta fall genom förtätning av händelsetätheten i tiden. Även i *Puer nobis nascitur* är satsen på sin höjd trestämmig. I den andra variationen och i slutet av den tredje förtunnas satsen till tvåstämmighet.

Kontrastverkan uppnås även genom variering av cantus firmus placering i de olika variationerna. Cantus firmus förekommer mest i diskanten (15 ggr), därefter i tenoren (7 ggr) och basen (5 ggr), men endast en gång i altan. Diskantens och tenorens dominans motsvaras av stämmornas ledande

¹³ Dispositionen anförs i musikteoretiska skrifter från 1500- och 1600-talen. Ruhnke 1955, 136–139.

funktion beträffande modus i den klassiska vokalpolyfonin.¹⁴ I rotationen av cantus firmus kan skönjas två mönster: antingen en sjunkande tendens eller sänkning efterföljd av att cantus firmus pånytt placerats i diskanten.

TABELL 4 Stämantal, cantus firmus position och dess behandlingssätt

variation	1	2	3	4	5	6
<i>Erbarm dich mein</i>	2D (col)	3B	4T	4B	3D (col)	3D col
<i>Nun freut euch</i>	2D col	3T (col)	4D (col)	-	-	-
<i>Da pacem Domine</i>	2D	3T	4A	4B	-	-
<i>Wir glauben all</i>	[4D (col)]	2D	3T	3B	-	-
<i>Christe qui lux es</i>	3D	3T	3D	-	-	-
<i>Ich ruf zu dir</i>	2D (col)	3B (col)	3T (col)	4D (col)	-	-
<i>Puer nobis nascitur</i>	3D (col)	2D (col)	3D col	3T (col)	-	-

D, A, T, B = diskant, alt, tenor, bas
 (col) = ställvis lätt ornamenterad
 col = genomgående kolorerad

Cantus firmus behandlas genomgående som cantus planus, dvs. icke ornamenterad, i *Da pacem Domine*, *Christe qui lux es et dies* och *Wir glauben all*. Detta behandlingssätt är utmärkande även för variationerna 2–4 i *Erbarm dich mein*. I variationerna 3–4 har detta ett samband med att cantus firmus avsetts att utföras med pedal. Då cantus firmus genomgående är kolorerad är den placerad i diskanten. Dylika variationer är i regel försedda med anvisning om utförande på två manualer. En mera central plats intar dock variationer där cantus firmus är lätt ornamenterad med enstaka genomgångstoner eller motiv från de kontrapunkterande stämmorna. Förändringar i cantus firmus kan vara speltekniskt betingande, t.ex. avbrytning av lång cantus firmus-ton p.g.a. stämkorsning. Dessa smärre ingrepp är inte begränsade, såsom vid genomgående kolorering, till variationer där cantus firmus är belägen i sopranen. Sammanfattningsvis kan konstateras att cantus firmus i Sweelincks variationsteknik är en konstant som inom en variation är bunden till en stämma, men vars position kan växla från variation till variation och som själv kan varieras genom ornamentation.

I BP och WM har cantus firmus läge angivits. Detta gäller även Lynar A 1:s version av *Wir glauben all*. Förutom att en dylik angivelse uppmärksammar spelaren på cantus firmus, så kan den även ange att cantus firmus

¹⁴ Se Meier 1994, 20–25 och Dammann 1995, 181–192.

skall framhävas med soloregistrering. Symptomatiskt nog finns indikationerna i BP och WM, som båda innehåller en ansenlig mängd verk av Scheidt. Målsättningen med Scheidts registreringsanvisningar i *Tabulatura nova III* är, som känt, att ge exempel på registreringar där cantus firmus tydligt framträder ur stämvävnaden. Huruvida en dylik registreringspraktik är relevant i Sweelincks fall är diskutabelt. Frågan diskuteras i kapitel 7.2.

The image displays a musical score for a variation of 'Ich ruf zu dir'. It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is organized into two systems of five staves each. The first system contains staves 1 through 5, and the second system contains staves 6 through 10. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Specific parts of the score are labeled with numbers and letters: '1' at the beginning of the first staff, '3a' and '2a' on the second and third staves, '2b' on the fourth staff, '3b' on the fifth staff, '4' at the beginning of the sixth staff, '5a' and '5b' on the seventh staff, '5c' on the eighth staff, '6' and '7' on the ninth staff, and '8', '9a', and '9b' on the tenth staff. The score illustrates the relationship between the cantus firmus and its registrations in the variation.

EXEMPEL 8 Motivens relation till koralen i *Ich ruf zu dir*, variation 4

Även de kontrapunkterande stämmorna genomsyras av motiv från cantus firmus. Mest uppenbart är detta i samband med förimitationer. I början av variationerna tenderar förimitationerna att inledas i samma notvärden som cantus firmus. Då cantus firmus inträder förminskas notvärdena i den kontrapunkterande stämman eller stämmorna. Alluderingar på cantus firmus sker därefter i rytmiskt och/eller diastematiskt altererad form. Därvid förekommer strettoimitation och *canon sine pausis*-artat skrivsätt i de kontrapunkterande stämmorna.

Bicinierna inleds i regel med oktavimitation. Undantag utgör *Nun freut euch* och *Puer nobis nascitur*. Den tredje variationen i *Erbarm dich mein* inleds som en motfuga med koralens första fras i inversion och därefter i grundform.

Korta, rytmiskt pregnanta motiv ur den kontrapunkterande vävnaden upptas tidvis med ornamentterande effekt i cantus firmus. Exempel 8¹⁵ illustrerar Sweelincks sofistikerade teknik att härleda motiv ur cantus firmus. Förutom motiv härledbara ur cantus firmus präglas materialet i de kontrapunkterande stämmorna av klaveristisk figuration som vittnar om engelska förebilder samt diminuering som anknyter till italiensk-tysk praxis. Dessa figurationstekniker behandlas i kapitel 4.7.

4.5 Modalitet¹⁶

Frågan om modalitet upptas i detta kapitel i flerstämmig kontext. Observationerna koncentreras till ett verk: *Nun freut euch, lieben Christen gemein* och delvis på motsvarande parametrar som i de enstämmiga melodierna: tonomfång och kadenser.

Modalitet är som teori både deskriptiv och preskriptiv.¹⁷ Zarlino, bland andra, relaterar sina beskrivningar av tonarterna till exempel ur den gängse vokala repertoaren. Modalitet är alltså å ena sidan ett sätt att analytiskt tolka satsbilden och kännedom därav är oundgänglig för den som vill förstå den modala musiken utgående ifrån dess historiska premisser. Modalitet framställs å andra sidan som ett regelsystem som är avsett att följas vid komponerandet. En viktig uppgift för den moderna forskningen är att belysa förhållandet mellan teorier och praktik, att klargöra huruvida teoretiska utsagor *de facto* relaterar till kompositioner och speciellt huruvida regler som

¹⁵ Peitsalo 1994, 22.

¹⁶ Detta kapitel är en bearbetning av Peitsalo 1999.

¹⁷ Jfr Zarlino 1558/1983, 42.

är formulerade för vokal sats är relevanta i fråga om instrumental sats.

4.5.1 Tonomfång

Den fyrstämmiga vokala stämdispositionen uppfattades av 1500-talets teoretiker som normativ.¹⁸ Då satsen är mer än fyrstämmig rör sig två eller flera stämmor inom samma tonomfång. Stämmorna grupperas parvis så, att tenorens och sopranens tonomfång å ena sidan och basens och altens tonomfång å andra sidan motsvarar varandra. Då det förstnämnda stämparet har autentisk ambitus har det andra stämparet plagal och vice versa. Stämmorna underkastas en hierarki där tenoren, ofta med cantus firmus, uppfattas som den stämma från vilken kompositionens modus framgår.¹⁹

Sweelincks klaversats är, i motsats till hans vokalsats, maximalt fyrstämmig. Undantag utgör enstaka slutackord. Ackordtonernas ökade antal resulterar i en dynamisk framhävning. Karakteristiskt för Sweelincks klaversats är att den fyrstämmiga satsens helhetsambitus bibehålls även då stämantalet är två eller tre. Detta är genomfört så, att en av stämmorna rör sig inom två eller t.o.m. tre stämmors tonomfång. I stämman kan förekomma växelspel av motiv i olika oktavlägen, se t.ex. takterna 8–10 och 26–28 i *Nun freut euch lieben Christen gemein*.

I det följande skall utgående ifrån *Nun freut euch, lieben Christen gemein* visas att Sweelinck baserar sin klaversats på den vokala ambitusnormen, men utvidgar den ställvis för att uppnå en speciell musikalisk effekt. Inledningsvis betraktas tonomfången i den tredje, fyrstämmiga variationen i förhållande till modellambitus av fyrstämmig vokal sats i åttonde modus enligt Meier²⁰ (tabell 5). Cantus firmus är i diskanten. Stämmans tonomfång sammanfaller därför med koralens, med undantag av takt 46, där *c'* förekommer i samband med triolfiguration. Utvidgningarna av stämmans modellambitus är endast ett tonsteg ovan och under. De rubbar inte stämmans plagala karaktär. Tenorens tonomfång är i regelrätt oktavförhållande till diskanten. Även alten befinner sig inom modellambitus, dock med motsvarande, tolerabla utvidgningar som i diskanten. Basen är mer svårtolkad. Avvikelser från modellambitus i riktning nedåt till *E* respektive *D*

¹⁸ Meier 1994, 20–23; Zarlino 1558/1983, 93f.

¹⁹ Zarlino 1558/1983, 92.

²⁰ Meier 1994, 23.

TABELL 5 Tonomfången i den tredje variationen

<i>Nun freut euch</i>		modellambitus i åttonde modus	
C	<i>c'-e''</i>	C	<i>d'-d''</i>
A	<i>f-a'</i>	A	<i>g-g'</i>
T	<i>c-e'</i>	T	<i>d-d'</i>
B	<i>D-c'</i>	B	<i>G-g</i>

sker i takt 58. Dessa toner är de lägsta i hela verket; *F* förekommer på obetonade taktdelar redan i de föregående variationerna. Avvikelserna i den tredje variationen förekommer inom kvarten under modellambitus. I takterna 55–56 imiterar stämmorna varandra parvis. Basens omfång överskrids därmed till kvarten ovan den övre gränsen av modellambitus. De undre stämmornas *canon sine pausis* upprepas i takt 58 mellan alten och basen som är transponerad en oktav lägre. Mutationerna till plagal ambitus ovan och under basens modellambitus förekommer i subdominantisk kontext.

TABELL 6 Tonomfången i den andra variationen

C	<i>g-g''</i>
T	<i>d-e'</i>
B	<i>F-e'</i>

Tonomfången i den andra, trestämmiga variationen framgår ur tabell 6. Cantus firmus är i tenoren. Diskantens totala ambitus utvidgar modellambitus med en kvart uppåt till finalisoktaven *g''*, kompositionens högsta ton. Diskanten innesluter även altens omfång. Diskantens plagala ambitus överskrids i takterna 26–28, då koralens inledningsmotiv repeteras på tre nivåer. Basen förflyttas i takterna 34–35 till den plagala oktaven med *g* som axelton.

TABELL 7 Tonomfången i den första variationen

C	$g-f'$
B	$F-a'$

I den första variationen är cantus firmus i diskanten, liksom i den tredje variationen. Den sjunkande sextondelsskalan till oktaven under finalis i slutet av den andra koralfrasen bryter mot koralens plagala ambitus. Skalan är ett återkommande motiv i frasslut. Diskantens översta toner är tolerabla i åttonde modus²¹. Den lägre stämman har ett omfattande tonomfång; den rör sig växelvis inom såväl altens, tenorens som basens modellambitus.

Då Sweelinck överskrider modellomfången, har detta ett samband med verkets kompositionsstrategi. Överskridningarnas positioner är väl avvägda och de ger en dynamisk dimension åt satsen, eftersom de förekommer sparsamt. Den högsta tonen i *Nun freut euch* förekommer, som redan tidigare konstaterats, i den mellersta variationen, medan satsen breddas nedåt i den sista. De lägsta tonerna förekommer dessutom strax före slutet, vilket ger det extra pondus.

Tekniken, att låta en stämma röra sig inom två eller flera stämmors omfång, ger effekten av skenbar flerstämmighet då motiv upprepas i olika oktavlägen. Tekniken möjliggör sammansmältning av stämmor som enligt modala regler är förknippade med ett fast tonomfång, till en klaveregen, enligt tidens normer virtuost utformad stämma. Den fyrstämmiga satsens helhetsambitus bibehålls i princip, och då den överskrids sker det antingen inom ramen för tolerabla utvidgningar för ifrågavarande modus eller genom tillfogande av plagal ambitus till autentisk eller vice versa.

Man kan emellertid fråga sig om sammansmältningen av de enskilda stämmornas tonomfång resulterar i utplåning av stämmornas inbördes hierarki. Även om utvidgningen av de enskilda stämmornas tonomfång antyder konvergering i enhetsmodus, där skillnaderna mellan autentiska och plagala tonomfång upphävts, bör det tas i beaktande att stämmornas vokalpolyfona ambitusnorm bildar utgångspunkten i den fyrstämmiga variationen. Sweelinck utarbetade en klavertegen modifikation av modala regler för tonomfång i vokalpolyfoni. Detta bidrog till utvecklingen av idiomatisk klaversats, men utgjorde samtidigt ett steg i upplösningen av de modala kompositionsprinciperna.

²¹ Meier 1994, 17.

4.5.2 Kadenser

Med kadens avses avslutningen på en musikalisk period. Kadenserna motsvarar interpunktionen i ett väl framställt tal.²² I flerstämmig modal kontext hänför sig kadenserna inte till en harmoniformel på basen av en basprogression, utan till en kontrapunktisk formel. Formeln består av diskantens och tenorens fortskridande från en imperfekt till en perfekt konsonans: främst från en stor sext till en oktav. Diskantens slutfall är en stigande sekund. Den betecknas som diskantklausul eller *clausula cantizans*. Tenorens slutfall är en sjunkande sekund. Den betecknas som tenorklausul eller *clausula tenorizans*. Dessa två grundläggande kadensformer betecknas som enkla eller *clausulae simplices*. De kan utvidgas med en förhållning till *clausulae formales*. I mer än tvåstämmig sats tillfogas diskantens och tenorens slutfall bas- och altklausuler. Kadenserna är ofta utsmyckade med diminueringsfigurer.²³

Kadenserna bibehåller sina beteckningar även då de förekommer i andra stämmor än de föreskrivna. De förväxlade kadensformerna, liksom även bedrägliga kadenser, *cadenze fuggite*, betraktas som underordnande grundformerna.

TABELL 8 Kadenssteg i åttonde modus

	fullständiga	irreguljära
Zarlino ²⁴ :	<i>d', h, g, d</i>	alla andra
SwK ²⁵ :	<i>d', g, d</i>	<i>h</i> eller oftare <i>c</i>
Meier ²⁶ :	1) <i>g</i> 2) <i>c', d</i>	3) <i>d'</i>

Kadenserna indelas ytterligare i fullständiga respektive irreguljära, beroende på vilket tonsteg kadensen är förlagd till. Uppfattningarna om vilka kadenssteg som hör till respektive grupp divergerar något bland teoretikerna. I tabell 8 framställs kadensstegen för åttonde modus, tonarten för *Nun freut euch*. Hos Zarlino saknas reperkussionstonen *c* som kadenssteg.

²² Meier 1994, 25.

²³ De kursiverade beteckningarna är angivna enligt Meier 1994, 26–28.

²⁴ Zarlino 1558/1983, XIV och 74.

²⁵ Gehrmann 1901, 40 f. och 48 f.

²⁶ Meier 1994, 181.

TABELL 9 Koralfrasernas slutfall i *Nun freut euch, lieben Christen
gemein* och kadenserna i Sweelincks variationer

KORALEN

Stollen 1		Stollen 2		Abgesang		
1 g' cl.t.	2 g' cl.c.	3 g' cl.t.	4 g' cl.c.	5 d'' (Ö-V) cl.c.	6 g' cl.t.	7 g' cl.t.

VARIATIO

fras	takt	tonsteg	cl. cantizans	cl. tenorizans
1	3	<i>g'</i>	T	C
2	5	<i>g'</i> sp.	C	T
3	8	-		C
4	10	<i>g'</i> sp.	C	T
5	13	<i>d''</i> (Ö-V) sp.	C	T
6	16	-		C
7	18 f.	<i>g'</i>	T	C

SECUNDA VARIATIO

1	23	<i>e</i> (fg.)	C	B (fg.)
2	25 f.	<i>g</i> sp.	T	C~
3	28	<i>g</i> (fg.)	C	T
4	30 f.	<i>g</i> sp.	T	B
5	33	<i>d'</i> (U-IV) sp.	T	C~
6	36	<i>e</i>	C	B
7	38 f.	<i>g</i>	B	T
	39	[<i>c''</i>]	C]	

TERTIA VARIATIO

1	42	<i>e'</i> sp.	A	B
2	44 f.	[<i>g'</i> (fg.)]	C	B (fg.)]
	45	<i>c'</i> sp.	A	T~
3	47	-		C
4	49 f.	<i>g'</i>	C	T
5	52	<i>d''</i> (Ö-V)	C	A~
6	55	<i>g'</i> (fg.)	T	C
7	57 f.	<i>g'</i> + Sp.	T	C

Förkortningar:

C, A, T, B	=	cantus (sopran), alt, tenor, bas
fg.	=	<i>cadenza fuggita</i> (bedräglig kadens)
sp.	=	<i>clausula simplex</i> (kadens utan förhållning)
Sp.	=	<i>supplementum</i> (ett tillägg till verkets slutkadens som bekräftar och betonar slutet)
~	=	innebär att slutfallet i <i>clausula tenorizans</i> inte sker i nedåt riktning, utan i försvagad form till tersen över den avsedda ultimata tonen
U-IV	=	kvarten under finalis
Ö-V	=	kvinten över finalis

I tabell 9 framställs koralfrasernas slutfall och kadenserna i *Nun freut euch, lieben Christen gemein*. De höjda ledtonerna förekommer alltså hos Sweelinck i koralfraserna med slutfall uppåt. Ur kadensplanen framgår att Sweelinck skapar variation inom och mellan variationerna genom att variera kadensformerna. I reprisen av den första Stollenfrasen i den första och den tredje variationen undviks kadensering. Sopranklausul förekommer inte heller i samband med den första variationens nästsista Abgesangfras. I den andra variationen löser Sweelinck redundansproblemet som är sammanknippt med reprisen av Stollen genom att införa två sinsemellan olika *fuggita*-kadenser.

En övergång från de uppenbara, elementära kadensformerna i *variatio* till allt mer komplicerade former i de två följande variationerna kan skönjas. I de sistnämnda förekommer förutom bedrägliga kadenser även kadenser till tersen under finalis. De olika kadensformerna beror delvis på att cantus firmus skiftar position i den andra variationen.

I samband med de fyra Stollenfraserna i den tredje variationen är stämvävnaden subdominantisk, uttryckt med modern terminologi. Den sista koralfrasen i den andra variationen kadenserar på *g*, men övergången till den tredje variationen sker utan avbrott. Kadensen är *de facto* i dominantiskt förhållande till *c*, som uppnås i takt 39. Kadensering sker härafter på *e* i takt 42 och igen på *c* i takt 45. Dessa två kadenssteg utgör fullständiga kadenssteg i tolfte modus. I samband med den andra Stollenfrasens kadens i takterna 44–45 är ledtonen inte höjd. Den av cantus firmus implicerade kadensen på *g* transformeras till en *fuggita*-formation som efterföljs av kadens på *c*.

Den subdominantiska centreringen i samband med Stollen och dess repris kan tolkas som *commixtio tonorum*, en temporär växling till modus

med annan grundton. En motsvarande tendens förekommer även i de föregående variationerna, om inte i lika utpräglad form som i den tredje variationen. Diskanten och basen antyder i frasslutet i takt 23 kadens på e, men de två lägre stämmorna rör sig emellertid till g respektive c, vilket resulterar i *cadenza fuggita*. I den första variationens början är imitationsintervallerna en kvint och understämman inleder från c'. Här inleder Sweelinck alltså inte med oktavimitation, som i sina andra biciner. Ambivalensen mellan c- och g-modus fortsätter i Stollenreprise.

4.6 Variationernas längd och avsnitt

Kadenserna klargör ett verks indelning i avsnitt; ett kommunikativt utförande förutsätter karakterisering av avsnitten.²⁷ Avsnitten identifieras genom analys av koralfrasernas gränser, kadenserna och deras läge i förhållande till motiv och figuration. Koralfrasernas slut är naturliga ställen för kadenser, men det har noterats ovan att Sweelinck undviker alltför frekvent kadensering genom att fortsätta rörelsen i de kontrapunkterande stämmorna över frasgränserna. Utmärkande för hans bearbetningsteknik är att en koralfras motsvaras av ett förhärskande motiv eller, mer omfattande, en texturtyp i de kontrapunkterande stämmorna. Variationerna formas därmed av avsnitt, där avsnittsgränserna i cantus firmus och de kontrapunkterande stämmorna inte nödvändigtvis sammanfaller. Detta i kombination med en strategi av till- eller avtagande händelsetäthet i tiden eller frekvens av harmoniskiften²⁸ skapar kontinuitet. Därmed utformas avsnitten inte som block. Av interpreten krävs en förmåga att tänka och gestalta musiken polyfont, så att stämmorna bibehåller sin självständighet.

Variationernas längd determineras av cantus firmus längd, eftersom denna presenteras i sin helhet med koralmensur i en stämma. Stollenreprise är genomkomponerad i verk, där koralen har barform.²⁹ Variationernas längd modifieras genom förimitationer och *supplementum*-avsnitt. Den sistnämnda termen hänsyftar på coda med utdragen finalis-ton i någon av stämmorna. I koralvariationerna motsvaras detta av att koralens sista ton förlängs. Supplementum följer som ett tillägg till kadens på finalis. Dess funktion är att bekräfta och betona slutet av en musikalisk helhet.³⁰ Den kan

²⁷ Jfr Burmeister 1606/1993, XLIX, 107 och 201.

²⁸ Begreppet harmoniskiften relaterar i denna kontext till de samklanger som uppstår som en följd av stämmornas lineära fortskridning.

²⁹ *Erbarm dich mein, Nun freut euch, lieben Christen gemein* och *Ich ruf zu dir*.

³⁰ *Supplementum* definieras av Burmeister 1606/1993, 150 f.

förverkligas som plagal kadens även så, att finalis-tonen inte konkret förlängs, men förvisso impliceras av stämmornas fortskridande och samklanger.³¹

I verk där variationerna sammanfogats påträffas supplementum i slutet av den sista variationen. Detta gäller *Nun freut euch*, *Da pacem Domine*, *Christe qui lux es et dies* och *Puer nobis nascitur*. I *Wir glauben all* avslutas alla variationer med supplementum, i den första variationen dessutom i kombination med *freistimmigkeit*. I *Ich ruf zu dir* förekommer tillägget i slutet av den första och den sista variationen. I det förstnämnda fallet är dess funktion att sammanbinda variationerna på ett organiskt sätt. Liknande bruk kan skönjas på motsvarande ställe i *Erbarm dich mein*.

Behandlingssättet av variationernas slut i *Erbarm dich mein* uppvisar paralleller med verkens parvisa struktur. I det första variationsparet brukas samma material: en passage som imiteras mellan händerna. I den första variationen används passagen till att binda samman variationerna och i den andra till att befästa slutet, som material för supplementum. I det andra variationsparet sker kadensering till finalis medels *clausula tenorizans* båda gångerna direkt, dvs. utan *fuggir la cadenza* i samband med koralens slutton. Variationerna sammanbinds genom anteciperande förimitation i manualstämmorna samtidigt som koralens slutton klingar. Plagal kadensering utmärker figurationen över koralens slutton i den andra och den fjärde variationen. I de två sista variationerna tillämpas progression från *cadenza fuggita* till definitiv kadensering på finalis. I det sistnämnda fallet har detta skeende plagal karaktär. Paralleller råder alltså både inom och mellan variationsparen. I kadensernas utformning märks alltså Sweelincks strävan till både mångfald och enhet.

Avsnitt med triolfiguration förekommer i Sweelincks samtliga koralvariationer i Lynar A 1, med undantag av *Puer nobis nascitur* eftersom verket är i tredelad taktart. Triolfigurationen fungerar som bro mellan andra notvärden då acceleration av händelsetätheten i tiden eftersträvs. Exempelvis den andra variationen i *Christe qui lux es et dies* präglas, fränsett ornamental kadensfiguration, av en förminskning av notvärdena från fjärdedelar (takterna 22–25) via trioler (takterna 26–30) och ett avsnitt med strettoimitationer (takterna 31–34) till stratifierad sats med åttondelar (takterna 35–36) och sextondelar (takterna 37–39). Med stratifierad sats avses en sats där notvärdena är uppdelade i olika skikt mellan stämmorna så, att rytmen i varje stämma präglas av ett bestämt notvärde. Denna

³¹ Se *Wir glauben all* takterna 33–35, *Ich ruf zu dir* takterna 8–89 samt *Puer nobis nascitur* takterna 50–51.

texturtyp intar en central position i Sweelincks bearbetningsteknik. Den torde utgöra en influens från John Bulls klaverstil och påträffas i två av hans cantus firmus-bearbetningar³², i vilka kan skönjas paralleller till Sweelincks *Da pacem Domine* och *Christe qui lux es et dies* beträffande figuration samt antalet stämmor och variationer.

Sweelincks bearbetningsteknik skall med hänsyn till motiv och avsnitt till slut illustreras med den tredje variationen i *Nun freut euch, lieben Christen gemein*. I Lynar A 1 har början av denna tredje variation utmärkts i samband med att cantus firmus gör sitt inträde i sopranen.³³ I själva verket kan variationen anses börja redan i takt 39 i och med att den första koralfrasen med daktyler, som införts som utfyllnad av kvarterna, presenteras anteciperande av de övriga stämmorna. Detta sker i *canon sine pausis* i alt och bas och därefter i tenoren. Förimitationen till den andra koralfrasen börjar redan fr.o.m. basens sista fjärdedel i takt 41, dvs. före den första frasen avslutats i sopranen. Genomgångstonerna i fjärde- och åttondelar sammanknyter den andra koralfrasen till den första beträffande motiven. Motsvarande sammanknytning av fraserna genom motiven kan skönjas i Stollenreprise. I den sker en accelerering av händelsetätheten i tiden genom införande av *sextupla*³⁴ med åttondelssextoler, markerade i Lynar A 1 som trioler. Efter kadens till g inleds förimitation med material från den första Abgesangfrasen. Karakteristiskt för avsnittet som sträcker sig från takt 50 t.o.m. 53 är bruket av det ur cantus firmus härledda kvartsprånget och motivet med åttondelar och de två *Schleifer*-artade sextondelarna. Den nästsista koralfrasen genomförs så, att cantus firmus börjar i takt 53 anteciperande i förhållande till mellanstämmornas diastematiskt och rytmiskt altererade imitation med motiv ur ifrågavarande koralfras. Bruket av fjärdedelar och halvnoter innebär en rytmisk retardering i förhållande till de tre föregående koralfrasernas behandlingssätt. I den sista koralfrasens utarbetning anknyts till den första frasen genom notvärdena, utfyllnad av större intervall med genomgångstoner samt *canon sine pausis*. Helheten avrundas med supplementum över koralens sista ton; den stegvisa åttondelsrörelsen anknyter till den sista koralfrasens behandlingssätt.

³² *Miserere* (Fitzwilliam Virginal Book II, CCLXXIX) och *Salvator mundi* (Fitzwilliam Virginal Book I, XLV).

³³ Början av den andra variationen i *Erbarm dich mein* har i Lynar A 1 på motsvarande sätt angivits fr.o.m. cantus firmus inträde, i stället för då förimitationen börjar.

³⁴ Se kapitel 6.3.

4.7 Figuration och ornamentsymboler

4.7.1 Figurationens särdrag

Utmärkande för Sweelincks kompositionsteknik för klaver är att han integrerar figurationen i den kontrapunktiska vävnaden. Detta resulterar i att den kontrapunktiska stommen och figurationen flyter ihop. Historiskt sett representerar Sweelincks koralvariationer ett skede som utmärks av en utveckling från linjär kontrapunkt till ett kompositionssätt med konsekvent utarbetade, för klaverinstrument idiomatiska motiv. Tillfogandet av diminueringsfigurer övergår från interpreten till kompositören, vilket alltså leder till en kompositionsteknisk omställning.³⁵ Figurationen i Sweelincks koralvariationer är till sin karaktär ornamentalt, den kan inte tillmätas någon semantisk innebörd i den meningen att figurerna skulle bidra till ett bestämt affektuttryck som skulle motsvaras av koralens text.

Kopisterna av Sweelincks verk var införlivade i traditionen där gestaltningen och notationen av såväl utskrivna ornament som ornamentsymboler kunde modifieras av kopisten/interpreten. Detta framgår då man jämför källorna till Sweelincks verk med varandra. I hans koralvariationer påträffas divergenser mellan källorna speciellt i utformningen av kadensfigurationen. Detta tyder på att kadensfigurationen uppfattades som mer neutral och variabel än den övriga figurationen.

Mot tillfogande av längre diminueringsfloskler i Sweelincks klaververk talar, att figurationen är integrerad i den kontrapunktiska vävnaden och att en kontroll av händelsetätheten i tiden utgör en väsentlig faktor i Sweelincks kompositionsteknik. En upplösning med diminutioner av en sats i långa notvärden kan således tillintetgöra en formstrategi som baserar sig på manipulering av händelsetätheten i tiden, t.ex. i form av en successiv förminskning av notvärdena och därmed en inkomponerad tilltagande rörelsetäthet. Interpretens uppgift är snarare att identifiera olika figurer genom analys av stämvävnaden. Analysen kan ske som en reduktion, i vilken man eftersträvar att klargöra förhållandet mellan det ornamentala

³⁵ Händelseförloppet beskrivs av Schütz-eleven Christoph Bernhard i traktaten *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* (Müller-Blattau 1963, 147). Dirksen (1995, 85–88) har hävdad att Sweelincks kompositionstekniska idiom ger en förklaring till varför Sweelinck inte torde ha skrivit intabuleringar; i intabuleringarna bildar figurationen ett påklistrat lager i förhållande till den kontrapunktiska stommen.

och den ornamenterade stommen, t.ex. en koral.³⁶ Analysen är en förut-sättning för att interpreten skall finna balans i sin tolkning mellan detaljerna och deras förhållande till helheten genom artikulation, rytmbehandling och tempo.

4.7.2 Engelska figurationstekniker

Curtis har undersökt parallellerna mellan Sweelincks och engelska tonsättares figurationsteknik.³⁷ Av de tekniker Curtis uppräknat finner man följande i Sweelincks koralvariationer i Lynar A 1, se tabell 10.

TABELL 10 Engelska figurationstekniker i Sweelincks koralvariationer i Lynar A 1

figurationsteknik	kommentar	komposition ³⁸
cantus firmus-effekt	en sekvensfigur, där cantus firmus-tonen infaller på stark taktdel medan de övriga stämmorna pauserar	6: 57 7: 38 f.
konsekvent bruk av parallella sexter	förekommer hos Sweelinck även i samband med parallella terser	1: 30–35, 37, 39, 40, 66, 88–91, 96–102, 2: 13, 56 f., 3: 73–77, 80, 83–87 (faux-bourdon i slutet av 85), 4: 71, 83–87, 6: 25 f., 33, 43 f., 89
tvärstånd		3: 39, 6: 24
stretto	strettoimitation av motiv förekommer i samtliga kompositioner	

³⁶ Christoph Bernhard (Müller-Blattau 1963, 71–89) använder sig av reduktionsteknik då han beskriver figurerna i den moderna *stylus luxurians* i förhållande till dissonansreglerna i *prima prattica*.

³⁷ Curtis 1987, 126–133.

³⁸ Kompositionerna är numrerade enligt deras ordningsföljd i del II.

kontrametrisk figuration	1: 21 ³⁹ , 135,
figuration, där figurgränserna inte	2: 8–10, 3: 17,
sammanfaller med den metriska	4: 10 f., 49,
accentueringen	64 f., 106 f.,
	6: 9–11,
	7: 19 f.
"sicksack" figuration	
En alternering av toner som är	1: 9f., 3: 10 f.,
konsonanta i förhållande till	4: 19 f., 6: 9,
cantus firmus i turvis nedåt- och	7: 16 f.
uppåtgående riktning med effekten av	
brutna septimackord eller treklanger med	
tillfogad sext. Denna figurationsteknik	
används i bicinier.	
intervallbrytningar	
av terser, sexter och oktaver	1: 105, 2: 13 f.,
	3: 37, 39 f.,
	4: 24, 67,
	5: 37 f., 6: 55
tonupprepningar	
i snabba notvärden	1: 33, 120 f.,
	3: 20–22, 36 f.,
	4: 31, 105,
	5: 45 f., 6: 50 f.

De fyra förstnämnda teknikerna i tabell 10 anknyter till flerstämmig sats och de övriga till figuration av en enskild stämma. Som komplement till den andra figurationstekniken bör det påpekas att Sweelinck i längre passager även brukar parallell rörelse i terser och decimer.⁴⁰ Ett figurationsmönster i sextondelar där de tre första tonerna består av en mordentartad tonväxling och intervallet mellan den tredje och den fjärde tonen varierar påträffas i *Wir glauben all* i takterna 23–24 och i *Puer nobis nascitur* i takterna 22–23, 28 och 34. Denna figur utgör en modifikation av "Albertibasen från det tidiga 1600-talet", i vilken det variabla intervallet placerats i början av figuren.⁴¹ Till de engelska figurationstekniker som Sweelinck inte använder sig av i de sju koralvariationerna hör ackordbrytningar i sextondelar⁴² och synkoperade

³⁹ Denna figuration är egentligen av typ *minuta* (se nedan kapitel 4.7.3), men figurgränserna kan tolkas kontrametriskt. Motsvarande figuration påträffas i 2: 8–10, 4: 106 f. och 6: 10 f.

⁴⁰ Se t.ex. 1: 32, 101 f., 104–106, 110–116, 124 f., 127 f., 2: 56.

⁴¹ Borren 1914, 139. Båda versionerna påträffas i A. 12, 14* och 16*.

⁴² Curtis 1987, 128. Se L. 4: 182–184.

ackordtoner⁴³.

4.7.3 Diminueringsfigurer enligt italiensk-tysk praxis

I det följande skall diminueringsfigurer enligt italiensk-tysk praxis undersökas i Sweelincks koralvariationer. Figurerna var ursprungligen improviserade tillägg. I Sweelincks musik är de till en del integrerade i satsen. Kopisterna har i vissa fall modifierat figurerna, p.g.a. figurernas anknytning till improvisation.

Figurerna identifieras utgående ifrån två källskrifter i vilka kan iakttas en strävan till att systematisera figururvalet och i vilka ornamenteringen relaterar till instrumentalt utförande: Girolamo Dirutas *Il Transilvano* (1593 och 1609)⁴⁴ och Michael Praetorius *Syntagma Musicum III* (1619)⁴⁵. Diruta och Praetorius var samtida till Sweelinck. På basen av Sweelincks toccator är det uppenbart att han var förtrogen med den venetianska klaverstilen som Diruta beskriver i *Il Transilvano*. Dirutas verk var känt i Nederländerna.⁴⁶ Toccator samlade i den första delen av Dirutas verk och annan italiensk repertoar förekommer i samma, delvis Nederländska källor som Sweelincks verk.⁴⁷ Kopisterna till Sweelincks musik har således varit förtrogna med den venetianska klaverstilen som Gioseffo Zarlinos och Claudio Merulos elev Diruta beskriver. Med tanke på sambandet mellan Zarlinos och Sweelincks pedagogik är det skäl att notera att Dirutas bok kan sägas utgöra en praktisk, instrumentalt orienterad motpart till Zarlinos *Le Istitutioni*.⁴⁸

Praetorius å sin sida torde ha varit förtrogen med toccator av Sweelinck.⁴⁹ Han kände till Dirutas verk, eftersom han översatte till tyska merparten av Dirutas förord till den andra delen av *Syntagma Musicum*.⁵⁰ I den tredje delen av nämnda verk beskriver Praetorius minutiöst samtida

⁴³ Curtis 1987, 131-132. Se N. 12: septima variatio.

⁴⁴ Soehnlein 1975, 153-166, 209 och 248-258.

⁴⁵ Kapitel IX: *Instructio pro Symphoniacis* (Praetorius 1619, 229-240).

⁴⁶ Dirutas verk åtnjöt stor popularitet ur antalet bevarade exemplar att döma (Soehnlein 1975, 37-41). Ett exemplar av 1597-års tryck av den första delen av Dirutas bok nämns i auktionskatalogen från år 1617 av Cornelius Schuyts kvarlåtenskap (Dirksen 1997, 40). Schuyt var tonsättare och stadsorganist i Leiden. Dirksen (1997, 39-41) har velat se ett direkt samband mellan toccatorna i *Il Transilvano* och Sweelincks verk i denna genre.

⁴⁷ BB1, Tor och *Liber Fratrum Cruciferorum Leodinesisum*. Förteckning över konkordanser till Diruta finns i Soehnlein 1975, 49-56.

⁴⁸ Diruta hänvisar till Zarlino som den mest lärda kontrapunktikern. Soehnlein 1975, 32.

⁴⁹ Praetorius 1619, 25: "Und ob ich zwar viel herrliche *Tocaten* von den vornembsten Italiänischen und Niederländischen Organisten zusammen bracht [...]".

⁵⁰ Praetorius 1619a, 85-88.

italiensk musikalisk praxis: konserterande stil, generalbaspraxis osv. Den italienska musiken och dess stilar fick fotfäste i Tyskland, inte minst genom Michael Praetorius och Heinrich Schütz. Det är därför befogat att tala om italiensk-tysk praxis.

Avsikten med sångtraktaten som utgör det nionde och sista kapitlet i den tredje delen av *Syntagma Musicum* är enligt Praetorius att vägleda körgossar i det nya italienska sångsättet.⁵¹ Praetorius tangerar emellertid i sina kommentarer även utförandet av figurerna på klaverinstrument.

Dirutas och Praetorius figururval överensstämmer med varandra med undantag av att det primärt vokala ornamentet *trillo* inte finns medtaget bland Dirutas ornament och att Praetorius *exclamatio* har en annan innebörd än Dirutas *clamazione* (tabell 11). Skillnaderna återspeglar det faktum att Diruta skrev för klaverspelare och Praetorius främst för sångare.

Diruta behandlar utförandet av *tremoli* och *gropi* i den första delen av *Il Transilvano* i samband med applikatur. Perspektivet på figurerna i denna del är klaverpedagogiskt; övandet av figurerna i olika notvärden och tempon med fasta eller varierande fingersättningar möjliggör att figurerna senare tillfogas *ex tempore*.⁵² I den andra delen av verket behandlas samtliga diminueringsfigurer i samband med intabulering. Diminueringsfigurerna betraktas ur satstekniskt perspektiv och diskussionen om dem åtföljs av en lära i kontrapunkt och modi.

Med *minuta* avser Diruta diminuering av steg- eller språngvis rörelse. Diminueringen skall börja och sluta på den ton som ornamenteras eller på dess oktav, så att stämföringen inte rubbas. Då en språngvis rörelse diminueras kan den senare stamtonen enligt Dirutas exempel dock uppnås genom stegvis rörelse.⁵³ I exemplen sker diminueringen antingen i åtton- eller sextondelar och intervallstrukturen präglas av stegvis rörelse och tersintervall. Diminueringen kan växla mellan stämmorna, förekomma parallellt i dem eller mer än en stämma kan upplösas i diminution så att det faktiska antalet stämmor reduceras. Det sistnämnda har ett samband med Sweelincks kompositionsteknik.⁵⁴ I imitativ sats förespråkar Diruta diminuering av icke-tematiska toner. Ifall temat ändå diminueras bör det ske konsekvent. Dirutas regler för *minuta* är mer specifika än Praetorius för dess motsvarighet *passagi*.⁵⁵

⁵¹ Praetorius 1619, 229 f. Han hänvisar bl.a. till Giulio Caccini.

⁵² Ett motsvarande arbetssätt beskrivs av Praetorius 1619, 240 i samband med utförandet av *passagi*.

⁵³ Se Antonio Mortaros canzona med Dirutas analys av diminueringsfigurerna. Soehnlein 1975, 263 f.

⁵⁴ Se kapitel 4.5.1.

⁵⁵ Jfr Praetorius 1619, 240.

TABELL 11 Förteckning över Dirutas och Praetorius diminueringsfigurer

Diruta	Praetorius
<i>minuta</i>	<i>passagi</i>
<i>groppo</i>	<i>groppo</i>
<i>tremolo / tremoletto</i>	<i>tremolo / tremulo</i> <i>Mordanten / Moderanten</i>
<i>accento</i>	<i>accentus</i>
<i>clamazione</i>	<i>(exclamatio)</i> ⁵⁶
<i>tirata</i> ⁵⁷	<i>tirata</i>
	<i>trillo</i>

I Sweelincks koralvariationer i Lynar A 1 förekommer *minuta* speciellt i sättningar med kolorerad cantus firmus. I den sjätte variationen av *Erbarm dich mein* sker diminutionen förutom med åtton- och sextondelar även med trioler i takterna 115–16 och 132–134 (se ex. 9a och b). Diminutionen i vänster hand i takterna 10–11 av *Ich ruf zu dir* kan trots *minuta*-skeptnaden tolkas kontrametriskt, se ex. 9c.

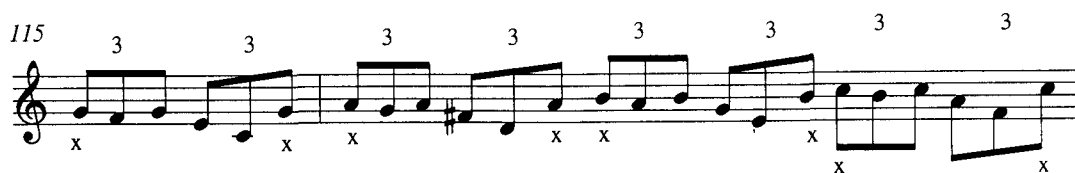
Groppo utmärks av växling mellan ornamentets huvudton och dess undersekund och till slutet av figuren fogas i allmänhet efterslag. I motsats till Dirutas *minuta* kan notvärdena i ornamentet, liksom ornamentets längd och skeptnad varieras. Ornamentet brukas framför allt i kadenser och själva kadensformeln, i regel med kvart- eller septimförhållning, kan föregås av mer komplicerad figuration. Praetorius påpekar att *groppi* bör anslås skarpare än *tremoli*, varmed väl avses en tydlig artikulation av figuren.⁵⁸

⁵⁶ Praetorius använder termen i en annan betydelse än Diruta. *Exclamatio* uppräknas inte bland diminueringsfigurerna i Praetorius framställning, utan bland grundförutsättningarna (*natura*) för en begynnande sångare (Praetorius 1619, 231). Han beskriver *exclamatio* som ett höjande av stämman vid utförandet av en punkterad halvnot åtföljd av en fjärdedel. *Exclamatio* framställs som mer affektiv än en helnot med crescendo och diminuendo, vilket kan innebära att Praetorius tänkte sig *exclamatio* som ett alternativ till utförandet av en helnot. Det är väsentligt att notera att en figur här är sammankopplad med ett specifikt utförande, i detta fall relaterande till dynamisk flexibilitet.

⁵⁷ I den första boken av del II nämner Diruta inte *tirata* i samband med behandlingen av intabulering med diminueringsfigurer, även om han i anknytning till applikatur anför exempel på denna figur (Soehnlein 1975, 141 f.).

⁵⁸ Soehnlein 1975, 153–156, 252 f.; Praetorius 1619, 236.

a



b



c



EXEMPEL 9 *Minuta*-figuration

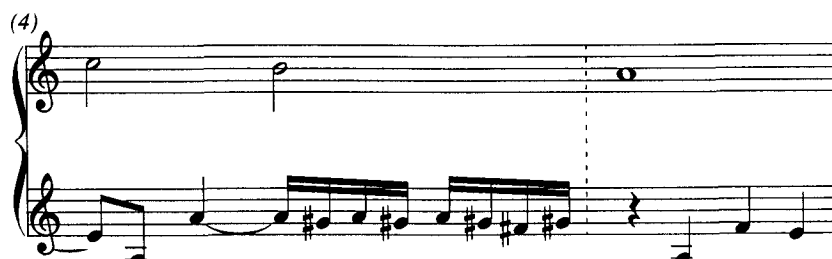
Den rytmiska och melodiska mångfald som påträffas i beskrivningarna av *groppi* kan ses i samband med figurens härkomst ur improvisationspraxis och antyder ett flexibelt utförande, där t.ex. antalet växlingar mellan huvudton och undersekund kan varieras oberoende av figurens notation eller genom en rytmisk förtätning mot slutet av figuren.⁵⁹ Denna flexibla attityd till gestaltandet av *groppi* i notation och därmed i utförande återspeglas i källorna till Sweelincks koralvariationer. Man kan observera skillnader i källornas läsarter i kadensfigurationerna. Dessa skillnader betraktas i det följande i förhållande till läsarterna i Lynar A 1.

I *Erbarm dich mein* har kopisten till TorG5 tillfogat *groppi* på två ställen (ex. 10a och b) och i slutet av den andra variationen har han förlängt trettio två ändelsrörelsen i diskanten (ex. 10c). I den femte variationen har drillen i mellanstämmen i ex. 10d omformats så, att drillandet börjar på

⁵⁹ Brown 1992, 8 f.

huvudtonen (*h*), i stället för översekunden såsom i de två andra källorna.⁶⁰

a



b



c



d

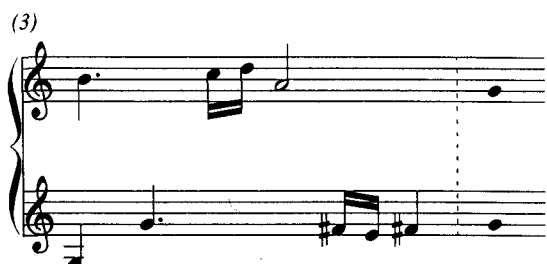


EXEMPEL 10 Varianter i *Erbarm dich mein* enligt TorG5

⁶⁰ Curtis (1987, 208) anser att denna typ av kadensdrill blev frekventare i Italien mot slutet av 1500-talet i förhållande till drillar med efterslag som börjar på översekunden. Han hänvisar till verk av Frescobaldi och Merulo.

Smärre variationer i kadensfigurationen kan observeras även i de två koralvariationerna av Sweelinck i WM. I kadensen i slutet av den första koralfrasen i den första variationen av *Nun freut euch lieben Christen gemein* har *accenti*-figurerna i bägge stämmor försetts med en extra ton jämfört med läsarten i Lynar A 1 (ex. 11a). I den undre stämman resulterar detta ingrepp i en *tremoletto*-formation.⁶¹ I den sista kadensen i den första variationen har Annegarn i anslutning till Seiffert valt en konstruerad läsart som avviker från både Lynar A 1 och WM (ex. 11b). I läsarten i Lynar A 1 är fjärdedels-noten *g'* inte överbunden till följande taktdels första sextondel, såsom är fallet i Seifferts rekonstruktion. I versionen i WM har imitationen mellan stämmorna på denna punkt offrats till fördel för en sextondelsfigur av typ *tremoletti+minuta*. I kadensen i slutet på Stollenreprise i den andra variationen har Lynar A 1 *grosso* noterat i trettioåttaondelar i sopranen, men WM däremot en enklare noterat version bestående av fyra sextondelar i formen *tremoletto*, eller enligt Praetorius terminologi *tremulus descendens*. Diskantens *minuta* på den fjärde fjärdedelen i takt 23 saknas i WM. Motivet som genomsyrar samtliga stämmor i genomföringen av den första Abgesangfrasen i den tredje variationen är konsekvent genomförd i samma skepnad i versionen i Lynar A 1. I WM (ex. 11c) har motivet då det förekommer andra gången i sopranen (Lynar A 1 takt 52) omvandlats till en *grosso*. Då motivet förekommer i altan har den senare sextondelen förväxlat med en ters och motivets slut dessutom omformats i enlighet med kadensen i WM:s version av den första variationens slut (jfr ex. 11b). Det förefaller som om WM-kopisten velat undvika upprepningarna av motivet och i stället varierat dem som kadensfigurer.

a



⁶¹ Se nedan beträffande innebörden av *accenti* och *tremoletti*.

b

(18)

A.7: 36

(18)

WM

(sic) # #

c

(52)

EXEMPEL 11 Varianter i *Nun freut euch* enligt WM

I *Da pacem Domine* skiljer sig kadensformationerna på två ställen i Lynar A 1 och BB1 (ex. 12a och b). I båda fallen är versionen i BB1 enklare än den i Lynar A 1. Notationen av kadensdrillen i takt 26 av *Da pacem Domine* i Lynar A 1 relaterar till accelerering i utförandet av drillen.

a

17

LyA1 5 (2 3)

(17)

BB1

b

26

LyA1

(26)

BB1



EXEMPEL 12 Varianter i *Da pacem Domine* enligt Lynar A 1 och BB1 (a, b) samt fingersättning av *grosso* enligt nr 1 i Lynar A 1 (c)

Alfons Annegarn anmärker att det i nr 26 *Da pacem Domine in diebus nostris* (A. 4) i takt 17 (A. 4: 34) under den nittonde (A. 4 fjärde) noten (*f*) i den undre stämman finns en otydlig symbol som förvisso inte är ett förhöjnings-tecken.⁶² Symbolens innebörd kan förklaras utgående ifrån ett studium av utformningen av fingersättningarna i Lynar A 1. I manuskriptet förekommer två varianter av siffran fem (ex. 13a och b). I det första stycket samt i en anonym chansonintabulering på sidan 225 noteras siffran fem utan det översta snedstrecket (ex. 13a). De övriga siffrorna i dessa två verk avviker inte till sin utformning ifrån de övriga fingersatta verken. I de övriga kompositionerna har siffran fem ett snedstreck överst (ex. 13b). Då den blixtfornade siffran jämförs med symbolen i *Da pacem* kan det konstateras att de är häpnadsväckande lika (se ex. 13c).



EXEMPEL 13 Två versioner av siffran fem i Lynar A 1 (a, b) och symbolen i nr 26 (c)

En tolkning av symbolen i *Da pacem Domine* som siffran fem är musikaliskt meningsfull, eftersom då tonen *f* spelas med det femte fingret utförs den drillartade växlingen av tonerna *b* och *a* med det andra och det tredje fingret (ex. 12a). I den första toccatan i Lynar A 1 är fingersättningen 1–2 för de drillande tonerna *c* och *H* i en motsvarande figur (ex. 12c).⁶³ Placeringen av det

⁶² Annegarn 1974, XXIX.

⁶³ Dessa två alternativ för fingersättning av *gropi* i vänster hand, antingen 2–3 eller 1–2, överensstämmer med Girolamo Dirutas anvisningar (Soehnlein 1975, 156).

femte fingret på tonen *f* i *Da pacem* antyder att man velat undvika en spelposition, där tummen skulle vara placerad på en övertangent.

Kadensformationer som avviker från Lynar A 1 påträffas även i WM-versionen av den andra variationen av *Christe qui lux es et dies* (ex. 14a, b och c). I alla tre fall rör det sig om förenklade rytmer i förhållande till Lynarläsarterna. I det sistnämnda fallet förekommer motsvarande *grosso* som i det ovan anförda exemplet från sopranen i den tredje variationen av *Nun freut euch* (jfr ex. 11c).

a (26)



b (33)



c (34)



EXEMPEL 14 Varianter i *Christe qui lux es et dies* enligt WM

I Lynars version av *Ich ruf zu dir* sammankopplas *groppi* med två slags symboler. Den första symboltypen påträffas i takterna 6 och 13 och den andra i takterna 22, 59 och 63 (se ex. 15). Symbolerna består av en ögla. Symbolerna saknas i BP, men här har ornamenten noterats *in extenso*. Således kan BP-versionen användas som hjälp vid tolkandet av symbolerna i Lynar-versionen. I takt 6 saknas symbolen, såsom även i takt 63. I takt 22 har BP en drill med efterslag i trettio två öndelar, vilket föranlett Seiffert och Annegarn att notera en dylik trettio två öndelsdrill på parallellstället i takt 63. Som något kryptiska framstår i Lynar A 1 de två fjärdedelsnoterna i takterna 13 och 59 som noterats i samband med symbolerna. Båda symboltyperna förekommer i dessa två fall i en likartad kontext. BP:s version av takt 59 är dessutom den samma som *groppot* i takt 6, vilken försetts med symbolen av den första typen. Annegarn har följt läsarten i BP i

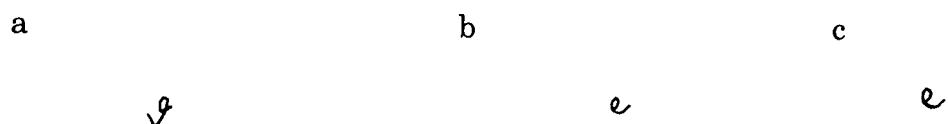
slutet av takt 13. Seiffert har däremot konstruerat en läsart som består av två åttondelar $d'-e'$, varvid den i förhållande till cantus firmus dissonanta tonen f , som förekommer i de båda källornas läsarter, på ett inte helt tillfredställande sätt eliminerats. Eftersom de två sista tonerna i vänster hand i takt 13 verkligen är fjärdedelar i Lynar A 1⁶⁴ har denna takt en fjärdedel för mycket i vänster hand. Det är tänkbart att fjärdedelarna i kombination med symbolen, precis som i takt 59, har innebörden: spela här ett ornament som omfattar en växling av dessa två toner.

The image displays two systems of musical notation for Example 15. Each system consists of four staves labeled LyA1, BP, S. 46, and A. 6. The first system (top) covers measures t. 6 to t. 13 and is written in bass clef. It features a series of eighth notes in the LyA1 staff, with a 'gropi' symbol above the final measure. The second system (bottom) covers measures t. 22 to t. 63 and is written in treble clef. It features a series of eighth notes in the LyA1 staff, with a 'gropi' symbol above the final measure. The notation includes various symbols like 'e' and 'f' above notes, and a 'gropi' symbol.

EXEMPEL 15 *Ich ruf zu dir*, symboler i samband med *gropi*

⁶⁴ Enligt Annegarn 1974, XXXVI åttondelar.

Annegarn har tolkat den förstnämnda symbolen i *Ich ruf zu dir* som bokstaven *d* och den andra som *l*.⁶⁵ Då symbolerna jämförs med bokstäverna i pedalstämman i den tredje och den fjärde variationen av *Erbarm dich mein*, framgår det att kröken mot höger är längre i de två första symbolerna i *Ich ruf zu dir*, än i bokstaven *d* i pedalstämman (ex. 16a). I själva verket har båda symboltyperna i *Ich ruf zu dir* även likheter med bokstaven *e* (ex. 16b). Utgående ifrån symbolernas musikaliska kontext förefaller det dock som om symbolerna inte nödvändigtvis skulle stå för bestämda bokstäver, utan att en symbol med en ögla skulle antyda tillfogandet av en *groppo* eller en rytmiskt flexibel tolkning av en tongång som noterats som en *groppo*.

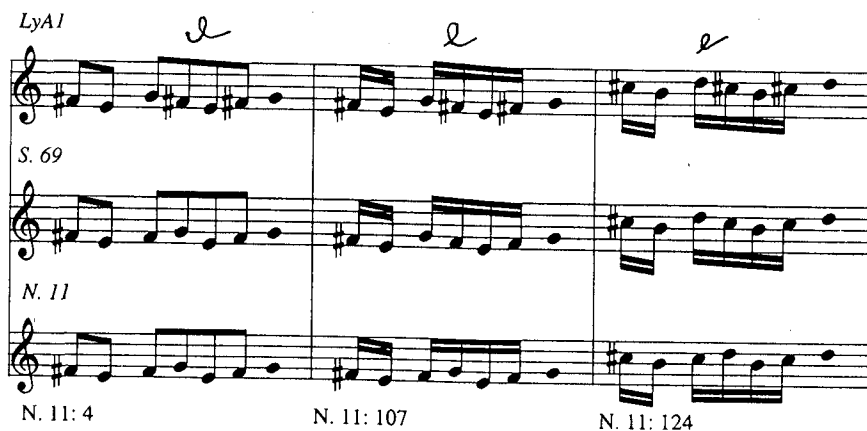


EXEMPEL 16 Bokstavstyper i Lynar A 1 samt ornamentsymbol i Lynar B 7

I Lynar A 1 påträffas motsvarande ornamentsymbol med ögla på tre ställen i Sweelincks *Pavana Philippi* (ex. 17). Symbolen står över samma figur som i Lynars version av takterna 22 och 63 av *Ich ruf zu dir*. Det är alltså motiverat och musikaliskt meningsfullt att tolka symbolerna i *Pavana Philippi* som indikationer för *groppi* i sexton- respektive trettio två andelar. Frits Noske, som redigerade det tredje bandet av *Opera Omnia I*, tolkade dock symbolen som ett korrigeringsstecken och ändrade därför ordningsföljden av de två första tonerna i figuren (N. 11: 4, 107 och 124). Den första emendationen är inte omnämnd i de textkritiska anmärkningarna. Även Seiffert uteslöt symbolerna ur nottexten. Han emenderade endast den första av figurerna. Figurerna finns inte i den komposition av Philips⁶⁶ som Sweelinck bearbetade, men i ljuset av kontexten för symbolerna i Lynar A 1 är Seifferts och Noskes ovannämnda emendationer inte motiverade.

⁶⁵ Annegarn 1974, XXXVI f.

⁶⁶ *Fitzwilliam Virginal Book I*, LXXXV.



EXEMPEL 17 Ornamentsymboler i nr 36 *Pavana Philippi*

En symbol som motsvarar de ovan nämnda påträffas även i de med nytysk bokstavstabulatur noterade källorna Lynar B 2 och Lynar B 7 (se ex. 16c).⁶⁷ Kontexten är den samma som för symbolerna i Lynar A 1, dvs. *groppi*. Lynar B 2 innehåller ett antal verk av Sweelinck och psalmbearbetningarna i Lynar B 7 tillhör samma tradition som Sweelincks motsvarande verk, trots att de kvalitetsmässigt inte är av samma standard som Amsterdammästarens koralbearbetningar. Även om dessa symbolers precisa innebörd, liksom motsvarande i Lynar A 1, är höljda i dunkel är det klart att de bidrar till att uppmärksamma spelaren på *groppi*. Symbolerna kan således beteckna ett rytmiskt flexibelt utförande av figurerna, där antalet tonväxlingar kan varieras. Detta motsvaras av Sweelinck-kopisternas flexibilitet i notationen av *groppi* i källorna till koralvariationerna.

Curtis påpekar att Sweelinck stundom använder drillar i sekvensmotiv och anför ett exempel på *groppi* i den andra variationen av den i Lynar A 1 inte förefintliga kompositionen *Allein zu dir* (A. 2: 130–132). Ett motsvarande fall i en rytmiskt mer komplex kontext påträffas i den första variationen av *Psalm 36* (A. 10: 39–41). Curtis anser att drillen "troligtvis bör spelas mer eller mindre som skrivet" p.g.a. dess funktion som sekvensfigur.⁶⁸ Å andra sidan kan upprepningen inbjuda till ett varierat utförande av

⁶⁷ Se Dirksens förord till *Acht Choralbearbeitungen für Orgel von Jan P. Sweelinck und seine Schule* och *Psalm variations from Lynar B7*.

⁶⁸ Curtis 1987, 211: "It should probably be played more or less as written, in order to underline its function".

sekvensfiguren för att undvika redundans och för att skapa emfas.

Med *tremolo* avser Diruta och Praetorius en drill som börjar på huvudtonen och som utmärks av växling mellan huvudtonen och dess översekund.⁶⁹ Drillen framställs i kontext av stegvis rörelse och den skall uppta halva notvärdet, dvs. ju längre ton desto längre drill. Praetorius ger ornamentet även den alternativa beteckningen *tremulo* och påpekar att organisterna kallar ornamentet *mordanten* eller *moderanten*. Ornamentet lämpar sig enligt honom bättre för klaverinstrument än för människorösten. Praetorius relaterar utförandet av ornamentet till *grosso*. Diruta påpekar att drillen kan spelas med snabbhet då fingrarna hålls spänstiga, men avspända. *Tremolo* förlämnar enligt honom spelet elegans och levandegör stämvävnaden.⁷⁰

Då *tremoli* utförs snabbt har de en accentuerande funktion och de kan brukas till att klargöra satsstrukturen, t.ex. för att markera stäminsatser i polyfon sats.⁷¹ Vid utförande på cembalo eller klavikord kan det vara befogat att tillfoga *tremoli* för att kompensera det faktum att tonen dör ut.

I *tremoletto* kan drillandet ske som en växling mellan huvudton och undersekund och ornamentet kan utföras anteciperande.⁷² *Tremoletti* kan förekomma på såväl betonade som obetonade taktdelar. Praetorius kallar en drill, där drillandet sker mellan huvudton och undersekund för *tremulus descendens* och påpekar att denna typ inte är lika bra som *tremulus ascendens*. I Praetorius samtliga exempel på *tremoletti* alterneras mellan huvudton och översekund. *Tremoletti* med skepnaden av en pralldrill noterar han antingen som daktyl eller anapest.

Tremoletti-artade figurer påträffas i *Wir glauben all an einen Gott* i takterna 17–18, 22–24 och 45–46, i *Ich ruf zu dir* i takterna 6, 29 och 87 samt i *Puer nobis nascitur* i takt 10. Sweelinck använder motivet på eller efter slaget, t.ex. som sekvensmotiv eller till att utsmycka brutna treklanger (se ex. 18).

⁶⁹ Soehnlein 1975, 157–166; Praetorius 1619, 235.

⁷⁰ Soehnlein 1975, 159.

⁷¹ Jfr Soehnlein 1975, 256.

⁷² Soehnlein 1975, 161 betecknar *tremoletto* som "a half trill". Bland Dirutas exempel på *tremolo* påträffas dock även korta pralldrillar på såväl betonade som obetonade toner. Praetorius exempel på *tremoletti* omfattar däremot färre tonväxlingar än hans två exempel på *tremoli*.



EXEMPEL 18 *Tremoletti* som treklangsutsmyckning i *Ich ruf zu dir*

Förverkligandet av ornamentsymbolen som består av två snedstreck kan betraktas i ljuset av *tremoli*. Ornamentsymbolen, vars ursprung står att finna i virginalisternas praxis, påträffas i en del av Sweelincks verk i Lynar A 1, dock icke i koralvariationerna. Frågan om huruvida det är ändamålsenligt att tillfoga *tremoli* i koralvariationerna kan belysas ur det virginalistiska dubbla snedstreckets musikaliska kontext i Lynar A 1. Denna fråga skall behandlas i kapitel 4.7.5.

Accenti utgör en väsentlig del av figurationen i Sweelincks koralvariationer. Dirutas exempel på *accento* består av växelton eller växeltoner på svag taktdel efter huvudtonen, där det rytmiska förhållandet mellan huvud- och växelton är 3:1.⁷⁴ Praetorius ger flera exempel på *accentus* antingen som diminuering av en ton eller av intervall.⁷⁵ Bland exemplen finns enkla förslag, föruttagningar och växel- eller genomgångstoner delvis i punkterade rytmer. Figurer av den sistnämnda kategorin använder Sweelinck gärna i stretto i två- eller trestämmig sats.⁷⁶ Utmärkande för Praetorius exempel på *accenti* i intervall är att de flesta präglas av punkterade rytmer. Praetorius innesluter i *accenti*-kategorin Dirutas *clamazione*, ett betonat eller obetonat förslag där huvudtonen föregås av de två närmaste lägre tonerna. Rytmen i denna figur kan vara punkterad eller jämn. Den punkterade versionen börjar i exemplen i allmänhet på slaget och den utan punktering på obetonad taktdel.⁷⁷ Den sistnämnda formen förekommer i senare tiders terminologi under namnet

⁷⁴ Soehnlein 1975, 253 och 263. Figuren påträffas i takt 24 i *Nun freut euch, lieben Christen gemein*.

⁷⁵ Praetorius 1619, 232–234. Han föreskriver ett bundet föredrag av *accenti*: "Wenn die Noten folgender Gestalt im Halse gezogen werden". Det bör observeras att Praetorius i denna kommentar hänvisar till vokalt utförande.

⁷⁶ Se t.ex. *Erbarm dich mein* takterna 18, 20 och 130–132, *Da pacem Domine* takterna 40–43, *Wir glauben all* takt 99 samt *Ich ruf zu dir* takterna 7 f., 19 f., 31, 42 och 48.

⁷⁷ Dirutas exempel på punkterade *Clamationi* på slaget finns i Soehnlein 1975, 253 och exemplet på obetonad dylik på sidan 264. I Praetorius exempel på *accenti* för kvartintervall (Praetorius 1619, 234) förekommer två exempel på punkterad och obetonad *clamazione*, ett stigande och ett fallande.

Praetorius anför även exempel på *accenti* i sextupla-proportion⁸¹ (ex. 19). Avsnitt med figuration i dylik proportion förekommer i fem av Sweelincks koralvariationer i Lynar A 1.⁸²



Det inledande biciniet i *Nun freut euch, lieben Christen gemein* är en veritabel studie i *accenti, minuta*-figuration och *tiratæ*. *Tirata* består av en följd stegvis uppåt eller nedåt skridande toner i samma notvärden. Praetorius anmärker att dessa löpningar bör utföras snabbt och skarpt, alltså väl artikulerade så att varje ton kan uppfattas tydligt.⁸³ I exempel 20 har figurerna utmärkts som exempel på analys av diminueringsfigurer.

⁷⁸ *Tractatus compositionis augmentatus* (ca 1660), Müller-Blattau 1963, 71 f.

⁷⁹ Curtis 1987, 132.

⁸⁰ Se *Erbarm dich mein* takt 105, *Da pacem Domine* takterna 3–40, speciellt början av takt 40, *Christe qui lux es et dies* takterna 37–38, *Ich ruf zu dir* takt 36 samt *Puer nobis nascitur* takterna 26 och 31 f.

⁸¹ Se kapitel 6.3.

⁸² Jämför de i exempel 19 angivna exemplen av Praetorius med *Nun freut euch* takterna 30–33, *Da pacem Domine* takterna 51–55, *Wir glauben all* takterna 81–82, *Christe qui lux es et dies* takterna 26–27 och *Ich ruf zu dir* takterna 76–79.

⁸³ Praetorius 1619, 236: "Je geschwinder und schärffer nun diese Läufllein gemacht werden / doch also das man eine jede Noten recht rein hören und fast vernemen kan: Je besser und anmütiger es sein wird".

⁸⁴ Praetorius 1619, 237–239.

av accelererande tonupprepningar och diminuering av typ *ribattuta di gola*⁸⁵, men även av en *trillo* där en halvnot spjälkts i en åttafaldig tonupprepning i sextondelar. Det första exemplet med de accelererande tonupprepningarna har Praetorius försett med en text, vilket understryker ornamentets anknytning till vokalt utförande. Texten fattas i de övriga exemplen. I exemplen på sidorna 238–239 demonstreras bruket av *trillo* i samband med övriga diminueringsfigurer. Det enda av Praetorius exempel som kan tänkas ha anknytning till Sweelincks figuration med tonupprepningar är det sista exemplet på sidan 237 med sextondelstonupprepningarna. Fyr- eller femfaldiga snabba tonupprepningar påträffas som ekomotiv i takterna 20–22 av *Da pacem Domine* samt i takterna 120–121 av *Erbarm dich mein*.



⁸⁵ Ett pendlande mellan två toner på en sekunds avstånd från varandra i punkterad rytm som förberedelse till drill (Forsblom 1985, 46). Drillen gestaltas i detta fall som *trillo*, som en snabb tonupprepning. Denna ornamentering har påträffats i italiensk klavermusik först från 1600-talets andra hälft (Tagliavini 1983, 301). Motsvarande ornament, där även drillen gestaltas på ett för klaverinstrument idiomatiskt sätt som en växling mellan två toner påträffas i *seconda prattica*-influerad klavermusik, t.ex. i Frescobaldis första toccata i den andra toccataboken.

i figurationen av Sweelincks koralvariationer i Lynar A 1. Diminueringen är utskrivnen och integrerad i stämvävnaden främst då det gäller figuration av typ *minuta/passagi, accentus, clamazione och tirata*. I notationen av *groppi* förekommer diskrepanser mellan källorna, vilket tyder på att kadens-figurationen, som utgör kontexten för *groppi*, av kopisterna uppfattats som variabel. Bland de utskrivna ornamenten saknas snabba *tremoli*, men däremot påträffas sextondelsmotiv med *tremoletti*-skepnad. Även accelererande *trilli* saknas, som hos Diruta.

4.7.4 Övriga figurer

Förteckningen över Dirutas och Praetorius diminueringsfigurer kan kompletteras med ytterligare några figurer som påträffas i Sweelincks koralvariationer. Dessa är *suspiratio* och *figura suspirans*. Den förstnämnda figuren utmärks av en paus som enligt Zarlino⁸⁶ hänsyftar på en suck.⁸⁷ Hos Sweelinck åstadkommer figuren effekten av en hocketus då den brukas i dialog mellan två stämmor.⁸⁸ Även prokatalektiska *figura suspirans* utmärks av en inledande paus.⁸⁹ Pausen åtföljs av tre toner, hos Printz sextondelar, i steg- eller språngvis rörelse eller som tonupprepningar. *Figura suspirans* i åttondelar förekommer som ett motiv hos Sweelinck i *Da pacem Domine* i takterna 71–73⁹⁰, *Christe qui lux es et dies* i takterna 18–21 och *Ich ruf zu dir* i takterna 79–85⁹¹. Tongrupper där den första tonen är bunden till föregående ton kan till sin effekt vara *suspirans*-betonad, speciellt då en tydlig artikulation görs efter den bundna tonen. Dylika figurer förekommer t.ex. i takterna 13, 14 och 129 av *Erbarm dich mein* samt i takt 18 av *Nun freut euch lieben Christen gemein*. Det kan stundom vara svårt att avgöra ifall det rör sig om en *suspirans* eller en figur med lång första ton, se t.ex. takterna 68–69 i *Wir glauben all* samt takterna 34–35 i *Ich ruf zu dir*.⁹²

*Passus duriusculus*⁹³, en kromatisk passus, påträffas i basen i takterna

⁸⁶ Zarlino 1558/1976, 107.

⁸⁷ För exempel i Sweelincks övre, se *Erbarm dich mein* takt 103, *Da pacem Domine* sopranen och tenoren i takterna 78–79, *Wir glauben all* takterna 98 och 99, *Ich ruf zu dir* takterna 28, 57 samt *Puer nobis nascitur* takterna 38–39, av vilka de två sistnämnda med cantus firmus-effekt.

⁸⁸ *Erbarm dich mein* takt 103 och *Psalm 116* A. 11: 60–64.

⁸⁹ *Figura suspirans* beskrivs av Wolfgang Caspar Printz (1696), se Forsblom 1985, 62 och 114 f.

⁹⁰ I de fyra följande takterna förlängs motivet till en sekvensfigur, vars slut infaller på stark taktindel.

⁹¹ Även här sker en extension av motivet i de följande takterna.

⁹² Jfr Forsblom 1985, 64.

⁹³ Bernhard, kapitel 29 i *Tractatus compositionis augmentatus* (Müller-Blattau 1963, 77 f.).

40–42 av *Ich ruf zu dir* och takterna 95–96 av *Erbarm dich mein*. De båda kromatiska tetrakorden omfattar övertangenterna *fiss* och *giss*, i det förstnämnda verket även *b*. Förteckningarna antyder att verken skrivits för ett instrument i medeltonsstämning. Kromatiken kan även klassificeras som *pathopoeia*⁹⁵, bruk av halva tonsteg som inte tillhör ifrågavarande modus och som tjänar till att uppväcka affekter.

4.7.5 Sweelincks koralvariationer och ornamentsymbolerna i Lynar A 1

Förekomsten av ornamentsymboler i Lynar A 1 har framställts i tabellarisk form i bilaga 2. Ornamentsymbolerna är fördelade jämnare än fingersättningarna över olika delar av källan. Symboler bestående av två uppåt-lutande snedstreck påträffas i Sweelincks toccator nr 1, 3, 4 och 20, fantasi nr 28 samt i variationsserier över världsliga melodier (nr 30, 46 och 48). Utöver detta påträffas symbolen i samtliga kompositioner av Peter Philips som noterats i samband med den första nedskrivningsfasen (nr 41–45), i virginalisters kompositioner (nr 50, 53, 56, 57 och 61), i franska couranter (63 och 66), i Pieter Cornets *Tantum ergo* (nr 71) samt i de anonyma toccatorna nr 76 och 77. Även andra typer av ornamentsymboler står att finna i Lynar A 1. Ornamentsymbolerna med en ögla som förekommer i samband med *groppi* påträffas, som konstaterats tidigare, i Sweelincks *Pavana Philippi* (nr 36) och *Ich ruf zu dir* (nr 39). Enkla snedstreck är noterade bland ornamenten i nr 57 och 61, som båda representerar virginalistrepertoaren. I couranter av La Barre (62, 64 och 65) finns z-formade ornamentsymboler. Symbolernas utformning varierar alltså beroende på verkets stil.

Eftersom ornamentsymbolerna förekommer inom bestämda grupper av kompositioner är det motiverat att undersöka i vilka kompositionstyper de inte står att finna. Ornamentsymboler förekommer inte i Sweelincks fantasier (med undantag av ekofantasin nr 28) och koralvariationer. De förekommer inte heller i de anonyma koralvariationerna eller gruppen med kompositioner av Christian Erbach och Giovanni Gabrieli, som är övervägande imitativa till formen och arrangerade enligt modus från I till XII. Verk utan symboler finns även i den virginalistiska och den franska repertoaren samt i varia i slutet av manuskriptet. Symbolerna är inte konsekvent utsatta inom genrerna och de enskilda verken. Sålunda är inte

⁹⁵ Burmeister 1606/1993, 175.

t.ex. alla Sweelincks toccator eller alla franska couranter försedda med ornamentsymboler. Symbolerna förekommer i flera fall endast i vissa avsnitt av kompositionerna eller rentav sporadiskt för enstaka toner.

I fem av Sweelincks kompositioner förekommer både ornament-symboler och fingersättningar inom samma verk (nr 1, 3, 20, 28 och 36). I två av dessa verk, nr 20 och 28, är ornamentsymboler och fingersättningar noterade parallellt inom samma avsnitt. Det förefaller som om symbolerna och fingersättningarna tillfogats nottexten i samband med instudering. Därmed är det tänkbart att ornamentering som symbolerna står för på motsvarande sätt kan tillfogas av exekutören. Denna ornamentering är således till sin karaktär variabel. På grund av detta kan tillfogandet av ornament i Sweelincks koralvariationer inte a priori uteslutas som en möjlighet. Detta gäller i allmänhet sinsemellan relaterade passager i Sweelincks klaverkompositioner som i ett sammanhang noterats med ornamentsymboler och i ett annat utan dem.⁹⁶

Curtis påpekar att ju längre fram i Lynar A 1 man går, desto glesare förekommer ornamentsymboler.⁹⁷ Detta kunde tyda på att ornamentsymbolerna skulle vara tillfogade i samband med nedtecknandet av källan. Utvecklingen är dock inte så rätlinjig som Curtis beskriver den. För det första gäller den av Curtis beskrivna tendensen inte källan som helhet. För det andra sker den avtagande tendensen inte så, att antalet ornamentsymboler succesivt skulle minska för varje ornamenterade komposition. Sålunda är den rikligast ornamenterade av Sweelincks kompositioner inte nr 1, utan nr 20 (se tabell 12). Curtis misstar sig då han påstår att tillfogandet av ornamentsymboler skulle ha upphört i och med nr 37 på sidan 195. Symbolen med dubbelt snedstreck påträffas de facto härefter i Sweelincks kompositioner nr 46 och 48. Dessa verk följer dessutom den med ornamentsymboler försedda Philips-kompositionsgruppen.

I Sweelincks kompositioner förekommer alltså ornamentsymboler dels av typen två snedstreck och dels bestående av en ögla i samband med *groppi*. Den sistnämnda symboltypen har behandlats i detalj i det föregående kapitlet, varför detta kapitel skall koncentreras på den förstnämnda typen. Det är anmärkningsvärt att den virginalistiska symbolen bestående av ett enkelt snedstreck inte påträffas i Sweelincks kompositioner. Det dubbla snedstrecket noteras i Sweelincks kompositioner i Lynar A 1 så, att ornamentsymbolen går genom vertikallinjen (nothalsen) på ifrågavarande not. Det enda, naturliga undantaget utgör helnoter, där symbolen är placerad

⁹⁶ Jfr Curtis 1987, 206.

⁹⁷ Curtis 1987, 205 f.

ovanför eller under ifrågavarande not.⁹⁸

TABELL 12 Antalet ornamentsymboler i Sweelincks kompositioner i Lynar A 1

Nr i LyA1	Nr i OO	Antalet ornamentsymboler
1	L. 19	26
3	L. 21 ⁹⁹	3
4 (fragment)	L. 28*	6
20	L. 18	52
28	L. 14	20
30	N. 6	1
36	N. 11 ¹⁰⁰	3
39	A. 6 ¹⁰¹	5
46	N. 4	2
48	N. 12	3

Vad är symbolens musikaliska kontext och dess funktion i Sweelincks kompositioner i Lynar A 1? Symbolen påträffas på hel-, halv-, fjärde- och åttondelsnotvärden. Då den förekommer på längre notvärden, dvs. hel- och halvnoter, kan ornamentets funktion vara att markera stäminsatser i imitativ sats, att levandegöra stämvävnaden eller att akustiskt förlänga toner i långa notvärden vid utförande på strängade klaverinstrument (se L. 18: 1–39). På fjärde- och åttondelar brukas ornamentet i accentuerande syfte på metriskt starka toner, inom en grupp bestående av fyra åttondelar alltså även på gruppens tredje ton (se t.ex. L. 18: 23–36 och L. 19: 50–54). Ornamentet används även till att understryka frasgränser (L. 19: 4 f., 9 f., 14), detta eventuellt på metriskt svaga toner (L. 19: 101–103). I endast ett fall förekommer ornamentet på en sextondelsnot (L. 19: 46). Denna ornamenterade ton förekommer i ett motiv som upprepas så, att motivet

⁹⁸ I virginalisternas verk noteras ornamentsymbolerna ställvis intill noten även i övriga notvärden, se Lynar A 1 sid. 280 och 283–286. Curtis (1987, 205–208) har inte lagt märke till att ornamentsymbolen med enkelt snedstreck inte förekommer i Sweelincks verk och att det dubbla snedstrecket hos honom med undantag av helnoter går genom nothalsen. Det beklagliga i Curtis resonemang är att han baserar sina observationer av de dubbla snedstrecken på Seifferts icke Lynar A 1-enliga notation av dessa. Curtis anför ett exempel ur Seifferts version av nr 28 i Lynar A 1 (S. 18: 120 f.); i motsats till Seifferts och Curtis versioner är de dubbla snedstrecken konsekvent dragna genom nothalsarna på sidan 154 i Lynar A 1.

⁹⁹ L. 21 saknar ornamentsymbolen i takt 53.

¹⁰⁰ Inte inkorporerade i nottexten.

¹⁰¹ Inte inkorporerade i nottexten.

varje gång förekommer på olika takttdelar och rytmschemat rubbas. Ornamentet på den tredje sextondelen i takt 46 bidrar ytterligare till att förvirra hörintrycket på ett kalkylerat sätt, eftersom en obetonad ton därmed accentueras. Detta ornament utgör dock ett undantag från den allmänna tendensen att ornamentsymbolen ej förekommer i samband med sextondelsfiguration.

Ornamentsymbolen med dubbelt snedstreck förekommer i såväl uppåt- som nedåtgående stegvis rörelse. Den påträffas som oftast på metriskt starka toner. Symbolen är ställvis sammankopplad med fingersättningar: 3 eller 2 i höger hand¹⁰¹ och 2 eller 4 i vänster hand¹⁰². Dessa fingersättningar möjliggör alternering mellan huvudton och över- eller undersekund.

Curtis antar att ornamentet borde börja med översekunden, eftersom de utskrivna drillarna i de engelska källorna enligt honom gör det.¹⁰³ Han hänvisar ytterligare till Edward Bevins ornamenttabell,¹⁰⁴ där det dubbla snedstrecket sammanförd med en halvcirkel till vänster indikerar en drill med efterslag och det enkla snedstrecket en figur som är identisk med Dirutas *clamatione*. Följden av hans resonemang är att ett dubbelt snedstreck utan halvcirkeln skulle stå för en drill utan efterslag börjande på översekunden. Bevins ornamenttabell torde dock härstamma från en senare tid än Sweelinck och virginalisterna, varför dess relevans för dessa tonsättare måste ifrågasättas.¹⁰⁵ Dessutom är det inte i alla situationer möjligt att tolka ornamenten utgående från Bevin.

Hos virginalisterna förekommer i samband med det dubbla snedstreckets fingersättningar som visar att ornamentet ställvis var avsett att utföras som en växling mellan huvudton och undersekund.¹⁰⁶ Dylika situationer uppstår då ornamentet fingersätts i höger hand med 5 och i vänster hand med 1. I Lynar A 1 förekommer en sådan situation i Peter Philips intabulering av Orlando di Lassos *Le Rossignol* (se ex. 21). I detta fall torde det röra sig om en mordentartad växling mellan huvudton och undersekund. Denna tolkning av ornamentet var således bekant för Lynar A 1-kopisten, trots att dylika situationer inte påträffas i fingersättningarna av Sweelincks verk.

¹⁰¹ L. 18: 9, 25, 39.

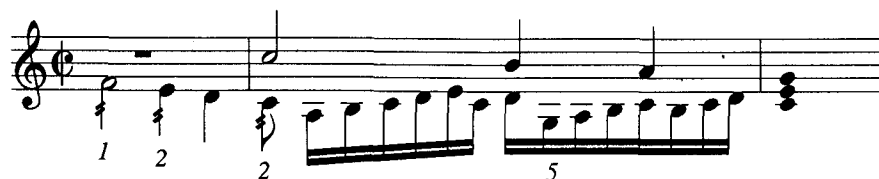
¹⁰² L. 18: 20; 2 impliceras t.ex. i takterna 21 f. och 31 f.

¹⁰³ Curtis 1987, 209 f.

¹⁰⁴ Se Le Huray 1981, 252 f.

¹⁰⁵ Le Huray 1981, 252.

¹⁰⁶ Le Huray 1981, 251–257.



EXEMPEL 21 Lynar A 1, nr 41 Peter Philips *Le Rossignol*

Tolkningen av symbolen som ett ornament som börjar på huvudtonen är musikaliskt meningsfull i uppåtgående stegvis rörelse för att undvika en avbrytning av den melodiska linjen, se frasens högsta ton *f* respektive *b'* i höger hand i L. 14: 107 och 108, den första tonen *c* i takt 112 samt L. 18: 22 och 28. Det är av intresse att Lynar A 1-kopisten inte noterade fingersättningar över dessa ornamenterade toner, som utgående ifrån den fingersatta kontexten skulle spelas med "gott"¹⁰⁸ finger. Det kan spekuleras över om avsikten därmed var att undvika utsättandet av flera fingersättningar per ornamenterad ton. Det är befogat att utföra ornamentet från huvudtonen även av stämföringsskäl. Som exempel på detta kan anföras takterna 13–14 i L. 18; ifall ornamentet i alten i takt 14 spelas begynnande på översekunden uppstår parallella kvinter mellan sopran och alt.

Eftersom det förekommer paralleller mellan Sweelincks figurations-teknik och diminueringsfigurer från den italiensk-tyska traditionen såsom den representeras av Girolamo Diruta och Michael Praetorius är det motive-rat att reflektera över förhållandet mellan *tremoletti* och det dubbla sned-strecket. I italiensk-tysk praxis utgör *gropi* och *tremoli* två olika kategorier av diminueringsfigurer. Det vore ur detta perspektiv diskutabelt att, som Curtis¹⁰⁹ gör, relatera utförandet av dissonanta drillar med efterslag (*gropi*) till utförandet av snabba accentuerade drillar (*tremoli*) som i italiensk-tysk praxis börjar på huvudtonen. *Tremoli* och de dubbla snedstrecken ser ut att ha motsvarande funktioner: i båda fallen rör det sig om accentuerande ornament som tillfogas av exekutören. Ornamenten ger spelet elegans och levandegör stämvävnaden. Det är kanske inte någon tillfällighet att de

¹⁰⁸ Diruta indelar fingrarna i "goda" (*dito buono*) och "dåliga" (*dito cattivo*). De goda fingrarna brukas på de metriskt starka tonerna och de dåliga på de svaga. Soehnlein 1975, 135.

¹⁰⁹ Curtis 1987, 209.

påträffas i Sweelincks toccator och variationsserier över världsliga melodier, dvs. kompositionsformer som lämpar sig speciellt för utförande på strängade klaverinstrument (cembalon, virginaler etc.), eftersom ornamentens funktion i dessa verk är att förutom levandegöra klangen även akustiskt förlänga tonerna.

I samtliga källor av Sweelincks koralvariationer saknas ornament-symbolen bestående av ett dubbelt snedstreck. Avsaknaden av denna symbol i källorna BP, TorF8, TorG5 och Ze2 kan ha ett samband med att de noterats i nytysk bokstavstabulatur. Å andra sidan saknas symbolen i Sweelinckverken i de med linjenotation noterade källorna WM och BB1. I den sistnämnda källan förekommer ornamentsymbolen dock i Pieter Cornets kompositioner. Ornamentsymbolen påträffas inte i Henderick Speuys år 1610 tryckta samling med bicinier över hugenottpsalmer. I dessa verk brukas liknande figurationstekniker som i Sweelincks koralbicinier, men arbetet med motiv är mer rapsodiskt än hos Sweelinck. Avsaknaden av ornamentsymboler i Speuys bicinier beror inte nödvändigtvis på kompositionernas stil¹⁰⁹ – här påträffas åttondelsrörelse som väl kunde ornamenteras med korta drillar – utan hellre på det faktum att Speuys samling trycktes med lösa typer och eftersom varje not hade separata flaggor kan det ha varit en tryckteknisk omöjlighet att tillfoga noterna symboler för ornament vars tillfogande i alla fall tillföll spelaren.¹¹⁰ Anthoni van Noordts med graverteknik tryckta samling *Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen* (1659) är vad figurationsteknik beträffar till sin karaktär retrospektiv och motsvaras till sitt notationssätt av Lynar A 1.¹¹¹ I van Noordts psalmbearbetningar och fantasier påträffas dubbla snedstreck som går genom nothalsen i samband med punkterade noter, tidvis åtföljda av utskrivna efterslag.

Som argument mot fogandet av ornament till Sweelincks koralvariationer kan anföras att ornamentsymboler saknas, med undantag av den *grosso*-relaterade symbolen i Lynar A 1-versionen av *Ich ruf zu dir*, i källor där andra Sweelincks kompositionsformer är försedda med ornament.¹¹² Detta kunde tänkas ha ett samband med att koralvariationerna i första hand varit avsedda att utföras på orgel. Applicerandet av snabba ornament kunde därmed ha undvikits t.ex. med tanke på tydligheten i ett utrymme med

¹⁰⁹ Jfr Curtis 1987, 205.

¹¹⁰ Se sid. XVI i Henderick Speuy *Psalm Preludes* för en faksimil av notationen i ifrågasvarande samling.

¹¹¹ Se kapitel 6.1.

¹¹² Förutom Lynar A 1 gäller detta *Fitzwilliam Virginal Book*.

lång efterklang.¹¹⁴ Å andra sidan är en indelning av ornamentationen enligt instrumentalt idiom diskutabel, trots att anvisningar som "manualiter unndt pedaliter" eller "uff 2. Clavir" i koralvariationerna antyder ett utförande på orgel. Satserna är med undantag av den tredje variationen i *Psalm 36* utförbara manualiter och källornas information om klaviaturfördelning divergerar.¹¹⁵ P.g.a. begränsad tillgång till orglar torde inövande ha skett även på andra klaverinstrument.

Avsaknaden av ornamentsymboler i en sats som i sig själv är utsirad är förståeligt, t.ex. sextondelsdiminueringar i ett bicinium eller en sats med kolorerad diskant, men i koralvariationer påträffas även stegvis rörelse i åtton- och fjärdedelar, ekomotiv etc. som kunde ornamenteras enligt modell från de med ornamentsymboler försedda passagerna i övriga Sweelinckverk i Lynar A 1. Symbolen med de två snedstrecken kan alltså inte dechiffreras på ett entydigt sätt och dess förverkligande måste, som i virginalisternas kompositioner, avgöras från fall till fall utgående från den musikaliska kontexten och exekutörens smak.

¹¹⁴ Efterklangen i Amsterdams Oude Kerk är cirka fem sekunder. Påpekas kan i detta sammanhang Caspar Hasslers anmärkning år 1618 att tangenterna i den nya orgeln i Würzburgdomen föll för djupt ner, vilket försvårade tillfogandet av koloraturer. Till detta svarade den i Köln bosatta orgelbyggaren Jacob Niehoff att koloraturer brukar tillfogas endast i ringa utsträckning vid spel på stora orglar. Frotscher 1959, 341.

¹¹⁵ Se kapitel 7.

5 INSTRUMENTVAL OCH FUNKTION

5.1 Synpunkter i anknytning till källor och stil

Anvisningar för utförande på två manualer eller med pedal kan betraktas som tecken på en kompositionsstil specifik för orgel. I kapitel 2.3 framgick att Ze2 och TorG5 på basen av repertoar och utförandeanvisningar utgör källor med orgelmusik. Förekomsten av *Erbarm dich mein* i dessa källor, pedaliter-notationen och anvisningarna för spel på två manualer i Lynar A 1 samt verkets struktur talar för att det bör uppfattas som ett genuint orgelverk, trots att det förekommer i manualiter-version i TorG5.¹

De övriga sex koralvariationerna kan p.g.a. satstypen utföras på en manual och därför även på andra klaverinstrument än orgel. En parallell utgör bicinierna i Henderick Speuys samling *De Psalmen Davids gestelt op het Tabulatuer van het Orghel ende Clavecymmel* (1610). De är enligt titeln avsedda för både orgel och klaverinstrument, vars ton alstras genom knäppning av strängarna.² Den tvåstämmiga satsen och hänvisningen i förordet till den musicerande ungdomen visar att Speuys samling var avsedd för pedagogiskt bruk.³ Trots att figurationen i Speuys bicinier är löst sammanhängande i förhållande till Sweelincks, så är dock uppställningen den samma med cantus firmus i långa notvärden i den ena handen och en rörlig motstämma i den andra.

En annan parallell utgör det stilistiska förhållandet mellan Sweelincks *Christe qui lux es et dies* och *Da pacem Domine in diebus nostris* å ena sidan samt John Bulls *Miserere*- och *Salvator mundi*-sättningar⁴ å andra sidan. Sweelinck anknöt i dessa verk till engelska traditioner av cantus firmus-bearbetning. De engelska cantus firmus-bearbetningarna från den elisabetanska regimens tider var inte bundna till liturgin och därmed till utförande på orgel, vilket även gäller Sweelincks bearbetningar i kalvinistisk kontext. Det är dessutom anmärkningsvärt att explicita anvisningar för klaviaturfördelning saknas i de två kompositionerna av Sweelinck, trots att cantus firmus i den andra variationen i *Christe qui lux es et dies* och den fjärde variationen i *Da pacem Domine* lämpar sig för utförande med pedal. Indicier

¹ Se vidare kapitel 7.2.

² Den franska versionen av titeln lyder "sur l'Instruments des Orgues & de l'Espinette" (sid. XIII i Henderick Speuy *Psalm Preludes*). *Clavecymmel* eller *Klavecimbel* är i nederländskan en sammanfattande benämning för klaverinstrument där tonen alstras genom knäppning av strängarna. Begreppet omfattar således både cembalon och virginaler (O'Brien 1990, 293).

³ Curtis 1963, 258.

⁴ *Fitzwilliam Virginal Book II*, nr CCLXXIX och *I*, nr XLV.

till manualiter-utförande av den andra variationen i *Christe qui lux es et dies* finns däremot i samtliga källor.

Seiffert klassificerade i utgåvan 1894 de två koralbearbetningarna, *Da pacem Domine* och *Psalm 140*, som verk för orgel eller klaver. Avsaknaden av anvisningar för klaviaturfördelning i kompositionerna torde ha föranlett denna klassificering. I utgåvan 1943, där både *Erbarm dich mein* och *Nun freut euch lieben Christen gemein* förekommer, har Seiffert däremot klassificerat samtliga koralvariationer som orgelverk. I Opera Omnia frångicks klassificeringen; Leonhardt ansåg att frågan inte var väsentlig i ljuset av 1600-talets musikaliska praxis.⁵

Koralvariationernas samtidiga, men olika reception på 1600-talet visar att klaviaturfördelning och därmed instrumentval inte är en antingen-eller-fråga. Kompositionerna har snarare anpassats till de instrumentresurser som stått till förfogande i aktuella situationer. Frågan om valet av instrument, men även strukturella drag i kompositionerna skall därför betraktas i relation till kompositionernas sociala funktioner.

5.2 Koralvariationernas funktion i kyrkorna

Sweelinck verkade enligt sin vän Cornelis Plemps utsaga i 44 år som organist i Amsterdams Oude Kerk. Detta innebär att han officiellt arbetade i ungefär ett års tid som katolsk organist före den kalvinistiska reformationen genomfördes i staden år 1578.⁶ Jean Calvin förbjöd all instrumentalmusik i gudstjänsten med hänvisning till Paulus första brev till korintierna 14:19⁷. Calvin ansåg att Bibelns fullkomnande i Nya testamentet inte återspeglades i gudstjänstlivet ifall man, i likhet med den gammaltestamentliga kulten, använde musikinstrument. Synoden i Dordrecht år 1574 förbjöd bruket av orglar i de kalvinistiska gudstjänsterna i Nederländerna. Gudstjänstmusiken bestod av unison, obeledsagad sång av hugenottpsalmer i Petrus Datheens översättning och sånger från *Enige Gezangen*-tillägget.

Synoden år 1578 intog en radikalare ståndpunkt: orglarna skulle avlägsnas ur kyrkorna. Detta beslut verkställdes emellertid inte, eftersom orglarna i regel finansierats av städerna och därför betraktades som deras egendom. Kyrkorna tjänade utanför gudstjänsttid som allmänna mötesplatser

⁵ Leonhardt 1974, XII. I den nyare litteraturen har koralvariationerna betraktats som orgelverk av Nieuwkoop (1989) och Dirksen (1997).

⁶ Noske 1988, 8.

⁷ "Men i församlingen vill jag hellre tala fem ord med mitt förnuft, så att också andra får lära sig något, än tusentals ord med tungor."

och städernas förvaltare ansåg att orgelmusik var till rekreation för befolkningen. Efter reformationen avlönades organisterna av städerna. Organisterna skulle spela före och efter gudstjänster, aftonböner (*avondgebed*) och vid konsertartade tillfällen. Organisterna beordrades att inte spela lättsinnig musik.⁸ Det antyder i själva verket att olämplig, profan musik i någon mån praktiserades. Om så inte skett hade förbudet varit onödigt.

Dokument rörande Sweelincks arbetsuppgifter i Oude Kerk finns inte att tillgå. Samtida arbetsavtal ger en förhållandevis enhetlig bild av det som förutsattes av en stadsanställd organist,⁹ vilket betyder att Sweelincks arbetsuppgifter motsvarats av det som beskrivits ovan. Beledsagning av församlingssång infördes av kalvinisterna i Amsterdam först år 1680.¹⁰ Detta hörde således inte till Sweelincks arbetsuppgifter.

Det förefaller som om orgelmusiken före och efter gudstjänsterna i själva verket var ett sätt att kringgå spelförbudet, speciellt då organisten skulle spela variationer över gudstjänstens psalmer.¹¹ Orgelspelet hade en semiliturgisk funktion. Dess funktion var även pedagogisk: åhörarna skulle lära sig de nya psalmmelodierna och de korrekta melodiformerna¹². Det var därför viktigt att cantus firmus kunde uppfattas tydligt ur stämvävnaden och att den således placerades i diskanten i den första variationen.

Huruvida organisterna i de kalvinistiska kyrkorna utförde variationer över lutherska koraler eller rentav gregorianska melodier är oklart. I ljuset av kalvinisternas strikta syn på gudstjänstmusiken förefaller det osannolikt att variationer över melodier från den romersk-katolska kyrkans sångskatt skulle ha utförts ens i semiliturgiska sammanhang. Ett undantag utgör *Christe qui lux es et dies*, som förekom i *Enige Gezangen* och skulle utföras efter aftonbönerna¹³. Kanske fanns det skillnader i programpolitiken mellan de semiliturgiska och de från gudstjänsterna helt fristående orgelspelningarna.

Även om Sweelinck komponerade både instrumental- och vokalmusik över melodier som inte kunde användas i kalvinistiska gudstjänster, så utesluter detta självfallet inte möjligheten att kompositionerna till liturgiska texter och melodier skulle ha använts i liturgisk kontext då det var möjligt: i romersk-katolska och lutherska gudstjänster. I lutherska gudstjänster kunde Sweelincks koralvariationer utföras under de moment som lämpade sig för

⁸ Luth 1999, 5.

⁹ Sigtenhorst Meyer 1946, 92 f.

¹⁰ Sigtenhorst Meyer 1946, 96.

¹¹ Detta föreskrevs t.ex. i Culemborg år 1623 (Luth 1999, 5).

¹² Luth 1999, 5.

¹³ Luth 1986, 115 och 1999, 5.

längre musikinslag, t.ex. i stället för en motett eller som kommunionsmusik, m.a.o. i de delar av gudstjänsten i vilka koralfantasier senare utfördes. Orgelmusik kunde användas som ersättning för figuralmusik. Även vesprar och naturligtvis konsertartade tillställningar har varit möjliga alternativ.¹⁴ Inga dokument existerar emellertid som skulle bekräfta dylika funktioner.

Sammanfogningen av variationerna är en funktionsbetingad egenskap i Sweelincks koralbearbetningar. Sammanfogade variationer lämpar sig inte för versvis alternering. Kompositionernas ordningsprinciper med kalkylerade växlingar av antalet stämmor och av händelsetätheten antyder att verken *ursprungligen* avsetts att utföras och uppfattas som slutna helheter. Enskilda variationer kan emellertid ha lösgjorts för att användas i alternatimpraxis, vilket WM:s fragmentariska version av *Wir glauben all* antyder.

Variationerna över gregorianska melodier påträffas som väntat i källor vars repertoar har en katolsk prägel (BB1 och WM). Förekomsten av variationer över lutherska melodier i WM och TorG5 visar att även dessa bearbetningar haft spridning bland katolska organister.

5.3 Koralvariationer i hemmen

Musicerandet i hemmen utgjorde en motpol till den asketiska gudstjänstmusiken. Ikonografiska bevis för det husliga musicerandet finns rikligt t.ex. av Jan Brueghel d.ä., Jan Miense Molenaar och Jan Steen, för att nämnda några berömda 1600-tals mästare. I skildringarna förekommer strängade klaverinstrument och orglar av två typer: små positiv placerade på bord och något större orglar med 6–7 stämmor. Ur skriftliga dokument framgår att även klaviorganum, en kombination av cembalo och orgelpositiv, använts i Nederländerna under Sweelincks tid.¹⁵

På samtida flamländska tvåmanualiga cembalon av familjen Ruckers var utförande på två manualer uteslutet p.g.a. klaviaturernas olika placering och deras gemensamma strängar. Ett dylikt instrument kunde användas i två alternativa lägen t.ex. för transposition. I dubbla virginaler av typ *de*

¹⁴ Rietschel 1893 och Krüger 1933a, 120–130 behandlar orgelns funktion i lutherska gudstjänster på 1500- och 1600-talen.

¹⁵ Gierveld 1977, 15–21. De två orgeltyperna skildras i Jan Brueghels *het gehoor* från år 1617. Bordspositiv skildras även i bilddelen av Praetorius 1619a. Ur bilderna framgår att bordspositiven disponerats med en regalstämma och labialstämmor av höga fottal. Labialer på åtta fots basis har inte fått plats i dylika små instrument, som torde utgöra prototypen för bröstverk i orglar byggda enligt verkprincipen. Enligt Gierveld (a.a.) hade de något större nederländska hemorglarna under förra delen av 1600-talet i regel en fyra fots labialstämma (dock inte av principaltyp), en två fots principal, alikvoter och t.o.m. koriska stämmor. Åtta fots labialer förekom inte regelbundet.

moeder met het kind var de två virginalerna i oktavförhållande till varandra. Det mindre instrumentet, dvs. "barnet" kunde spelas antingen i kombination med det större, dvs. "modern" eller separat.¹⁶ Spel på två manualer var således i princip möjligt. Ifall man önskade att klaviaturerna klingade på samma oktavbasis, förutsatte detta transposition en oktav nedåt av det mindre instrumentets stämma eller stämmor.

Ikonografiska bevis för att klavikord förekommit i nederländerna finns från både 1500- och 1600-talen,¹⁷ liksom även omnämnanden i samtida litteratur. Sebastian Virdungs *Musica getutscht* (1511) utgavs i Antwerpen, översatt till franska (1529) och till nederländska (1554, 1568). I boken beskrivs klavikord med eller utan pedal.¹⁸ Även i Klaas Douwes *Grondig ondersoek van de toonen der musijk* (1699) – som med tanke på Sweelinck är ett sent dokument – beskrivs pedalklavikord.¹⁹ Klavikorden har en enklare konstruktion än cembalon och är därför billigare att tillverka, fränsett eventuell dekoration. Med tanke på klavikordets centrala position speciellt inom det tyska kulturområdet under 1600-talet och Sweelinck-källornas proveniens är det sannolikt att hans kompositioner, speciellt i övningssyfte, spelats på detta instrument.

Inövning av orgelrepertoar bör i betydande utsträckning ha skett på strängade klaverinstrument. Möjligheten att använda orglar var ju beroende bl.a. av om kalkant fanns tillhands. Övningsomständigheterna försvårades dessutom vintertid av kolden i de ouppvärmda kyrkorna.

Koralvariationer kan således ha utförts i hemmen antingen på strängade klaverinstrument eller i solventa familjers hem t.o.m. på orgel. Man bör emellertid fråga sig om Sweelincks koralbearbetningar spridits bland de musikälskande patricierna. Följande faktorer tyder på att deras spridning skett främst bland professionella musiker: 1. koralvariationerna förekommer i källor som sammanställts av yrkesmusiker (organister) för professionellt bruk; 2. om kompositionerna tryckts, så hade de fått en större spridning; 3. Sweelincks koralvariationer är speltekniskt mera krävande än de verk som förekommer i källor med musik för amatörer.²⁰

¹⁶ O'Brien 1990, 35 och 39.

¹⁷ Brauchli 1998, 77–84, 113–116.

¹⁸ Brauchli 1998, 87; Kinkeldey 1910, 61 och 64.

¹⁹ Ripin et al. 1989, 149 och 155; Brauchli 1998, 123–127.

²⁰ Se kompositionerna i London, British Library, Add. MS. 29485 (Suzanne van Soldt-manuskriptet), som redigerats av Alan Curtis i *Monumenta Musica Neerlandica III* samt Henderick Speuys bicinier i *Psalmes Davids* (Dordrecht, 1610).

I flerstämmiga, vokala²¹ bearbetningar av hugenottpsaltarens melodier förekommer tre satstyper: 1. motetter, där imitationsmotiven i den polyfona stämvävnaden härletts ur psalmmelodin; 2. cantus firmus-motetter, där psalmmelodin förekommer oförändrad i en stämma – oftast i tenoren eller diskanten – och de övriga stämmornas imitationsmotiv är härledda ur denna cantus firmus; 3. homofona kantionalsatser med cantus firmus i tenoren eller diskanten. Dessa flerstämmiga kompositionsformer var avsedda för musicerandet i hemmen. De fick inte användas i kalvinisternas gudstjänster. Claude Goudimel komponerade utgående ifrån alla tre satstyper.²² Sweelincks psalmmotetter tillhör de två förstnämnda typerna. De homofona, med kadensdrillar utsmyckade psalmbearbetningarna i Suzanne van Soldt-manuskriptet relaterar till den tredje bearbetningstypen. Sweelincks koralvariationer utgör en instrumental motsvarighet till den andra bearbetningstypen; tonsättaren använder cantus firmus-teknik, men utarbetar den omgivande stämvävnaden på ett för klaverinstrument idiomatiskt sätt.

5.4 Koralvariationernas pedagogiska funktion

Enligt traditionell uppfattning torde Sweelinck ha komponerat sina variationer över lutherska koraler för sina tyska elever. Verken skulle därmed ha ett samband med Sweelincks pedagogiska verksamhet. Det har i kapitel 3.2 påpekats att en del av de melodiformer som Sweelinck använt överensstämmer med den i Hamburg år 1604 tryckta *Melodeyen Gesangbuch*, som har ett samband med Sweelincks elever från denna stad. Det är även möjligt att, som Noske²³ påpekar, Sweelinck lärt känna koralerna genom översättningar och kontrafakter, t.ex. via Amsterdams lutherska församling.²⁴ Dess verksamhet accepterades officiellt år 1604, alltså kort innan Sweelincks första tyska elever anlände. Då psalmvariationernas funktion var att lära åhörarna de korrekta melodierna och melodiformerna, så var det i de övriga koralvariationerna fråga om att anpassa och lära ut själva konceptet, satstekniken.

I kompositionsreglerna som tillskrivits Sweelinck förekommer koralteman traditionsenligt i exempel på kontrapunkt- och kanontekniker.²⁵

²¹ Enligt tidens praxis kunde enskilda stämmor eller t.o.m. hela satsen utföras eller fördubblas med instrument.

²² Marti 1995, 334.

²³ Noske 1988, 104.

²⁴ Dirksen (1997, 180) har pekat på detta samband.

²⁵ Se Gehrmann 1901, 1–85.

Improvisation över sådana teman hörde dessutom till tidens instrumentalpedagogik.²⁶ I Dirutas metod används toccator till att öva upp fingerfärdighet och ornamentation.²⁷ Sweelinck går i sina koralvariationer utöver dessa elementära, pedagogiska modeller; i koralvariationerna kombineras de kontrapunktiska och imitativa elementen med de virtuosa. Inom ramen för cantus firmus-teknik framträder det virtuosa i två- och trestämmiga satser i form av en rörlig, solistisk motstämma. I satser med kolorerad cantus firmus är det fråga om cantus fractus-teknik. Detta innebär att cantus firmus-tonerna fungerar som stamtoner i en sats som upplösts i figuration.²⁸

De klaraste bevisen för att Sweelincks koralvariationer haft en pedagogisk funktion är de influenser som förekommer i hans elevers arbeten. Influenserna sträcker sig från direkta citat²⁹ och motsvarande tekniker till sådant nyskapande, där Sweelincks kompositionstekniska medel vidareutvecklas och sammanförs i nya kombinationer.

Exempel på vidareutvecklandet utgör speciellt Heinrich Scheidemanns koralbearbetningar. De representerar en alltmär idiomatisk orgelsats: kolorering förekommer inte enbart i diskanten, utan även i tenor- och basläge. Satsen förutsätter ofta utförande på flera klaviaturer och pedalens roll är mera självständig genom att den anförtros kontrapunkterande baslinjer, förutom cantus firmus-spel. I den nordtyska skolans koralfantasier, begynnande från Jacob Praetorius och Heinrich Scheidemann, kombineras dessa element med flermanualig ekoteknik. Tekniken är ett av kännetecknen för Sweelincks klaverstil, men den förekommer inte i hans koralbearbetningar. Teknikens förekomst i elevernas koralfantasier är därför ett exempel på en nyskapande syntes.

²⁶ Seiffert 1891, 183 f.; Kinkeldey 1910, 133 f.; Soehnlein 1975, 415–429.

²⁷ Soehnlein 1975, 166–207. Det är sålunda inte en tillfällighet att fingersättningar och ornamentsymboler förekommer i Sweelincks toccator i Lynar A 1.

²⁸ Jag skall kort skissera en improvisationspedagogisk metod utgående ifrån kompositionsreglernas vokalpolyfont orienterade framställning av kontrapunkttekniker och modalitet i jämförelse med koralvariationernas instrumentalt idiomatiska sats. Den utgår ifrån att eleven kan producera ett till tre korrekt förda motstämmor till ett koraltema (cantus firmus-teknik) och att han/hon är förtrogen med kyrkotonarternas begränsningar och egenskaper gällande tonomfång, melodiutformning och kadenser. Detta efterföljs av övningar i diminueringsteknik (cantus fractus-teknik), härledning av motiv från cantus firmus och imitativ bearbetning av dem. Den verkliga utmaningen är att i tre- eller fyrstämmig sats kunna upprätthålla de kontrapunkterande stämmornas självständighet och att skapa kontinuitet med smidiga frasövergångar. I Sweelincks sättningar med kolorerad cantus firmus är de övriga stämmorna utformade närmast ackordiskt, med undantag av förimitationer. Ur improvisationssynpunkt representerar dessa sättningar därför ett mera tacksamt idiom, än en cantus firmus-sats som bygger på de kontrapunkterande stämmornas växelspel av motiv som härletts ur koralen.

²⁹ Början av den första versen i Heinrich Scheidemanns *Erbarm dich mein* parodierar den tredje variationens början i Sweelincks bearbetning av samma koral.

Sweelincks koralbearbetningar torde ha utgjort klassiska exempel för hans elever och deras samtida. Detta eftersom kompositionerna var förebilder för elevernas nyskapande och eftersom Sweelinck-handskrifternas geografiska spridning och tidsmässiga omfattning visar att hans musik varit livskraftig. Den har haft estetisk betydelse³⁰ flera decennier efter tonsättarens död.

³⁰ Dahlhaus 1983, 95 f.

6 NOTATION

6.1 Notationsformerna i översikt

Handskrifternas notationsformer har betecknats som tabulaturer (tabell 13).¹ I dylik notation är stämmorna placerade ovanom varandra, i motsats till notationsformer, där de är placerade i olika fält eller i separata häften. I Italien benämndes klavernotation med två notsystem *intavolatura*². Intabulering hänsyftade på överförandet av musik från vokala notationsformer (t.ex. stämböcker) till klavernotation. Denna process omfattade även anpassning av förlagorna till instrumenteget idiom. De geografiska beteckningarna tjänar till att skilja notationsformerna från varandra; notationsformerna var inte bundna enbart till de geografiska områden som namnen indikerar. Detta har framgått redan i kapitel 2.

TABELL 13 Koralvariationernas notationsformer

Källa	Notationsform
LyA1	engelsk-nederländsk tabulatur
BB1, WM	fransk orgeltabulatur
BP, Tor, Ze2	nytysk bokstavstabulatur

Tabulaturerna kan indelas i greppnotationer och notationsformer, där alla stämmorna noterats på var sitt notsystem eller på var sin rad. Till greppnotationerna hör engelsk-nederländsk tabulatur och fransk orgeltabulatur. I dessa system är stämmorna fördelade på två notsystem. I engelsk-nederländsk tabulatur är antalet linjer per notsystem sex i och i fransk orgeltabulatur fem.³ Den franska motsvarar således i detta hänseende modern praxis.

Den nytyska bokstavstabulaturen motsvaras av notation i partiturförm, eftersom stämmorna noterats på skilda rader. Den skiljer sig emellertid från de övriga notationerna, eftersom tonerna anges med bokstäver. Tonhöjd

¹ Beteckningarna av notationsformerna enligt Apel 1961.

² Apel 1961, 14.

³ De båda greppnotationerna kunde alternativt betecknas som *intavolatura*-notationer med 6 + 6 respektive 5 + 5 linjer.

och -längd anges dessutom med separata symboler. Rytterna anges i nytysk bokstavstabulatur med symboler (*figure da sonatori*)⁴ som består av vertikallinjer och flaggor. De förekommer för enskilda toner och för tongrupper. Stamtonerna noteras med bokstäver från A till H, medan de kromatiska förändringarna motsvaras av deras fixering i medeltonsstämning: ciss, diss,⁵ fiss, giss och b. Den stora oktavens toner betecknas med stora bokstäver och den lilla oktavens med små. I de följande oktaverna differentieras oktaverna med en eller flera horisontala linjer över tonnamnen. Oktaverna indelas på två sätt, antingen från C till H eller från H till B. Den senare oktavindelningen innebär således i praktiken t.ex. att den ettstrukna oktavens ton h noteras som *h''* då oktavindelningen är H–B och *h'* då oktavindelningen är C–H. Oktavindelningen C–H utmärker nordtysk praxis. Den förekommer i BP och Ze2. Indelningen H–B påträffas i Tor och i pedalstämman i Lynar A 1.

I Lynar A 1 sammankopplas engelsk-nederländsk tabulatur med bokstavstabulatur i variationerna 3–4 av Sweelincks *Erbarm dich mein*.⁶ Variationsparet är det enda exemplet på pedaliter-notation i Lynar A 1; det föregås av instruktionen "Manualiter unndt Pedaliter". Pedalstämman med cantus firmus har noterats med bokstavstabulatur under det lägre notsystemet i ett systempar.

Bokstavstabulatur för pedalstämmor förekommer även i en annan, något senare källa med anknytning till Nederländerna: Anthoni van Noordts *Tabulatuurboeck* (Amsterdam, 1659). Pedalnotationen i van Noordts samling skiljer sig från Lynar A 1 i det att oktavindelningen är C–H och att stora oktavens toner inte betecknats med versaler, utan med streck under tonerna. För övrigt motsvarar notationen i van Noordts samling Lynar A 1.⁷ Sammanförandet av engelsk-nederländsk tabulatur med bokstavstabulatur motsvarar således nederländsk praxis.⁸ Efter denna allmänna översikt av notationsformerna följer en mera detaljerad granskning av notationskomponenterna.

⁴ Apel 1961, 33.

⁵ I medeltonsstämning kan denna ton alternativt stämmas som ess.

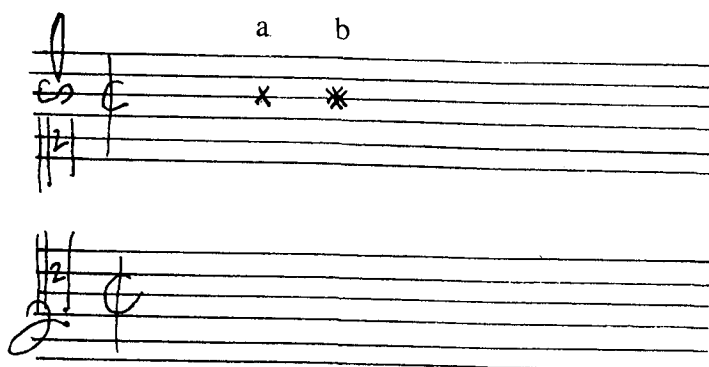
⁶ På sidorna 120–123 i Lynar A 1.

⁷ Se faksimil på sid. VI i *Monumenta Musica Neerlandica XI*.

⁸ Linjenotation i kombination med bokstavstabulatur förekommer emellertid redan långt före Sweelincks tid i gammaltysk bokstavstabulatur, t.ex. i Adam Ileborghs tabulatur från 1448 (Apel 1961, 43). Även i Annibale Padovanos första toccata i den postumt utgivna samlingen *Toccate et ricercari d'organi* (Venedig, 1604) är pedalstämman noterad med bokstäver (Tagliavini 1983, 306 not 1). Bokstäverna är utsatta inom verkets inledande, icke-imitativa avsnitt och de indikerar de harmoniska stamtonerna. Kanske utvecklade Padovano sitt pedalspel då han tjänstgjorde för ärkehertig Karl II i Graz åren 1566–75?

6.2 Klaver och förtecken

Utformningen av klaver, taktartsbeteckningar och förhöjningstecken i Sweelincks koralvariationer i Lynar A 1 har framställts i exempel 22. Endast i notationen av förhöjningstecknen förekommer variationer inom denna kompositionsgrupp.



EXEMPEL 22 Utformningen av klaver, taktartsbeteckningar och förhöjningstecken i Sweelincks koralvariationer enligt Lynar A 1

I början av notsystemen förekommer två klaver: i det övre systemet en C- och en G-klav och i det lägre en C- och en F-klav. Klavernas position varierar för att minska behovet av hjälplinjer. Förteckningarna är utsatta för båda oktavlägen i ett system. De tillfälliga förtecknen gäller endast de toner som de föregår. Undantag till denna regel utgör omedelbara tonupprepningar.⁹ Förhöjningstecken används även till att återställa sänkta toner. Motsvarande praxis beträffande förtecknens giltighet förekommer i BB1 och WM. I BB1:s version av *Da pacem Domine* har det övre notsystemet en diskantklav och det lägre en F-klav, ställd på den mellersta linjen samt en C-klav, ställd på den översta linjen. I WM är det övre notsystemet försett med en sopranklav och det lägre med en basklav.

⁹ Se t.ex. *Da pacem Domine* takterna 19 och 21.

6.3 Taktartsbeteckningar, takternas längd och tempo

Taktartsbeteckningarna enligt källorna till de sju koralvariationerna framgår ur tabell 14. Taktartsbeteckningarna i Lynar A 1 återspeglar verkens formuppbyggnad; taktartsbeteckningen upprepas inte i början av variationerna då de fogats ihop utan avbrott. Det kan verka inkonsekvent att en taktartsbeteckning inte placerats i början av den andra variationen i *Christe qui lux es et dies* och i början av den tredje variationen i *Ich ruf zu dir*, eftersom variationerna inte är ihopfogade. I dessa fall slutar de föregående variationerna, som tidigare konstaterats, *in elevatione tactus*. Ett motsvarande obetonat variationsslut finns i takt 114 av *Erbarm dich mein*. En taktartsbeteckning saknas följaktligen i början av verkets sjätte variation. De två sista variationernas uppbyggnad med koralmelodin i diskanten, registreringsanvisningen *Uff 2. Clavir* samt numreringen av verkets variationer i tre par antyder att de två sista variationerna av *Erbarm dich mein* uppfattats som en helhet. Utgående ifrån dessa synpunkter är det befogat att utföra variationerna 5–6 i *Erbarm dich mein* respektive variationerna 1–2 i *Christe qui lux es et dies* utan avbrott.

I *Ich ruf zu dir* sker övergången från den andra till den tredje variationen så, att den andra variationen alltså slutar *in elevatione tactus* och den tredje variationen börjar i mitten av takt 44. I Lynar A 1 saknas, i motsats till de övriga variationerna, två vertikalstreck som avskiljer variationerna. Notationen antyder en attacca-övergång från den andra variationen till den tredje. I BP, där taktlängden motsvaras av en helnot, föregår en taktartsbeteckning den tredje variationen.

Taktartsbeteckningar förekommer i TorF8 och TorG5 på motsvarande ställen som i Lynar A 1. De saknas däremot i Ze2. I BB1:s version av *Da pacem Domine* har signaturen **3** utsatts före sextupla-avsnittet i den tredje variationen. Signaturen **♠** återinförs då den tvådelade rytmen återställs. I Lynars version saknas trean, men alla breve-signaturen repeteras redundant på motsvarande ställe som i BB1 (takt 56).

I Lynars version av *Christe qui lux es et dies* är beteckningen **3** utsatt före sextupla-avsnittet i takterna 26–31. I detta fall är beteckningen meningsfull, eftersom triolsymboler inte utsatts över fjärde- och åttondelar. Även i TorF8 är trean utsatt. Här har triolerna dock utmärkts, men alla breve-signaturen bortlämnats vid övergången till tvådelad rytm. I WM saknas trean och trioler har utmärkts i den första tredelade takten. Den kolorerade notationen har avskaffats, vilket kan ha föranlett kopisten att i

TABELL 14 Koralvariationernas taktartsbeteckningar

<i>Erbarm dich mein</i>	var.	1 2 3 4 5 6
LyA1		♩ ♩ ♩
TorG5		♩ ♩ ♩
Ze2		- -
<i>Nun freut euch</i>	var.	1 2 3
LyA1		♩
WM		C C C
<i>Da pacem Domine</i>	var.	1 2 3 4
LyA1		♩ ♩
BB1		♩ 3 ♩
<i>Wir glauben all</i>	var. 0	1 2 3
LyA1		♩ ♩ ♩
TorG5		♩ ♩ ♩
WM	♩	♩
<i>Christe qui lux es</i>	var.	1 2 3
LyA1		♩ 3 ♩
TorF8		♩ 3
WM		C C ♩C
<i>Ich ruf zu dir</i>	var.	1 2 3 4
LyA1		♩
BP		♩ ♩
<i>Puer nobis nascitur</i>	var.	1 2 3 4
LyA1		♩3

stället felaktigt notera åttondelar som sextondelar. Alla breve-signaturen har, såsom i Lynar A 1, dragits genom taktstrecket i början av följande avsnitt. WM-kopisten har för övrigt angett C som taktart i början av samtliga variationer i detta verk, i enlighet med takternas längd.¹⁰

I WM är förhållandet mellan taktartsbeteckningarna och variationernas gruppering inte kausalt; alla variationer föregås av taktartsbeteckningar och deras slut har markerats med fermat. Med undantag av *Wir glauben all* är taktartsbeteckningarna i WM C, vilket korrelerar med taktlängden, som i denna källa motsvaras av en helnot. I undantagsfallet är taktartsbeteckningen Φ , trots att taktlängden är den samma som i de övriga verken.

Taktlängden i Lynar A 1 motsvaras av taktartsbeteckningarna. Sålunda är takternas längd en brevis då taktartsbeteckningen är Φ . Då slutet av en takt sammanfaller med slutet av ett notsystem saknas taktstrecket i systemets slut. Taktstrecken är utsatta regelbundet med undantag av två fall: den sista takten i den femte variationen av *Erbarm dich mein* (takt 114) omfattar tre helnoter istället för två och i början av den tredje variationen i *Ich ruf zu dir* omfattar takterna 45 och 46 båda tre helnoter i stället för två. I det sistnämnda fallet torde det vara frågan om ett skrivfel som kan ha uppstått i samband med att skribenten varit tvungen att byta sida mitt i takt 45.

Taktlängden bör även relateras till uppfattningen om metrik under 1600-talets första hälft. Med *tactus* avses enligt mensuralsystemet "ett slag". *Tactus* är alltså en måttenhet, men den indikerar inte i sig själv accenter. *Tactus* indelas i två moment som anknyter till dess markering: sänkandet (*depressio*) och höjandet (*elevatione*) av handen. I *tactus æqualis* är dessa moment lika långa och i *tactus inæqualis* är det första momentet dubbelt så långt som det senare.¹¹ Sweelincks koralvariationer med taktartsbeteckningen Φ motsvaras av *tactus æqualis*, där längden av *tactus* är en semibrevis (helnot). Taktlängden är således två *tacti* i de med Φ betecknade verken i Lynar A 1. Då dessa två *tacti* utgör en *tempus* kan taktstrecken även betecknas som tempusstreck.¹²

Införandet av allt mindre notvärden fr.o.m. slutet av 1500-talet bidrog till en differentiering mellan *tactus* som måttenhet och det faktiska antalet slag.¹³ Då koralvariationernas tempo betraktas utgående ifrån verkens ryt-

¹⁰ I de textkritiska anmärkningarna i *Opera Omnia* (Annegarn 1974, XXVII) har taktartsbeteckningarna i WM felaktigt angivits som C.

¹¹ Houle 1987, 1 f; Praetorius 1619, 48–54.

¹² Praetorius 1619, 50; Davidsson 1991, 70.

¹³ Houle 1987, 32.

miska struktur, kan konstateras att de med ♩ betecknade koralvariationerna är utförbara med ett slag per halvnot, vilket motsvaras av det ena momentet i tactus med semibrevismensur. Tempot bestäms genom att relatera notvärdena, speciellt de minsta notvärdena i verket till tactus.¹⁴ I Sweelincks koralvariationer tjänar sextondelarna som referenspunkter, även om trettio tvåndelarna förekommer sporadiskt i ornamentalt syfte. I *Erbarm dich mein* takterna 121, 132–134 och *Wir glauben all* takterna 66–67 förekommer sextondelstrioler vars utförbarhet bör tas i beaktande vid tempovalet. Även passager med snabba sexter kan påverka tempovalet då de föreskrivits att utföras med en hand.¹⁵

Övriga faktorer av relevans för tempovalet är verkets karaktär, som återspeglas av koralens text och modus, samt akustiken i utrymmet där verket uppförs.¹⁶ Även om det förefaller naturligt att en bearbetning över en botpsalm utförs i ett lugnare tempo än en lovpsalm, är det anmärkningsvärt att principiella skillnader i urvalet av notvärden inte finns mellan koralvariationerna. Framställandet av koralens och koralbearbetningens affekt torde därmed ske genom andra parametrar, t.ex. artikulation och registrering, än genom modifiering av hastigheten av tactus. Ett utrymme med lång efterklang kan inbjuda till ett något lugnare tempo än en torr akustik. Tydligheten och tempovalet står dock även i relation till artikulationen och den respons spelaren får av instrumentet.¹⁷

Eftersom manipuleringen av händelsetätheten i tiden utgör en väsentlig komponent i Sweelincks kompositionsteknik är det befogat att hålla tempot enhetligt genom ett helt verk. Mot denna stabila grund framträder motiven och deras rytmiska proportioner i relief. Då pulsen är förlagd till större notvärden är hörselintrycket ett lugnt tempo, trots förekomsten av små notvärden. I Sweelincks klaverstil finns inte *seconda prattica*-influenster, vilka skulle rättfärdiggöra bruket av ett fluktuerande "affekttempo".¹⁸

¹⁴ Jfr Houle 1987, 32. Praktiska erfarenheter talar för ett tempo där värdet av en halvnot är mellan MM 42 och 50. Detta korrelerar med de från Praetorius (1619, 87 f.) härledbara uppgifterna om "einen rechte, mittelmässigen Tact". En omskrivning av Praetorius uppgifter ger värdet MM 42,6 för en halvnot (Dijk 1990, 85 f.).

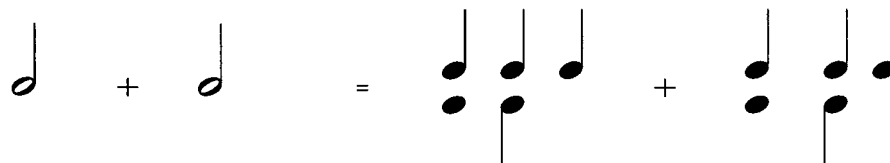
¹⁵ Se *Da pacem Domine* takt 87, *Wir glauben all* takt 86 samt *Ich ruf zu dir* takt 43. Utförandet av dessa och motsvarande passager skulle förenklas ifall den lägsta stämman skulle utföras med pedal och den mellersta stämman med vänster hand.

¹⁶ Praetorius 1619; 51: "Es kan aber ein jeder den Sachen selbst nachdenken / und ex consideratione Textus & Harmoniæ observiren, wo ein langsamer oder geschwinder Tact gehalten werden müsse".

¹⁷ Vid spel på orgel med flexibel lufttillförsel framhävs förhållandet mellan tempobehandling, artikulation och ett kontrollerat anslag som medel för dynamiskt spel.

¹⁸ Dammann 1995, 269.

I fem av de sex koralvariationerna med taktartsbeteckningen C påträffas avsnitt med kolorerade (svärtade) noter i *sextupla*.¹⁹ Notations-sättet är en rest av mensuralnotationen.²⁰ Proportionen innebär i denna kontext att en *tactus æqualis* omfattar tre svärtade minima-noter eller alternativt "semibrevis cum minima denigrata" på nerslaget (*depressione tactus*) och ett motsvarande antal vid uppslag (*elevatione*), se ex. 23. Notationen är förverkligad i Lynar A 1 så, att de svärtade minima-noterna är noterade som fjärdedelar och de svärtade semibrevis-noterna som fjärdedelar utan nothalsar. Dessa noter är ställvis grupperade med siffran tre. Tonernas gruppering har även utvisats med vertikala streck.²¹ Fördelen med den kolorerade notationen är att de tredelade avsnitten framträder ur den övriga notbilden. Å andra sidan framträder cantus firmus visuellt i dessa avsnitt, eftersom den nedtecknats med "ordinära" notvärden, dvs. hel- eller halvnoter.



EXEMPEL 23 Sextupla

Kolorerad notation i tredelade avsnitt påträffas även i BB1:s version av *Da pacem Domine* samt i Sweelincks *Psalm 140* i *Fitzwilliam Virginal Book*. Den torde därför härstamma från tonsättaren. Den kolorerade notationen förekommer inte i WM:s versioner av Sweelincks koralvariationer. Seiffert bibehöll den i sina utgåvor. I *Opera Omnia* däremot moderniserades den.

I *Puer nobis nascitur* är taktartsbeteckningen $\text{C}3$. Seiffert försåg verket med taktartsbeteckningen **3** och Annegarn med **6/4**. Med beteckningen i Lynar A 1 avses enligt mensuralsystemet *tactus inaequalis major* eller *proportio tripla*, där tre helnoter motsvarar en *tactus*.²² Taktartsbeteckningen korresponderar dock inte med notbilden i kompositionen. Notbilden

¹⁹ Sextupla definieras av Praetorius 1619, 73.

²⁰ Seiffert 1891, 147.

²¹ *Nun freut euch* takterna 32–33.

²² Praetorius 1619, 53; Houle 1987, 21.

motsvaras snarare av *hemiolia minore*²³, dvs. kolorerad notation med taktartsbeteckningen Φ . Verkets metriska gestalt motsvarar två *tactus inæquales* inom *tactus æqualis*. I motsats till koralvariationerna med sextupla-avsnitt förekommer i *Puer nobis nascitur* sextondelar i kombination med den kolorerade notationen. En plausibel lösning är därför att i detta fall relatera tempot av en svärtad semibrevis till en halvnot i verken med taktartsbeteckningen Φ .

Taktstrecken i *Puer nobis nascitur* är i Lynar A 1 utsatta så, att den första variationen inleds med två pauser och alltså en hel takt, trots temats upptaktiga struktur. Detta resulterar i en ofullständig, halv takt i övergången till den andra variationen. Taktstrecken hänför sig således till början av *tactus*. Förfarandet vittnar om en annan syn på taktstreckens funktion i jämförelse med modernt bruk. Annegarn utelämnade de inledande pauserna och flyttade taktstrecken så, att de följer den metriska accentueringen konsekvent i alla variationerna. Seiffert höll sig på denna punkt till förlagan.

I BB1:s version av *Da pacem Domine* är taktstrecken inte utsatta regelbundet. Deras förekomst står i relation till notvärdena. Då notbilden präglas av åtton- och sextondelar avgränsar taktstrecken, i enlighet med sin benämning, i regel en *tactus*. Då längre notvärden förekommer avgränsar de två *tacti*, alltså ett tempus. Det första taktstrecket i verket föregås av tre *tacti*. Taktstrecken är utsatta enligt principen: ju mer komplicerad notbild, desto flera taktstreck. De tjänar som hjälpmedel för den visuella gestaltningen av notbilden.²⁴ Detta irreguljära bruk av taktstreck är utmärkande för engelska källor och härstammar, såsom bruket av kolorerade noter, från mensuralnotationen.²⁵ Det påträffas även i bl.a. Sweelincks verk i *Fitzwilliam Virginal Book*.

I källorna i bokstavstabulatur (BP, TorF8, TorG5 och Ze2) saknas taktstreck. Takterna är genom små tomrum indelade i grupper motsvarande en helnotstactus. Det är möjligt att koralvariationerna i WM kopierats från bokstavstabulatur: taktlängden är den samma som i källorna i bokstavstabulatur, den kolorerade notationen har avskaffats och förväxlingar i notvärden förekommer bl.a. i sextupla-avsnitt och kadenser. Dessutom är verken i WM noterade *a libro aperto*, såsom källorna i bokstavstabulatur.

Seiffert egaliserade taktlängden i verk med tvådelad taktart till modern 4/4-takt med taktartsbeteckningen C. Han motiverade sitt förfarande med

²³ Praetorius 1619, 54 och 73; Houle 1987, 22.

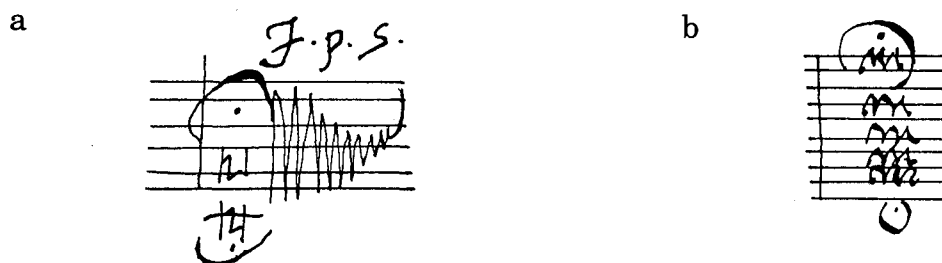
²⁴ Motsvarande tillvägagångssätt förekommer även i Pieter Cornets kompositioner i denna källa.

²⁵ Apel 1961, 9–14.

att denna taktindelning tillämpats i källorna i nytysk bokstavstabulatur samt i passager med snabba notvärden i *Fitzwilliam Virginal Book* och att den skulle vara översiktligare än brevis-taktlängden.²⁶ Redigerarna av *Opera Omnia* bibehöll den av Seiffert förespråkade taktindelningen. Taktlängden i dessa utgåvor har kritiserats.²⁷ Källorna divergerar emellertid på denna punkt. Problemet ligger egentligen inte i frekvensen av taktstrecken, utan snarare i hur de uppfattas: som indikationer för metrisk accentuering, som visuella hjälpmedel eller i relation till tactus. Den förstnämnda tolkningen kan leda till en alltför ensidig betoning av starka taktdelar på bekostnad av gestaltandet av motiv, vars figurgränser inte sammanfaller med dessa taktdelar. Taktlängden i *Lynar A 1* hjälper spelaren att gestalta musiken i större helheter.

6.4 Fermat och slutackord

I *Lynar A 1* råder ett logiskt förhållande även mellan taktartsbeteckningar och fermat. Förekomsten av fermat är beroende av variationernas gruppering, som återspeglas av taktartsbeteckningarna. Således förekommer fermat i slutet av variationerna 2, 4 och 6 i *Erbarm dich mein*, på det sista ackordet i *Nun freut euch*, i slutet av samtliga variationer i *Wir glauben all* samt på det sista ackordet i *Christe qui lux es, Ich ruf zu dir* och *Puer nobis nascitur*.



EXEMPEL 24 Utformningen av slutackord i a) *Lynar A 1* och b) WM

Fermaten markerar slutet, snarare än en förlängning av slutackordet. I WM framgår detta av det faktum att fermat placerats även i samband med

²⁶ Seiffert 1943, XLIX.

²⁷ T.ex. Dijk 1990, 87 och 92.

elliptiska variationsgränser. I WM har slutackordens toner utmärkts med *custos*-artade symboler. Dessa symboler, liksom slutackorden i Lynar A 1 (se exempel 24), avviker genom sin formgivning från den övriga notbilden, vilket bidrar till att ytterligare framhäva ackordens funktion.

I ett antal fall i Lynar A 1 saknas taktstreck före slutackorden.²⁸ Med undantag för slutet av den sjätte variationen i *Erbarm dich mein* är det fråga om situationer där finalis av ifrågavarande modus uppnåtts redan före slutackordet. De med fermat utmärkta slutackordens längd motsvaras av taktlängden i källorna. Eftersom utformningen av dessa ackord är dekorativ och standardiserad är det tänkbart att deras faktiska längd dock inte behöver utgöra en helnot eller en brevis, utan att längden kan varieras enligt exekutörens smak.

TABELL 15 Olika läsarter i slutackord

verk	var.	antal stämmor	källa	läsart
<i>Erbarm dich mein</i>	2	3	LyA1, Ze2 TorG5	<i>e, h, giss'</i> <i>E, e, h, e', giss'</i>
<i>Nun freut euch</i>	3	4	LyA1 WM	<i>G, d, h, d', g'</i> <i>G, d, g, h, d', g'</i>
<i>Wir glauben all</i>	1	2–3	LyA1 TorG5 WM	<i>D, A, d, fiss''</i> <i>d, fiss, a''</i> <i>D, d, fiss, a, a', d'', fiss'', a''</i>
	3	3	LyA1 TorG5	<i>d, fiss, d''</i> <i>d, fiss, a, d''</i>
<i>Christe qui lux es</i>	3	3	LyA1 WM TorF8	<i>G, d, g, d', h'</i> <i>G, d, g, d', g', h'</i> <i>G, g, d', g', h'</i>
<i>Ich ruf zu dir</i>	4	4	LyA1 BP	<i>D, d, a', d'', fiss''</i> <i>D, a', d'', fiss''</i>

Diskrepanser förekommer mellan källorna i antalet toner i slutackord, se tabell 15. Tonantalet överensstämmer inte nödvändigtvis med antalet stämmor i en variation. I Tor har kvinter undvikits i basregistret. Detta kan bero på att de låga kvinternerna upplevts som snävt klingande eller att de vid spel på orgel klingat otillfredställande p.g.a. otillräcklig lufttillförsel. I WM har möjligast fulla ackord noterats – antagligen i dekorativt syfte –, vilket i *Wir*

²⁸ *Erbarm dich mein* variationerna två och sex, *Ich ruf zu dir* och *Puer nobis nascitur*.

glauben all genomförts *ad absurdum*. Med undantag av den första variationen i *Wir glauben all* och den sista variationen av *Ich ruf zu dir* har Lynar A 1 de tunnaste versionerna.

6.5 Pauser, punkter och bindebågar

Pausernas utformning i Lynar A 1 motsvaras av deras utformning i mensuralnotationen.²⁹ Brevisnoter eller -pauser förekommer dock inte med undantag av de förstnämnda i slutackorden. I dessa ackord avviker noternas utformning dock från mensuralnotationens brevissymbol.

Punkterade notvärden har i Lynar A 1 noterats så, att de gäller även över taktstreck. I dylika fall är punkten inte placerad invid den not som förlängs, utan på den tons plats som ersätts med punkt. Synkoperade toner som sträcker sig över taktstreck är tidvis noterade så, att tonen placerats tätt intill taktstrecket, istället för att den skulle ha spjälkts upp i två toner förenade med en bindebåge.³⁰

Förekomsten av bindebågar varierar i källorna. Tendensen är att de utsatts mindre konsekvent i källor med bokstavstabulatur; i BP saknas de helt. I Seifferts utgåva 1943 och Opera Omnia Vol. I/2 har redaktionella bågar tillfogats speciellt då en ton upprepas i långa notvärden, dvs. vid orgelpunkter i slutet av variationer. Seiffert meddelade att han i motsats till sin utgåva 1894 återgett kompositionerna utan tillfogade bågar.³¹ Då hans nottext jämförs med källorna kan konstateras att så dock inte är fallet. Det är tänkbart att Seiffert med "ursprünglichen Zustand" avsåg snarare sin rekonstruerade *Urtext*, än källornas läsarter. I förordet till utgåvan 1894 konstaterade Seiffert att han beträffande bågar utgått från "das Wesen der Orgel" (orgelns väsen)³², kontinuiteten av orgelklangen. I bakgrunden figurerar den romantiska orgelestetiken, där orgelns funktion i religionsutövandet (*religio*) etymologiskt sammankopplas med bundet föredrag (*religare*).

Annegarn övertog bindebågarna från Seifferts utgåva 1943. Tillfogandet av bågar i moderna utgåvor kan kritiseras, emedan avsaknaden av dem i källorna i flera fall kan motiveras med speltekniska skäl.

²⁹ Se Apel 1961, 3 och 87.

³⁰ Se t.ex. *Erbarm dich mein* takterna 3 f. och 24 f. enligt Lynar A 1.

³¹ Seiffert 1943, L f. : "Die Neuausgabe [...] stellt den ursprünglichen Zustand wieder her".

³² Seiffert 1894, XVI f.

Härnäst följer exempel på ställen i koralvariationerna som i de moderna utgåvorna är försedda med bindebågar, men vilka saknas i källorna till dem. I *Erbarm dich mein* saknas bindebågar i LyA1 och TorG5 för basens ton *E* i takterna 44–46. Avsaknaden av bindebåge mellan altens fjärde och femte ton i Lynars version av takt 64 kan bero på att alten på detta ställe överförs från den vänstra handen till den högra. Att bågen saknas kan ses som ett tecken på att stunt byte inte praktiseras. I TorG5 förekommer en båge mellan dessa två toner. Detta kunde i Lynar A 1 ha uppnåtts genom att redan tidigare överföra alten till den högra handen. Båge för lång finalis-ton saknas även i *supplementum* av *Nun freut euch lieben Christen gemein*, dvs. för tonen *g'* i takterna 58–59. I *Da pacem Domine* innebär avsaknaden av bindebågar för basens *G*-toner i takterna 63 och 86–88 att passagera tack vare detta kan utföras manualiter. I takt 63 och slutet av takt 86 kan decim- och undecimgreppen förverkligas genom att förkorta basens ton och därefter pånytt anslå den i enlighet med notationen.³³ Bågar saknas ytterligare för basens ton *d* i slutet av den andra och den tredje variationen av *Wir glauben all* (takterna 70–72 samt 105–108). I dessa fall korrelerar avsaknaden av bindebågarna med ett manualiter-utförande och den underlättar utförandet av den rörliga mellanstämmen.

Förutom att avsaknaden av bindebågar kan vara speltekniskt motiverad bidrar anslagandet av de långa tonerna pånytt till en tydligare accentuering av den första takt delen, än vad som skulle vara fallet ifall tonen inte upprepades.³⁴ Speciellt vid spel på strängade klaverinstrument (cembalo, virginal, klavikord) är det motiverat att pånytt anslå de långa tonerna, eftersom tonen dör ut. I ljuset av divergenserna i källorna förefaller det som om bindebågar kan och bör tillfogas enligt spelarens omdöme.

6.6 Balkning

Balkningarna i Lynar A 1 avviker ifrån de moderna utgåvornas standardiserade versioner. Allmänt taget motsvarar balkningarna i källan en accentuering utgående ifrån halvnoter. I balkningarna förekommer dock mera varianser än i de moderna utgåvorna. Det är oklart huruvida balkningarna reflekterar artikulations- eller fraseringsmönster. Det visuella intrycket med

³³ Nieuwkoop (1989, 373) och Dirksen (1997, 587) utgår ifrån de moderna utgåvorna då de fastslår att pedal krävs för utförandet av den fjärde variationen. Praktiska erfarenheter har emellertid visat att hela verket kan utföras manualiter då de tillfogade bindebågarna negligeras och satsens fördelning mellan händerna i Lynar A 1 observeras.

³⁴ Dijk 1995, 374.

längre takter och variabilitet i tonernas gruppering utövar dock ett inflytande på interpreten. Därför kan en vad balkningarna beträffar mångskiftande, "levande" notbild inspirera interpreten till ett varierat utförande av figurer och motiv.

Balkningarna i Lynar A 1 är inte alltid helt konsekventa. Således kan ett motiv ha olika balkning då det förekommer parallellt i båda händerna.³⁵ Balkarnas början och slut är ställvis svåra att avgöra, eftersom kopisten skrivit dem på ett "artistiskt" sätt längre än nothalsarna. Som en följd av detta går balkar som tillhör olika grupper på varandra.

I Lynar A 1 har *tiratæ* noterats under en balk, varmed figuren uppfattas som en gest, i motsats till en moderniserad notation, där figuren spjälkts upp i grupper om fyra toner. I rytmer med en punkterad åttondel åtföljd av en sextondel är tonerna i regel noterade separat, utan balkning. Det kan spekuleras över om därmed avses en öppen artikulation av tonerna eller om det enbart är frågan om en notationskonvention. Även daktyler med en åttondel och två sextondelar är i regel noterade så, att åttondelen är separerad från de två kortare tonerna.

I med balkar försedda tongrupper som omfattar större intervall, kan nothalsarnas riktning ändras.³⁶ Eftersom dessa intervallsprång vanligtvis även utgör figurgränser, klargör de avvikande balkningarna strukturen.³⁷ I utförandet differentieras figurgränserna genom artikulation och agogik. I samband med större intervallsprång uppstår avfrasering som en följd av byte av spelposition.

I de övriga källorna i linjenotation förekommer motsvarande tendenser i balkningarna som i Lynar A 1, även om detaljerna inte överensstämmer med varandra. I källor i nytysk bokstavstabulatur är tonerna grupperade förutom med mellanrum, även med symbolerna som utvisar deras längd (*figure de sonatori*). Dessa kan ses som motsvarigheter till balkningarna i *intavolatura*-notation. Utmärkande för rytm-symbolerna är att notvärdena är grupperade mer regelbundet än genom balkningarna i linjenotation. De står i detta hänseende närmare de moderna utgåvorna. Även fjärdedelar och halvnoter grupperas medels *figure de sonatori*. Dessa notvärden är främst grupperade i par.

³⁵ Se t.ex. *Erbarm dich mein* takterna 35, 40 och 125; *Wir glauben all* takt 71; *Puer nobis nascitur* takterna 34 och 36.

³⁶ Davidsson (1991, 42) använder termen "broken beams".

³⁷ Se t.ex. *Erbarm dich mein* takterna 8, 13, 16, 62; *Nun freut euch* takterna 8–9, 27; *Da pacem Domine* takterna 38, 43; *Wir glauben all* takterna 16 f., 30 f., 50; *Christe qui lux es et dies* takterna 10 f., 43 f., 48–51; *Ich ruf zu dir* takterna 10, 1 f.; *Puer nobis nascitur* takt 30.

Balkningar och grupperingen av tonerna genom *figure de sonatori* klargör i första hand musikens metriska struktur. Gruppering av toner utgående ifrån figurgränser eller motiv intar i förhållande till denna funktion en underordnad roll.

6.7 Stämföring

I engelsk-nederländsk tabulatur fördelas stämmorna på två notsystem med sex linjer så, att det som noterats på det övre notsystemet spelas med höger hand och det som noterats på det lägre notsystemet med vänster hand. Samuel Scheidt betecknade notationssättet som "Engel- und Niederländische Manier".³⁸ Det förekommer i engelska källor fr.o.m. ca 1520 och i nederländska källor från 1500-talets slut och på 1600-talet.³⁹

Notationens förekomst i nederländska källor, de goda läsarterna och stämmornas logiska fördelning mellan händerna⁴⁰ antyder att versionerna i Lynar A 1 står närmare Sweelincks intentioner och hans egenhändiga manuskript än de övriga källorna till koralvariationerna. De två övriga källorna i linjenotation där stämmorna noterats *in corpo*⁴¹ är WM och BB1. Stämmorna i dessa två källor är fördelade över de två notsystemen med fem linjer så, att de övergår från det ena systemet till det andra för att undvika bruket av hjälplinjer. Kriteriet för stämmornas fördelning över systemen är alltså inte i första hand satsens fördelning mellan händerna. I detta hänseende är notbilden i dessa källor närmare den i Opera Omnia och samtidigt mindre informativ än den i Lynar A 1. I källorna i bokstavstabulatur är stämmorna noterade enskilt under varandra, som i partiturförmått. Detta bidrar till att klargöra stämföringen. Den för exekutören välkomna informationen om satsens fördelning mellan händerna saknas därmed även i dessa källor.

³⁸ Förordet till *Tabulatura nova I* (1624). Dirksen (1997, 549) misstar sig då han påstår att Scheidt skulle anvisa klaverspelare att överföra sina i partiturförmått noterade kompositioner till engelsk-nederländsk tabulatur. Scheidt förtäljer att han noterat sina verk i partiturförmått, där varje system har fem linjer. Detta har han gjort eftersom tyska organister inte är bevandrade i engelsk-nederländsk tabulatur och för att de på ett enkelt sätt kunde överföra verken till bokstavstabulatur ("in der gewöhnliche Buchstaben-tabulatur").

³⁹ Apel 1961, 8. De nederländska källorna består av fyra manuskript och två tryckta samlingar: London, British Library, Add. MS. 29485 (Suzanne van Soldt-manuskriptet); St. Petersburg, Biblioteka Rossijskoj Akademii Nauk, MS. QN 204; Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Camphuysen MS., Gresse MS.; Henderick Speuy: *Psalmen Davids* (Dordrecht, 1610) samt Anthoni van Noordt: *Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen* (Amsterdam, 1659).

⁴⁰ Se kapitel 7.1.

⁴¹ Walther 1732, 328: "In Corpo [ital.] wenn verschiedene Stimmen in einer, und auch in einem *Systemate musico* enthalten, und versteckt sind".

a

(111)



b

(65)



EXEMPEL 25 Stämföring i *Erbarm dich mein* enligt TorG5

TorG5 intar en speciell position bland källorna i nytysk bokstavstabulatur såtillvida att notationen är anpassad till spelandet som fysisk handling, snarare än att den skulle vara en abstrakt framställning av kompositionen. Detta sker så, att då samma ton förekommer i två stämmor är tonen utsatt endast i den ena stämman och den andra har en paus (se ex. 25a). Då stämmorna korsar varandra är de noterade enligt deras position på klaviaturen (se ex. 25b). Avsikten med dessa åtgärder är att minimera mängden överflödig information för spelaren. De försvårar dock avsevärt uppfattandet av stämföringen. Även om notationen i både Lynar A 1 och TorG5 är praktiskt orienterade är medlen för förverkligandet av detta mål och resultaten olika.

Seiffert och redigerarna av Opera Omnia negligerade satsens fördelning i Lynar A 1 för stämföringens tydlighets skull.⁴² Seiffert erkände visserligen

⁴² Seiffert 1943, L; Annegarn 1974, XX.

dess nytta för spelaren. Han motiverade sitt beslut med notationen i källorna i nytysk bokstavstabulatur. Eftersom Seiffert inte var medveten om existensen av Turin-volymerna var han inte heller förtrogen med notationen i TorG5. Skepsisen för engelsk-nederländsk tabulatur och oron för otydlig stämföring påträffas dock redan i Samuel Scheidts förord till *Tabulatura nova I*.⁴³

Problemsituationer uppstår i Lynar A 1 då en mellanstämma förflyttas från det ena notsystemet till det andra, då stämmorna korsar varandra eller då pauser som skulle klargöra stämföringen inte utsatts.⁴⁴ Otydligheterna har i viss mån eliminerats av kopisten medels *custos*-tecken i slutet av notsystemen och i samband med att en stämma förflyttas från det ena notsystemet till det andra. Dessa *custodes* är inte utsatta helt konsekvent. Kopisten har i ett antal fall markerat stämföringen även genom heldragna streck.⁴⁵ I takt 59 av *Nun freut euch* har fjärdedelspauser utsatts i det lägre notsystemet på den första fjärdedelen och i det övre systemet på den andra. Pauserna klargör tenorens övergång från höger hand till vänster under dessa taktdelar.

⁴³ Scheidt skriver: "die Parteyen so wunderbarlich unter einander springen / das manch guter Gesell sich nicht recht drein schicken / und welches Discant / Alt / Tenor oder Baß sey / wissen kan".

⁴⁴ För ett exempel på ett problem av den sistnämnda typen, se takt 47 i *Puer nobis nascitur*.

⁴⁵ *Nun freut euch* takterna 32, 33, 40; *Wir glauben all* takterna 42 f., 52, 97; *Ich ruf zu dir* takterna 59 f., 67.

7 STÄMFÖRDELNING

7.1 Stämfördelning mellan händerna

Principerna för satsens fördelning mellan de två notsystemen i Sweelincks koralvariationer i Lynar A 1 motsvaras av de övriga Sweelinckverken i källan. De två stämmorna i bicinierna är alltid noterade på var sitt notsystem och är därför avsedda att spelas genomgående med två händer. Detta gäller tvåstämmig sats överhuvudtaget.

I trestämmig sats spelas diskanten med höger hand och de två lägre stämmorna med vänster hand. Då avståndet mellan de två lägre stämmorna överskrider en oktav kan mellanstämman övertas av höger hand.¹ Undantag påträffas i *Ich ruf zu dir*, takt 27 och i *Erbarm dich mein* takt 93, i det sistnämnda fallet förutsatt att hela förimitationen spelas som föreskrivet med den vänstra handen. Då basen är rörlig utförs mellanstämman av höger hand. Så är fallet i den första och den tredje variationen av *Christe qui lux es et dies*.

Då en stämma består av snabba passager frigörs den hand som utför dessa från övriga stämmor. Detta gäller såväl tre- eller fyrstämmiga variationer, där en stämma är kraftigt figurerad, som enskilda passager inom variationerna.² Kolorerad cantus firmus utförs med höger hand och de övriga stämmorna med vänster hand. I dylika variationer förekommer dessutom i regel anvisning om utförande på två manualer. I fyrstämmig sats utgås ifrån spel av två stämmor per hand. Denna konstellation kan frångås vid diminuerade passager och då avståndet mellan en mellan- och en ytterstämma överskrider en oktav.³

¹ Se t.ex. *Erbarm dich mein* takt 32; *Nun freut euch lieben Christen gemein* takterna 22, 24, 30, 32, 33, 37, 38; *Da pacem Domine* takterna 26, 35; *Wir glauben all* takterna 46, 48, 84, 86, 92; *Christe qui lux es et dies* takterna 25, 32; *Ich ruf zu dir* takterna 25, 32, 43, 46, 55, 60, 62; *Puer nobis nascitur* takterna 3, 39, 40.

² Se *Erbarm dich mein* takterna 58, 59, 61–63, 65, 73, 85; *Nun freut euch* takterna 49, 51; *Da pacem Domine* takt 50; *Wir glauben all* takterna 93–94; *Ich ruf zu dir* takterna 27, 30; *Puer nobis nascitur* takterna 10–12, 46, 48. Diruta anknyter till denna praxis då han påpekar att placeringen av mellanstämmorna vid intabulering är beroende av utförandet av diminueringsfigurer (Soehnlein 1975, 226).

³ I *Nun freut euch* förflyttas den sista tonen i tenoren i takt 41 till höger hand, eftersom avståndet mellan bas och tenor är en decim. I takt 46 förflyttas alten till vänster hand så att åttondelssextolerna i diskanten kan utföras bekvämt med höger hand. Se även *Da pacem Domine* takterna 46, 50, 59, 62, 66 f. och *Ich ruf zu dir* takterna 67, 72 f., 76 och 86.

Av samtliga verk i Lynar A 1 föreskrivs pedalspel explicit endast i den tredje och den fjärde variationen av Sweelincks *Erbarm dich mein*. I detta fall rör det sig om utförande av cantus firmus i koralmensur i tenoren respektive basen i fyrstämmig sats. Cantus firmus är belägen i samma oktav i de båda variationerna, vilket resulterar i att den tredje variationen har en lägre ambitus (*F–e*”) än den fjärde (*e–a*”). I den tredje variationen förflyttas alten från den ena handen till den andra beroende på stämmans avstånd till diskant eller bas samt för att frigöra en hand till att utföra diminueringar i diskanten (takterna 58 f., 61–63) eller basen (takt 65). I den fjärde variationen är manualstämmorna, p.g.a. figuration i tenoren, fördelade som i trestämmig sats, dvs. mellanstämmen (alten) spelas med vänster hand med undantag av takterna 74–76, 80 f. och 84.

Som något omotiverade framstår mellanstämmans förflyttningar i *Erbarm dich mein* takt 80 och *Christe qui lux es et dies* takt 23 samt det att mellanstämmen p.g.a. decimgreppet inte övertas av höger hand i den första hälften av takt 27 i *Ich ruf zu dir*. I det sistnämnda fallet möjliggör notationen i Lynar A 1 visserligen bruk av parig fingersättning i (3–2) i diskanten. För övrigt förekommer non- och decimgrepp tämligen ofta i Sweelincks klaververk.⁴ Exempel på dessa i koralvariationerna i Lynar A 1 utgör *Da pacem Domine* vänster hand i takt 39, 45, 60, 62, 63, 83, 85 f.; *Christe qui lux es* vänster hand i takt 34 samt *Ich ruf zu dir* takterna 27, 71, 80 och 88 f. Tonerna *D* och *E* i vänster hand i takt 71 liksom tonen *E* i takt 80 bereder inte bekymmer då *Ich ruf zu dir* utförs på ett instrument med kort oktav. I takterna 45, 60 och 62 av *Da pacem Domine* förekommer nonerna i samband med frasslut och efterföljande pauser i basen. Nongreppen kan därför undvikas genom tydlig avfrasering, dvs. förkortning av basens ton.

Decimerna i *Da pacem* förekommer mellan tonerna *G* och *b* samt *A* och *c*'. Den övre tonen i det första greppet motsvaras av en övertangent, vilket kräver en mindre utsträckning av handen än en decim på två undertangenter. Decimgreppen *A–c'* i takterna 63 och 83 kan emellertid elimineras genom att *c'* spelas med höger hand.

Jehan Titelouze skrev i förordet till *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et recherches sur le plain-chant* (Paris, 1623) att han

⁴ I fantasierna L. 4: 192 och L. 6: 89, 131, 163, 217, 220, 230 har Sweelinck införlivat decimgrepp i samband med höga och därför betydelsefulla toner (*a*”, *g*”) eller i avsnittsgränser.

använt decimer, eftersom det är bara få organister som inte når dem. Enligt Titelouze⁶ förtydligar de vida intervallen [och därmed det större avståndet mellan stämmorna] stämföringen. Titelouze förord bekräftar att stora intervallgrepp ingalunda var främmande för organister i början av 1600-talet och framför allt att dessa intervall inte nödvändigtvis implicerade utförande med hjälp av pedal.

Pieter van Dijk påpekar att satsens fördelning mellan händerna i Lynar A 1 stundom resulterar i att långa toner måste kraftigt förkortas p.g.a. decim- eller större grepp. Därvid utgår han ifrån att stumma byten inte praktiseras.⁷ Problematiska ställen i detta hänseende är altens ton *b* i takt 88 och den första tonen *d* i takt 89 av *Ich ruf zu dir* samt takterna 58, 63, 86 och slutet av takt 87 i *Da pacem Domine*.

Då en stämma övergår från den ena handen till den andra sker det i regel från en svag taktadel till en stark. I variation fyra av *Puer nobis nascitur*, som är skriven i en tredelad taktart, sker övergången även före den tredje respektive sjätte fjärdedelen. Utgående från verkets rytmschema kan dessa taktadelar uppfattas som betonade.

De övriga källorna anger inte satsens fördelning mellan händerna. Däremot finns information om dess fördelning mellan klaviaturerna.⁸ I stämmornas fördelning mellan händerna i Sweelincks kompositioner i *Fitzwilliam Virginal Book* påträffas inte principiella skillnader jämfört med Lynar A 1. I de två inledande bicinierna i *Psalm 140* spelas de båda stämmorna av var sin hand. I de trestämmiga tredje och fjärde variationerna spelas de två lägre stämmorna med vänster hand ända tills avståndet mellan dem överskrider en oktav, varmed mellanstämmen övertas av höger hand. I den fjärde variationens tredje takt är mellanstämmans toner *f* något överraskande noterade för vänster hand. Detta resulterar i inte helt tack-samma non- och decimgrepp som lätt kunde ha undvikits genom placering av ifrågavarande toner i höger hand. Den femte variationen består av trestämmig stratifierad sats. Den rörliga diskanten är den enda stämman som utförs med höger hand med undantag av verkets fyra sista takter, där satsen blir fyrstämmig med två stämmor per hand.

Både Seiffert och redigerarna av *Opera Omnia* förbisåg stämmornas fördelning mellan händerna i Lynar A 1 till förmån för en notation där

⁶ Kramer 1978, 6.

⁷ Dijk 1995, 368.

⁸ Se kap. 7.2.

stämföringen framgår så tydligt som möjligt.⁹ Å andra sidan medtog de Lynars fingersättningar i nottexten, med undantag av det tredje bandet av Opera Omnia, där de finns bland de textkritiska anmärkningarna. Anvisningarna för stämfördelningen och fingersättningarna behandlades alltså inte som komponenter som ur spelarens synvinkel kompletterar varandra.¹⁰

7.2 Klaviaturfördelning i ljust av källorna

Sweelincks klaversats är till karaktären manualitersats. Stämmorna profileras och kontrasterar till varandra genom inkomponerade medel, t.ex. stratifiering. Denna *Lagenklarheit*¹¹ bidrar till att stämvävnadens skikt är förnimbara vid klangligt homogent utförande. I ett antal koralbearbetningar hänvisas till utförande på två klaviaturer. Även i dessa fall kan satsbilden trots unisoner och stämkorsningar förverkligas på en manual, dock med ett undantag (se nedan). Satsbilden är således öppen för olika instrumentationsmöjligheter. Detta återspeglas i källornas divergenser beträffande klaviaturfördelning och även i avsaknaden av dylik information.¹²

Explicita anvisningar för satsens fördelning mellan manualer och pedal i de sju koralvariationerna påträffas i Lynar A 1 och WM (se tabell 3 i kapitel 4.2). Anvisningarna hänför sig till utförande med pedal av cantus firmus i tenoren eller basen (*Erbarm dich mein* variationerna 3–4) och till utförande av kolorerad cantus firmus i diskanten på solomanual (*Erbarm dich mein* variationerna 5–6 samt *Nun freut euch* variation 1). De utgör inte singulära företeelser i Sweelincks samtliga koralvariationer. Anvisningar för utförande på två manualer påträffas även i tre Sweelinck tillskrivna koralbearbetningar i Lynar B 2: *Psalm 116, O God die onse Vader bist* och *Psalm 23*. En

⁹ Gustav Leonhardt meddelade vid det internationella Sweelinck-symposiet i Utrecht den 29.8.1999 att han hade velat att stämfördelningen i Lynar A 1 skulle ha observerats i Opera Omnia. De övriga i redaktionsteamet hade emellertid motsatt sig detta.

¹⁰ Breig (1977, 485) skrev i sin recension av Opera Omnia: "Die Verteilung der Mittelstimmen auf die Hände, wie sie etwa in der Handschrift Lynar A 1 durch die Verteilung auf die beiden Systeme angegeben wird, bleibt unberücksichtigt. Dies scheint gerechtfertigt, da der Authentizitätsgrad solcher nicht autographen Vorschriften nicht feststeht; sie zu dokumentieren wäre Aufgabe einer Gesamtpublikation der betreffenden Quellen". Det är lätt att instämma i Breigs önskemål om en utgåva av Lynar A 1 i sin helhet, eventuellt i faksimil. Frågan kvarstår på vilka grunder man tillmätt fingersättningarna en högre autenticitetsgrad än satsens fördelning mellan händerna?

¹¹ Breig 1965, 72 och 74.

¹² I Heinrich Scheidemanns verk har orgelsatsen idiomatiserats genom att dess konstruktion ställvis förutsätter bruk av två manualer och/eller pedal. Gemensamt för Sweelincks koralvariationer och Samuel Scheidts anvisningar i *Tabulatura nova* är att satsbilden är öppen för olika alternativ beträffande klaviaturfördelning. Sambandet mellan satstyp och klangform är alltså inte entydigt.

pedaliter-indikation förekommer i TorG5 i den tredje variationen av *Psaln 36*, enligt volymens fortlöpande numrering av Sweelincks verk betecknad som *Versus Tertius cum pedali*. Variationen utgör det enda fallet där bruk av pedal är nödvändigt p.g.a. cantus firmus avstånd till de övriga stämmorna.¹² Indikationer för satsens fördelning mellan olika klaviaturer i Sweelincks klaverproduktion förekommer, med undantag av det dubiösa pedaliterarrangemanget av L. 27¹³, uteslutande i bearbetningar av melodier från Genèvepsaltaren och lutherska koraler.

De stämmor som avsetts att utföras på solomanual eller med pedal har gemensamma drag: de kolorerade stämmorna rör sig inom omfånget *g–g''a''*, pedalstämmorna saknar ornamentering och de överskrider inte omfånget *F–c'*. De solistiska stämmorna är dessutom alltid cantus firmus-stämmor. Detta är kriterierna för *simultant bruk* av två klaviaturer i ljuset av källorna.

Anvisningarna om klaviaturfördelning i *Erbarm dich mein* har ett samband med verkets struktur, dess indelning i tre par. Trots att anvisningarna står före den tredje och den femte variationen framgår det ur notationen och satsbilden att även de följande variationerna i de två variationsparen är avsedda att utföras i enlighet med föreskrifterna. I den fjärde variationen fortsätter nämligen pedalnotationen med bokstavstabulatur. I den femte och den sjätte variationen är de två understämmorna genomgående nedtecknade på det lägre notsystemet, vilket innebär att höger hand är fri att utföra sin stämma på annan manual. Avsaknaden av registreringsföreskrift för de två första variationerna implicerar utförande på en manual; i den andra variationen överförs mellanstämmen sålunda till höger hand, dvs. det övre notsystemet, för att undvika ett decimgrepp i takt 32. Det vore möjligt att utföra den andra variationen på två manualer ifall decimgreppet spelades med vänster hand.

Cantus firmus i basen i den andra variationen av *Erbarm dich mein* är i själva verket utförbar med pedal, i analogi med de två följande variationerna. En jämförelse mellan förekomsten av unisoner och stäm korsningar i denna och de två följande variationerna visar emellertid att Sweelinck genom stämföringen gör en skillnad mellan manualiter- och pedaliter-sats. I den andra variationen bibehålls stämmornas självständighet vid manualiterutförande, eftersom antalet unisoner och stäm korsningar är reducerade till en. I de två följande variationerna med pedal förekommer dylika däremot oftare i de tre lägre stämmorna.¹⁴

¹² Se A. 10 takterna 184 f., 190 och 194–197.

¹³ L. 27a.

¹⁴ Se t.ex. takterna 61 f., 65, 67–69, 74 och 77.

Det inledande bicinet lämpar sig för utförande på en manual eftersom cantus firmus auditivt framträder ur stämvävnaden genom dess placering i diskanten och dess långa notvärden mot understämmans figuration. Stämmorna korsar varandra endast i takt 23, som bildar en bro mellan variationerna. Stäm korsningen kan i praktiken lösas genom att förkorta den långa tonen *e'* i vänster hand.¹⁶ Förkortandet av helnoten i takt 23 ökar sextondelarnas tydlighet.

Unisoner förekommer i takterna 4 och 15. I det förstnämnda fallet uppkommer unisonen i samband med kadensering. Unisoner som uppkommer som en följd av att stämmor konvergerar i samband med kadensering påträffas även i *Nun freut euch* takterna 3 och 19 samt i *Ich ruf zu dir* takterna 14 och 22. I dessa fall förbereds unisonerna genom stämföringen och de avbryter inte en stämmas melodiska linje. I takt 15 av *Erbarm dich mein* uppstår däremot en kollision vars effekt, att diskantens tredje halvnot *g'* avbryts, kan lindras genom att halvnoten spjälks upp i två fjärdedelar och tonupprepningen artikuleras så tätt som möjligt.

Erbarm dich mein och *Wir glauben all* är enligt notationen i TorG5 avsedda att utföras på en manual.¹⁷ Unisoner är, som konstaterats i kapitel 6.7, noterade så, att den unisona tonen utsatts endast i den ena stämman medan den andra försetts med en paus. Då en stämma kolliderar med en annan anslås den gemensamma tonen pånytt.¹⁸ Den pånytt anslagna tonen behöver dock inte fullfölja den avbrutna tonens totala längd. Sålunda är tonen *e'* i vänster hand i takt 23 av *Erbarm dich mein* förkortad till en halvnot i TorG5. Den avbrutna tonen fortsätter inte efter det att tonen upptagits i den andra stämman, se ex. 26. Den avbrutna tonen kan alternativt återinföras på följande taktdel, jämför ex. 25b.

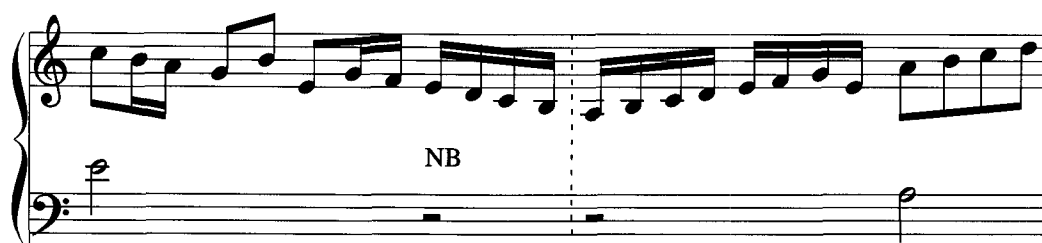
Notationen i TorG5 åskådliggör behandlingen av unisoner i spelpraxis några årtionden efter Sweelincks frånfälle. Den visar att den klangliga gestaltningen eller instrumentationen av Sweelincks verk inte följde ett mönster, utan anpassades till olika speltraditioner och instrumenttyper. De inkomponerade skillnaderna i stämföringssättet och anvisningarna för klaviaturfördelning, som å ena sidan understryker variationernas parvisa gruppering och å andra sidan skapar kontrast i behandlingssättet av cantus firmus talar för Lynar A 1:s version av *Erbarm dich mein* framom versionen för en klaviatur i TorG5.

¹⁶ Förkortandet av långa notvärden har tidigare behandlats i kapitlen 6.5 och 7.1.

¹⁷ Detta gäller även *Psalms 36* med undantag av pedalstämman i den tredje variationen.

¹⁸ Förfarandet förespråkas av Diruta (Soehnlein 1975, 227–229).

(23)



EXEMPEL 26 *Erbarm dich mein* takt 23 enligt TorG5

Seiffert noterade pedalstämman i de två centrala variationerna på separata notsystem och uppgav anvisningarna för klaviaturfördelning i samband med nottexten. Lynar A 1 var den enda källan till verket som han hade tillgång till för sin utgåva 1943. Annegarn baserade sin text på läsarterna i Lynar A 1, men valde p.g.a. versionen i TorG5 att notera verket genomgående på två notsystem och förpassade utförandeanvisningarna till de textkritiska anmärkningarna.

Beteckningen 2 *Clavir* förekommer i WM i samband med titeln till *Nun freut euch*. Som en följd av satsens utformning, närmare bestämt stämmornas avstånd, kan föreskriften relatera endast till den inledande tvåstämmiga variationen. Stämmornas korsning i den andra takten anføres av Nieuwkoop¹⁹ och Dirksen²⁰ som eventuell orsak till utförandeanvisningen. Dess förekomst kan dock även bero på att cantus firmus är kraftigare ornamenterad än i de övriga bicinierna. Överstämmans omfång *g-f'* motsvaras dessutom av de kolorerade cantus firmus-stämmornas omfång. Dirksen ifrågasätter det musikaliskt meningsfulla i utförandet av variationen på en manual p.g.a. stämmornas kollisioner.²¹ Argument kan emellertid anföras för dylikt utförande. Det är anmärkningsvärt att anvisningen för spel på två manualer inte finns i Lynar A 1.²² Detaljer i verkets struktur antyder att det inte är fråga om en försummelse. I takterna 6, 13 och 14 förekommer pauser i vänster hand som eliminerar sammanstötning av stämmorna; den vänstra

¹⁹ Nieuwkoop 1989, 428.

²⁰ Dirksen 1997, 581 f.

²¹ Ibidem.

²² Dirksen (1997, 581 f.) anför felaktigt att anvisningen skulle finnas i Lynar A 1.

handen s.a.s. flyttas undan för den högra handen. I takt 6 behandlas denna teknik så, att förimitationen till Stollenreprise inte börjar med en halvnot i vänster hand, utan med en fjärdedel. Den korta upptakten bibehålls även då frasen presenteras i diskanten två halvnoter senare. I takt 14 förekommer en unison ton *g'*, trots att takten avslutas med en halvpaus i den vänstra handen. Problemet kan lösas, enligt tidigare förslag, genom att avbryta halvnoten i den vänstra handen i samband med att tonen övertas av den högra. På så sätt undviks otydlighet i slutet av figuren, genom att tonen *g'* inte dissonant täcker sextondelarna *a'* och *fiss'*. Unisonerna i takterna 3 och 19 förekommer i samband med konvergering av stämmorna i kadens, vilket inte rubbar deras identitet.

Jag kan inte dela Dirksens uppfattning om att stämmornas korsning i den andra takten av *Nun freut euch* gör bruket av två manualer obligatoriskt. Passagen är fullt utförbar på en manual och det karakteristiska kvartsprånget är förnimbart i diskanten, trots stäm korsningen, eftersom det proklamerats i understämmans förimitation. Dessutom förekommer stäm korsning i takterna 39–40 med liknande motiv mellan tenor och bas i samband med trestämmig sats och utförande på en manual.

Som konstaterats i kapitel 4.7.3 skiljer sig läsarna för den första variationens sista kadens i Lynar A 1 och WM. Seiffert och Annegarn anknöt till versionen i Lynar A 1. Sextondelspausen på den nästsista fjärdedelen i takt 18 i Lynar A 1 ersattes dock av en sextondel *g'* som sammanbands med den föregående fjärdedelen, i analogi med motsvarande figur i höger hand. Det förefaller emellertid som om Lynars ”inkonsekventa” läsart har ett samband med utförande på en manual. I denna källversion kan kollision och accent på den sista sextondelsnoten (*g'*) i höger hand undvikas. Accenten uppstår vid utförande på en manual ifall tonen *g'* anslås på nytt i samband med unisonen och sedan sammanbinds till följande taktdel, dvs. från svag till stark taktdel. Problemet löses så, att fjärdedelen *g'* spelas som punkterad åttondel. Lynars läsart resulterar visserligen i att förhållningen utplånas p.g.a. den utsatta pausen.

Förutom ovan anförda satstekniska argument för utförandet av den första variationen av *Nun freut euch* på en manual bör även tas i beaktande att tillfogade registreringsanvisningar förekommer annorstädes i WM, åtminstone i Samuel Scheidts *Ich ruf zu dir* (fol. 32v–33r).²³ Det är således inte uteslutet att beteckningen 2 *Clavir* tillfogats av kopisten.²⁴

²³ *Rückpo:* och *posaun* har angivits i anslutning till notiser om cantus firmus läge.

²⁴ Sweelincks ekofantasi L. 11, som föregår *Nun freut euch* i källan, är försedd med samma markering.

Eftersom satsens fördelning mellan händerna kan utläsas ur stämmornas distribuering över notsystemen följer därav att stämmor som föreskrivits att utföras på solomanual noterats på eget notsystem i Lynar A 1. Motsvarande indelning påträffas även i övriga variationer som utgående ifrån fördelningen av stämmorna kan utföras på två manualer. Samtliga bicinier tillhör denna kategori. I den första variationen av *Christe qui lux es et dies* är diskanten och mellanstämmen noterad på det övre notsystemet och understämman allena på det lägre. Även om utförande på två manualer således är möjligt, kan en dylik lösning ifrågasättas eftersom satsbilden i de två lägre stämmorna motsvarar varandra; det är inte basen som utgör det kontrasterande elementet i stämvävnaden, utan diskanten med cantus firmus i långa notvärden. I den tredje variationen av *Puer nobis nascitur* är endast den kolorerade diskanten med ambitus *g–g*” nedtecknad på höger hands notsystem. Satsen kan således utföras på två manualer i enlighet med övriga satser med kolorerad cantus firmus.

Den andra variationen i *Erbarm dich mein*, den fjärde variationen i *Da pacem Domine* samt den andra variationen i *Christe qui lux es et dies* utgör satser där cantus firmus rör sig inom omfånget *F–c*’. Cantus firmus kan spelas med pedal, utgående ifrån nämnda kriterium beträffande stämmans tonomfång. I WM:s version av den sistnämnda variationen förutsätts dock manualiter-utförande, liksom i Lynar A 1. Detta framgår ur notationen av den tredje cantus firmus-tonen räknat från slutet (se ex. 27), där helnoten *b* spjälkts upp i en halvnot, en fjärdedelspaus och en fjärdedelsnot. På detta sätt undviks stämmornas sammanstötning på den tredje fjärdedelen vid manualiter-utförande. Samma lösningsmodell antyds även i TorF8, där en *b*-ton utan symbol för tidsvärde noterats på den första och den fjärde fjärdedelen. I alla tre källorna utgås således ifrån att variationen utförs manualiter.

Ingrepp i cantus firmus för att undvika sammanstötning av stämmor påträffas även i övriga trestämmiga variationer. Låt oss först betrakta den andra och den tredje variationen av *Ich ruf zu dir*. I takterna 30–31 korsar mellanstämmans åttondelsrörelse cantus firmus. Den första tonen i Stollenreprisens andra fras förkortas, i likhet med ovan anförda läsart i WM, till en halvnot åtföljd av en fjärdedelspaus och en fjärdedelsnot. Den korta fjärdedelsupptakten utnyttjas, som i *Nun freut euch*, därefter i sopranens diastematiskt altererade imitation en halvnot senare. Frågan kan ställas varför inte även den föregående cantus firmus-frasens sista ton förkortats, eftersom stämmorna korsar varandra. En förkortad ton utnyttjas emellertid



EXEMPEL 27 *Christe qui lux es et dies* variation 2, läsart enligt WM

inte motivtekniskt i detta sammanhang. Dessutom kan förkortning av sluttonen i en fras ha varit underförstådd som medel för klargörande av frasuppbyggnaden i utförandet. I takt 52 påträffas i tenoren förkortning och omslag av tonen *b* i samband med stäm korsning. I detta fall synes förkortningen ha vidtagits av speltekniska orsaker: för att underlätta byte av spelposition.

I *Wir glauben all* påträffas manualiter-notation i takt 71. Finalis-tonen *d* är noterad som åttondel i början av takten. En dylik förkortning vore inte meningsfull ifall cantus firmus spelades med pedal. Ifall tonen hade fortsatts genast i samband med omslag hade synbarligen oönskad synkop, läs: punkterad fjärdedel *d* uppstått. Orgelpunkten föreskrivs på nytt först på taktens andra halvnot.

Klaviaturfördelning härledbar ur källornas notation presenteras sammanfattningsvis i tabell 16. De anvisningar som tryckts med mindre stil anger möjligheter till klaviaturfördelning utgående ifrån stämmornas distribuering över notsystemen i Lynar A 1, icke kolorerad cantus firmus inom omfånget *F-c'* samt kolorerad cantus firmus inom omfånget *g-a''*.

Dirksen²⁵ har utvecklat en teori där han föreslår bruk av två manualer och pedal utgående ifrån analys av förekomsten av unisoner, stäm korsningar samt ambitus av kolorerade diskant- och cantus firmus-stämmor. Bicinier där stäm korsningar förekommer bör enligt honom utföras på två manualer

²⁵ Dirksen 1997, 579–594.

och bicinier utan dem på en manual.²⁶ Bruket av solomanual utvidgas även till att omfatta kolorerade diskantstämmor då de förekommer i trestämmig sats och inte är bärare av cantus firmus.²⁷ Ifall cantus firmus i dessa satser är belägen inom pedalomfånget *F-c'* föreslås de trestämmiga satserna att utföras i trio med två manualer och pedal.²⁸ Cantus firmus utförs pedaliter då dess omfång motsvaras av ovannämnda pedalomfång.

Dirksens teori är motiverad utgående ifrån satsbildens öppenhet för olika instrumentationsmodeller. Problemet med teorin är att bevis för dess relevans saknas i källorna. I själva verket går den emot källornas information. Beteckningen för två klaviaturer i *Nun freut euch* anförs som kriterium för motsvarande bruk i övriga bicinier där unisoner och stäm-korsningar förekommer.²⁹ Beteckningen kan dock lika väl ha ett samband med koloreringen av cantus firmus, speciellt då de ovan anförda pauseringarna i vänster hand tas i beaktande. Dessutom förekommer anvisningen i WM, som inte kan tillmätas samma tillförlitlighetsgrad som Lynar A 1. Dirksen har inte heller tagit i beaktande att de båda unisonerna i biciniet i *Ich ruf zu dir* och två av tre i motsvarande variation i *Erbarm dich mein* sker i samband med konvergering av stämmorna i kadens, vilket inte rubbar stämmornas självständighet. Det är därför ologiskt att utförande på en eller två manualer föreskrivs för den första variationen i *Erbarm dich mein*, men endast det senare alternativet för biciniet i *Ich ruf zu dir*.

Det utvidgade bruket av flera klaviaturer motsvaras inte av källornas kriterier för dylika satser, dvs. att cantus firmus i pedalen inte har ornamentering och att kolorering i diskanten hänför sig till cantus firmus. Dessutom saknas anvisningar för triospel i källorna. Skiktningen av stämmorna i stratifierad sats medför emellertid *Lagenklarheit* som är förnimbar i klangligt homogent utförande. De kolorerade kontrapunkterande diskanterna kolliderar inte med de övriga stämmorna i trestämmig sats, i motsats till de satser som i källorna avsetts att utföras på två manualer. Takterna 38–39 i *Christe qui lux es et dies* utgör undantag.³⁰ De kolorerade diskanternas ambitus motsvaras visserligen av de kolorerade cantus firmus-stämmornas.

²⁶ Två manualer: *Erbarm dich mein* var. 1, *Nun freut euch* var. 1, *Wir glauben all* var. 1, *Ich ruf zu dir* var. 1; en manual: *Da pacem Domine* var. 1.

²⁷ *Wir glauben all* var. 2.

²⁸ *Erbarm dich mein* var. 2, *Christe qui lux es et dies* var. 2, *Ich ruf zu dir* var. 2–3 (cantus firmus undantagsvis till *d'*).

²⁹ Dirksen 1997, 582.

³⁰ Som konstaterats utgör läsarerna i TorF8 och WM en lösningsmodell till takt 38. Unisonen i takt 39 kan tacklas så, att tonen *g* anslås på nytt och spelas till sitt fulla värde eller så, att tonen förkortas till en halvnot och tonen *G* därefter upplyfts. Det icke-samtidiga avslutandet av de långa tonerna ger vid spel på orgel en diminuendo-effekt.

TABELL 16 Klaviaturfördelning härledd ur källorna

verk	källa	klaviaturfördelning
<i>Erbarm dich mein</i>	LyA1	var. 1–2 en manual var. 3–4 en manual och pedal var. 5–6 två manualer var. 1–2 två manualer var. 2 en manual och pedal var. 1–6 en manual
	TorG5	
<i>Nun freut euch</i>	LyA1	var. 1–3 en manual
	WM	var. 1 två manualer
<i>Da pacem Domine</i>	LyA1	var. 1–4 en manual var. 1 två manualer var. 4 en manual och pedal
<i>Wir glauben all</i>	LyA1	var. 1–3 en manual var. 1 två manualer
	TorG5	var. 1–3 en manual
<i>Christe qui lux es et dies</i>	LyA1	var. 1–3 en manual var. 2 en manual och pedal
	TorG5	var. 2 en manual
	WM	var. 2 en manual
<i>Ich ruf zu dir</i>	LyA1	var. 1–4 en manual var. 1 två manualer
<i>Puer nobis nascitur</i>	LyA1	var. 1–4 en manual var. 2–3 två manualer

Detta beror på att diskanten i dessa trestämmiga variationer omfattar både diskantens och altens tonomfång. Eftersom kollisioner däremot förekommer i de undre stämmorna vore utförandet på en manual och cantus firmus med pedal lika möjlig som utförande i trio.

En diskutabel punkt i Dirksens teori utgör ytterligare att variationer med samma satstyp är hänvisade till olika klaviaturfördelningssätt beroende på cantus firmus omfång. I den andra variationen i *Nun freut euch* och i den tredje variationen i *Ich ruf zu dir* är satsen trestämmig med cantus firmus i tenoren. Diskanten har omfånget *g–g*". Eftersom cantus firmus, som i båda fallen är aningen ornamenterad, i det förstnämnda fallet överskrider pedalomfångets övre gräns *c'*, hänvisas i det första fallet till utförande på en manual, men i det andra fallet till triospel, trots motsvarande satsbild.³¹

³¹ Dirksen 1997, 594.

Frågan om klaviaturfördelning i koralvariationerna är även förknippad med verkens cykliska konstruktion. Ifall utförande med två manualer och/eller pedal tillämpas redan i det första variationsparet i *Erbarm dich mein*, minskas effekten av klanglig kontrast mellan variationsparen. Utförandet av cantus firmus med pedal i det andra variationsparet utgör inte ett kontrasterande element ifall den redan i den andra variationen utförts så. På motsvarande sätt minskas effekten av bruket av två manualer i det sista variationsparet ifall de två inledande variationerna utförts på motsvarande sätt.

Variationernas sammanfogning påverkar möjligheterna för manual- och registreringsbyte.³² Sammanfogningarna vittnar om Sweelincks strävan att skapa kontinuitet och dynamisk helhet. Genom klangligt enhetligt utförande kan åhörarens uppmärksamhet fokuseras på musikens inre skeende: på detaljerna, deras förhållande och utveckling. Manual- eller registreringsbyten kan självfallet genomföras mellan variationer som inte är sammanfogade eller mellan variationspar. Utförande på en och samma manual är motiverat då variationer är sammanfogade så, att den melodiska rörelsen fortsätter över variationsgränserna.³³ Då följande variation börjar i samband med föregående variations slutackord kan manualbyte, åtminstone som en teoretisk möjlighet, göras genom kortvarigt spel på två manualer eller eventuellt med hjälp av tillkopplad pedal.³⁴

³² Nieuwkoop (1989, 371) anser att samband råder mellan förekomsten av taktartsbeteckningar (mensurtecken) och förändring av klangfärg. I kapitel 6.3 har konstaterats att tecknen i regel återspeglar verkens cykliska konstruktion. Den cykliska konstruktionen å sin sida har konsekvenser för klaviaturfördelning och registrering, varför förhållandet mellan taktartsbeteckningarna och klangfärgsförändringarna snarare är indirekt.

³³ Se *Erbarm dich mein* takterna 70–71, manualbyte kan dock utföras i takt 23 eller 24 trots att variationsgränsen mellan var. 1–2 eftersträvs att elimineras genom figuration; *Nun freut euch* takt 39; *Da pacem Domine* takt 44, ifall biciniet utförs på två manualer kan höger hand flyttas till samma manual som vänster i takt 23; *Christe qui lux es et dies* takterna 39–40, ett manualbyte vore tänkbart efter den sjuttonde sextondelen i takt 39. Ifall cantus firmus utförs med pedal i den andra variationen av *Ich ruf zu dir*, kan manualbyte ske fr.o.m. höger hands inträde i takt 24.

³⁴ Tonerna *G*, *g* och *h'* i sista ackordet i takt 64 av *Da pacem Domine* spelas på en manual och tonen *d'* med höger hand på annan manual. I takt 64 av *Ich ruf zu dir* spelas diskanten och alten med höger hand på två manualer eller tonen *D* med tillkopplad pedal. Samtidigt spel på två manualer med en hand föreskrivs i versus 2 av *Magnificat II et VII toni* av Jacob Praetorius samt i *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* av hans far Hieronymus Praetorius (Wilhelm 1995, 137–139). Denna praxis förekom således hos organister med anknytning till Sweelinck.

7.3 Klaviaturfördelning i ljuset av tonomfång

Ur kompositionernas tonomfång (tabell 17) framgår att de är utförbara på en klaviatur med omfånget *C/E-g" a"*, alltså omfattande kort oktav i basen. *Da pacem Domine* kan i sin helhet spelas på en klaviatur vars lägsta ton är *F*. I *Ich ruf zu dir* förekommer grepp i vänster hand i takterna 58, 71 och 80 som anger att verket skrivits för klaviatur med kort oktav. Tonerna som motsvaras av övertangenter är ciss, fiss, giss och b, kompletterat med ess i verken i andra modus. Fixeringen av övertangenterna motsvaras av medeltonsstämning.

1500-talets andra hälft utmärks i nederländskt orgelbygge som en övergångsperiod från *F*-orientering till *C*-orientering i klaviaturomfången. Ur dokument framgår att meningen med utvidgningen av klaviaturomfången från *F* till *C* var att omfången på cembalon och orglar skulle motsvara varandra samt att möjliggöra transposition en kvart nedåt.³⁴ Huvudverken kunde i basen vara försedda med en extra oktav börjande från kontra-oktavens toner *FF GG AA*. Den extra oktaven möjliggjorde spel i två lägen: antingen på sexton fots basis genom spel inom omfånget *FF-a'* eller på åtta fots basis inom omfånget *F-a"*.³⁵ Då pedalen begynnande från *F* var kopplad till huvudverket fr.o.m. den lägsta manualoktaven, resulterade detta i att pedalen kunde användas som sann basklaviatur klingande en oktav lägre än manualerna.³⁶

Samtliga koralvariationer kan utföras på en dylik klaviatur med en extra oktav under *F*. Förutsättningen är att den extra oktaven betraktas som en verklig förlängning av tonomfånget och att den inte används endast i samband med spel i sexton fots läge eller genom tillkopplad pedal. Förekomsten av toner under *F* i Sweelincks musik visar att tankemässig omställning skett i riktning mot *C*-orienterade klaviaturer.

Klaviaturfördelning och registrering av Sweelincks musik har traditionellt betraktats i ljuset av de av Hendrik Niehoff byggda orglarna i Amsterdams Oude Kerk.³⁷ Spridningen av Sweelincks verk till olika delar av Europa visar att verken dock redan på 1600-talet tolkats på andra instrumenttyper än den av Niehoff företrädde. Ur receptionshistoriskt perspektiv är det

³⁴ Biezen 1995, 210 och 286. Även det sistnämnda hade ett samband med cembalobygge, eftersom familjen Ruckers under perioden 1580–1650 byggde tvåmanualiga s.k. transpositionscembalon, där förhållandet mellan klaviaturerna är en kvart.

³⁵ Denna praxis bekräftas i ett orgelbyggnadskontrakt från år 1584 av Arent Lampeler van Mill för ny orgel till domen i Trier (Biezen 1995, 99 f.).

³⁶ Biezen 1995, 288.

³⁷ Av nyare litteratur kan nämnas Nieuwkoop 1989, Biezen 1995, 344–348 och Dirksen 1997, 562–579.

därmed också relevant att spela Sweelincks kompositioner på nord- eller sydtyska, engelska eller sydnederländska 1600-tals orglar.

TABELL 17 Tonomfång

verk	variation	tonomfång	toner under <i>F</i>	deras antal
<i>Erbarm dich mein</i>	1	<i>A-c''</i>		
	2	<i>c-a''</i>		
	3	<i>F-f''</i>		
	4	<i>c-a''</i>		
	5	<i>G-c''</i>		
	6	<i>E-a''</i>	<i>E</i>	1
<i>Nun freut euch</i>	1	<i>F-f''</i>		
	2	<i>F-g''</i>		
	3	<i>D-e''</i>	<i>DE</i>	4
<i>Da pacem Domine</i>	1	<i>F-f''</i>		
	2	<i>G-a''</i>		
	3	<i>G-g''</i>		
	4	<i>F-g''</i>		
<i>Wir glauben all</i>	1	<i>D-a''</i> ³⁸	<i>D</i>	1
	2	<i>D-a''</i>	<i>DE</i>	2
	3	<i>A-a''</i>		
<i>Christe qui lux es et dies</i>	1	<i>D-c''</i>	<i>D</i>	2 ³⁹
	2	<i>F-f''</i>		
	3	<i>F-c''</i>		
<i>Ich ruf zu dir</i>	1	<i>E-d''</i>	<i>E</i>	1
	2	<i>c-a''</i>		
	3	<i>D-g''</i>	<i>DE</i>	4
	4	<i>D-fiss''</i>	<i>DE</i>	8
<i>Puer nobis nascitur</i>	1	<i>G-d''</i>		
	2	<i>C-d''</i>	<i>CDE</i>	6
	3	<i>C-g''</i>	<i>C</i>	2
	4	<i>C-a''</i>	<i>CDE</i>	5

Den stora orgeln i Amsterdams Oude Kerk byggdes 1539–1545 och den lilla 1544–1545. Den lilla orgeln beskrevs i byggnadskontraktet som ett 3-fots verk, klingande 6-fot.⁴⁰ Dess klaviaturomfång har tolkats som *FGA-g''a''* i de två manualerna och *FGA-c'* i pedalen.⁴¹

³⁸ Tonen *F* underskrids endast i slutackordet.

³⁹ Nieuwkoop (1989, 371) och Dirksen (1997, 568) anger felaktigt endast en förekomst.

⁴⁰ Edskes 1969, 172.

⁴¹ Biezen 1995, 167 f.

Delade meningar har uppstått gällande klaviaturomfången i den stora orgelns huvudverk och ryggpositiv. Detta har skett som en följd av de olika tolkningsmöjligheterna av byggnadskontraktets uppgifter och deras förhållande till uppgifterna om senare reparations- och ombyggnadsarbeten. Samtliga klaviaturer har ursprungligen haft en F-orientering. Manualerna har slutat med tonerna *g*"*a*" och pedalerna med *c*'. Pedalen var enligt kontraktet 1539 bihängd till huvudverket med Trumpet 6-fot och Nachthoorn (utan fotantal) som självständiga stämmor.⁴³ Detta innebär att ifall pedalens egna stämmor använts solistiskt utan stämmor från huvudverket, vilka eventuellt i anknytning till kontraoktavsomfånget klingat en oktav lägre, har det kunnat ske endast i kombination med spel på andra manualer än huvudverket. Om huvudverket sägs i byggnadskontraktet att omfånget av detta 12-fots verk skall vara "upp till fyra oktaver".⁴⁴ Detta har tolkats av Edskes så, att även denna manual börjat med *FGA* och av bl.a. Biezen och Dirksen så, att manualen börjat i kontraoktaven med *FF GG AA*.⁴⁵

Nieuwkoop⁴⁶ sällade sig till Edskes beträffande huvudverkets omfång, men ställde hypotesen att ryggpositivets omfång skulle ha utvidgats i samband med reparationsarbeten år 1588 till att omfatta tonerna *C*, *D* och *E* samt att det dessutom skulle ha försetts med delade tangenter för *diss/ess*. Han uteslöt inte heller möjligheten att pedalomfånget skulle ha utvidgats i samband med arbete på orgeln år 1619. Han försökte således ge en lösning till problemet som uppstått i och med Edskes teori: klaviaturomfången i Sweelincks orglar motsvarade inte tonomfången i en ansenlig del av hans klaververk. Edskes menade att verk med toner under *F* kan ha varit avsedda att utföras på cembalo, men ansåg å andra sidan att allför långtgående slutsatser om valet mellan orgel eller övriga klaverinstrument inte borde göras utgående ifrån de två orglarna i Oude kerk.⁴⁷ Nieuwkoop fastslog att de verk vars tonomfång underskrider *F* var avsedda att utföras på den stora Oude Kerk-orgelns ryggpositiv. Han utgick ifrån att alla genrer med undantag av de världsliga variationsserierna – och i anknytning till dem *Puer nobis nascitur* – var avsedda att utföras på den stora orgeln i Oude Kerk. Han tog inte i beaktande att Sweelinck kan ha komponerat även med tanke på andra orglar eller cembalo, det förstnämnda en faktor av relevans speciellt för

⁴³ Edskes 1969, 181 och 189.

⁴⁴ Edskes 1969, 189. Den lägsta principalpipans längd motsvaras av tonen *FF*.

⁴⁵ Edskes 1969, 179–182; Biezen 1995, 376 f.; Dirksen 1997, 566.

⁴⁶ Nieuwkoop 1989, 319–321.

⁴⁷ Edskes 1969, 163 och 181 f.

variationerna över lutherska melodier.⁴⁸

Biezen hävdade att verk med toner under *F* kunde utföras på den stora orgelns huvudverk.⁴⁹ Biezen baserade sin teori om den extra oktaven i huvudverket på dokument rörande orgeln, på omfång i övriga Niehoff-orglar samt på de tendenser hans studie av nederländskt orgelbygge mellan ca 1440–1740 implicerade.⁵⁰

Dirksen anknöt till teorin om förekomsten av en extra oktav i huvudverket, men uteslöt bruket av den lägsta oktavens toner i samband med spel i 8-fots läge.⁵¹ Han utgick således i praktiken ifrån manualomfång begynnande från *F*. Verk med endast enstaka toner under *F* ansåg han att kunde utföras utgående ifrån de av honom uppställda premisserna genom en tillfällig lösning, t.ex. genom att de låga tonerna skulle spelas med hjälp av pedal. Verk, där överskridningar av *F*-tonomfånget förekommer rikligt ansåg han att var skrivna för andra instrument, t.ex. för instrument trakterade av Sweelincks tyska elever.⁵² Till verk av den sistnämnda kategorin hör *Ich ruf zu dir*. Dirksen ansåg att variationerna 2–3 bör utföras med pedal p.g.a. de frekventa stäm korsningarna. Motargument till denna tolkning utgör notationen i Lynar A 1, den inkomponerade manualiter-notationen med pauseringar i samband med stäm korsningar, cantus firmus tonomfång som sträcker sig till *d'* samt förekomsten av tonen *giss* i cantus firmus i den andra variationen. Den sistnämnda tonen saknades i orglar av Hendrik Niehoff.⁵³ *Puer nobis nascitur* betraktades av Dirksen som ett verk för cembalo, p.g.a. att basens omfång *C/E* utnyttjas till fullo, i motsats till de övriga koralvariationerna, och eftersom verket stilistiskt enligt honom anknyter till de

⁴⁸ Sweelinck samarbetade i flera sammanhang under 1600-talets två första årtionden med Albert Kiespenning, som byggde orglar där manualerna började från *C* och pedalen sträckte sig till *d'* (Biezen 1995, 300–305; Dirksen 1997, 589). Dirksen (1997, 563–566) förkastade Nieuwkoops teori beträffande tidpunkten av utvidgningen av ryggpositivet och hävdade, i anknytning till Jacobus van Hagerbeers memorandum om arbetet på orgeln 1658–1661, att utvidgningen torde ha skett i samband med att öververkets klaviatur-omfång utvidgades, ryggpositivet förstörades p.g.a. att nya stämmor tillfördes och klaviaturerna placerades i linje med varandra. Frågan kan dock ställas varför ökningen av klaviaturumfånget från *F* till *C* nämns i memorandumet explicit endast för öververket.

⁴⁹ Biezen 1995, 344.

⁵⁰ Biezen 1995, 99 f., 286 och 376 f.

⁵¹ Hans vaga motivering till detta ljud i en fotnot (Dirksen 1997, 570 fotnot 74) att Sweelinck och samtida organister "säkerligen" (*surely*) inte betraktade 12-fots klaviaturen med utvidgat omfång som 6-fots klaviatur med fullständig kromatisk bas.

⁵² Orglar i Hamburg som Sweelincks elever spelade på, hade som följd av orgelbyggarfamiljen Scherers och Gottfried Fritzsches verksamhet klaviaturer vars lägsta ton var *C*. (Fock 1939, 307–352).

⁵³ Biezen 1995, 100. Dirksen (1997, 588) är inkonsekvent då han anser att cantus firmus i dessa variationer bör utföras med pedal trots ställvis ornamentering ("few snatches of coloratura writing"), men senare (a.a., 591) anför som allmänt kriterium för pedalbruk att pedalstämman inte får omfatta kolorering.

profana variationsverken.⁵³

Trots att i dokument hänvisas till bruket av det långa manualomfånget från *FF* för spel alternativt i två oktavlägen, utesluter detta inte *per se* en mer progressiv syn på klaviaturen, där den tillfogade oktaven betraktats som en verklig extension av tonomfånget. Ur praktiskt perspektiv förefaller spel av de sporadiska låga tonerna manualiter dessutom enklare än ifall de skulle utföras med pedal. Eftersom pedalen antas ha varit kopplad till huvudverkets lägsta oktav innebär detta att pedalen klingat en oktav lägre än huvudverket vid spel i 8-fots läge, vilket ju är av nöden ifall de låga tonerna ämnats spelas. Ifall satsen spelats på huvudverket och de låga tonerna med pedal, borde pedalens toner sålunda ha utförts en oktav högre än noterat så att de skulle ha klingat enligt notationen. Ifall transposition velat undvikas borde pedalens egna stämmor (Nachthoorn eller Trumpet) ha använts eller det till pedalen fast kopplade huvudverket registrerats en oktav högre än manualstämmorna, som följaktligen borde ha utförts på annan manual. De två sistnämnda alternativen resulterar i att tonerna som avsetts att spelas med pedal kommer från annat verk. Detta kan resultera i att tonerna som spelas med pedal klangligt sticker fram ur stämvävnaden eller klingar dämpat p.g.a. skillnader i intonation och klangkällornas olika placering, trots att motsvarande register skulle användas för manual och pedal. Dirksens förslag till lösning av ambitusproblemet kan således resultera i tekniskt mer komplicerat och eventuellt klangligt otillfredställande förverkligande, än vad som vore fallet ifall de låga tonerna spelades manualiter.

Med de dokumentära uppgifter som finns tillgängliga är det inte möjligt att ge ett slutgiltigt svar på frågan om vad huvudverkets klaviaturomfång ursprungligen varit i Oude Kerks stora Niehoff-orgel samt ifall ryggpositivets och pedalens omfång utvidgats redan under Sweelincks verksamhetsperiod. Då klaviaturfördelning i Sweelincks koralvariationer betraktas i samband med ifrågavarande orgel är det emellertid skäl att notera att högst en manual haft tangenter under *F* och att tonomfånget i de stämmor som enligt källorna avsetts att utföras med pedal inte överskrider byggnadskontraktets pedalomfång.

I Oude Kerk-orgeln begränsades *successivt bruk* av flera klaviaturer av det att endast en av manualerna hade toner under *F*. För att vara musikaliskt övertygande borde manualbyten ske på "naturliga" övergångsställen, dvs. så att manualbyte inte avbryter en fras.⁵⁴ Tabell 18 är ett alternativ och komplement till tabell 16. Den nedanstående tabellen bygger

⁵³ Dirksen 1997, 569–574.

⁵⁴ Jfr fotnot 33 i kapitel 7.2.

TABELL 18 Klaviaturfördelning utgående ifrån tonomfång

Kriterier:

1. Simultant bruk av två klaviaturer är begränsat till satser med kolorerad cantus firmus i diskanten eller cantus planus i pedalen.
2. Successivt bruk av manualer är begränsat så, att endast en manual har toner under *F* och manualbyten får inte avbryta fraser.

A = manual med toner under *F*.

B = manual med *F* som lägsta ton.

Det som är utförbart på B kan även utföras på A: A = B, men A ≠ B då toner under *F* förekommer.

verk	variation	klaviaturfördelning
<i>Erbarm dich mein</i>	1	A+B; A/B
	2	A/B; A/B+ped.; A+B; A+B+ped.
	3	A/B+ped.; A/B
	4	som i var. 3 eller med byte mellan A och B
	5–6	A+B; A/B
<i>Nun freut euch</i>	1–3	A
	1	A+B
	2–3	A
<i>Da pacem Domine</i>	1–4	A/B
	1	A+B
	2–4	A/B
	4	A/B+ped.
<i>Wir glauben all</i>	1	A
	1	B, ifall slutackordet utförs enligt läsorten i TorG5
	2	A
	3	A/B
<i>Christe qui lux es et dies</i>	1–3	A
	1	A+B
	2	A/B; A/B+ped.
	3	A/B
<i>Ich ruf zu dir</i>	1	A; A+B
	2	A/B(+ped.?)
	3–4	A
<i>Puer nobis nascitur</i>	1–4	A
	1	B
	2	A
	3	A; A+B
	4	A

på koralvariationernas tonomfång (tabell 17) och de ovan anförda kriterierna för simultant och successivt bruk av klaviaturer.

De cantus firmus-stämmor som avsetts att spelas på skild manual var sannolikt också avsedda att registreras med lingualklang. P.g.a. Niehoff-orglarnas pedaldispositioner,⁵⁶ torde cantus firmus i pedalen ha utförts med trumpet 8', eventuellt med tillkopplade huvudverksstämmor. Enligt Jacob Praetorius registrering för koralbearbetning "auff 2 Clavir" utfördes även (kolorerad) diskantstämman med lingualklang, uppenbarligen som imitation av ett solo för sinka.⁵⁷ Dessa satstyper och registreringar anknyter till samtida ensemblesammansättningar; Praetorius konstaterar att orgeln "omfattar alla musikinstrument"⁵⁸. En vokalsemble kunde kompletteras med ett blåsinstrument, t.ex. en basun⁵⁹. Blåsinstrumentet kunde utföra en stämman solistiskt eller dubblera t.ex. cantus firmus eller baslinjen. Sigtenhorst Meyer⁶⁰ anför dokument från Leiden (1590-talet) och Utrecht (1629), ur vilka framgår att stadsmusikanter och sjungande gossar medverkat vid de icke-liturgiska orgelspelningarna. Detta utgör en motsvarighet till det som i Tyskland betecknades "in die Orgel singen/blasen"⁶¹. Johann Steigleder anger i *Tabulatur Buch* (1627) som omfattar 40 variationer över koralen *Vater unser*, att cantus firmus även kan utföras vokalt eller instrumentalt.⁶² En dylik praxis kunde även idag berika utförandet av Sweelincks och hans elevers verk.

⁵⁶ Biezen 1995, 165–177.

⁵⁷ Registreringen av Jacob Praetorius hänför sig till den av Hendrik Niehoff ombyggda orgeln i Hamburgs S:t Petri kyrka. Registreringen återges i Johann Kortkamps *Organisten-chronik* (Krüger 1933, 205 f.). Kortkamp beskriver sin lärare Matthias Weckmanns provspelning år 1655 för organisttjänsten i Hamburgs S:t Jacobi kyrka: "Hernach tractirt er das Geistliche Kirchen-Liedt, so ihm auffgegeben: 'An Wasserflüssen Babilon' p. auff 2 Clavir. In dem Oberwerck nahm er die Registrirung des seel. Jacob Schultzen [= Jacob Praetorius], so er gewohnt zu St. Petri, nemlich Trommete 8, Zinke 8, Nassat 3, Gemshorn 2, Hohlflaute 4 Fuss, im Rückpositiv: Prinzipal 8 und Oktave 4 Fuss zum sanfften und Mittelpartey, im Pedal Posaune 16 Fuss, Prinzipal-Bass 24, Trommet 8 u. 4 Fuss, Cornet 2 Fuss. Diese stimmen, ohne Prinzipal 24 Fuss, fandt er damals in der Jacobi-Orgel". Matthias Weckmann studerade åren 1637–1640 för Jacob Praetorius, som hade studerat åren 1600–1603 för Sweelinck i Amsterdam. P.g.a. detta och för att motsvarande stämmor, med undantag av pedalens, påträffades i den stora orgeln i Oude Kerk ansåg Nieuwkoop (1989, 428) att registreringen kunde ha ett samband med Sweelincks kolorerade sättningar. Tonomfånget i Sweelincks kolorerade cantus firmus-stämmor motsvaras av Zink-registrets omfång i den stora Oude Kerk-orgelns öververk.

⁵⁸ Praetorius 1619a, 85.

⁵⁹ Forney 1987, 14 f.

⁶⁰ Sigtenhorst Meyer 1946, 91.

⁶¹ Krüger 1933a, 118 f. och förordet till *Melodeyen Gesangbuch*.

⁶² Angivelserna finns i samband med variationerna nr 4–6, 28, 29 och 34–36. Enligt Steigleder kan cantus firmus sjungas eller spelas okolorerad även i variationer där cantus firmus är kolorerad eller där koralfraserna separerats med pauser.

8 SAMMANFATTNING

Sweelincks variationsuppfattning bygger på principen om *varietas*, mångfald. Sweelinck skapar variation såväl inom som mellan variationerna genom att variera bl.a. cantus firmus, dess position, kontrapunkttekniker, imitationsavstånd, figuration och kadenser. En motvikt till de variabla elementen utgör de förenhetligande elementen: ihopfogandet av variationsövergångar, kalkyleerade förändringar av händelsetätheten och av stämantalet samt förtydligandet av formuppbyggnaden medels klaviaturfördelning. I modalt hänseende utgör Sweelincks kompositionsteknik en klaveregen modifikation av kompositionsprinciper för vokalpolyfoni.

Att källorna till koralvariationerna härstammar från årtiondena efter Sweelincks död, visar att hans musik varit aktuell, att den haft estetisk betydelse även för de följande generationerna. De tre vetenskaplig-kritiska utgåvorna (1894, 1943 och 1974) av Sweelincks klavermusik vittnar om att hans musik upplevts av forskningen som historiskt betydelsefull.

Ur koralvariationernas källor framgår att Sweelincks verk på 1600-talet hade en omfattande geografisk spridning, såväl till Sydnederländerna som till det tyska språkområdet. I källorna sammankopplas Sweelincks musik å ena sidan med verk av italienska, sydtyska och i Sydnederländerna verksamma tonsättare och å andra sidan med verk av hans nordtyska elver. Detta visar att olika stilar spritts även utanför de regioner där de uppkommit, vilket även gäller notationsformerna.

I samband med att verken spritts utanför den musikaliska miljö där de skapats har verken och notationsformerna anpassats till kopistens musikaliska praxis, vilken å sin sida varit influerad av den musikkultur i vilken kopisten verkat. Av detta följer att Sweelincks musik även bör ha utförts på olika instrumenttyper. Källorna vittnar således om olika receptionsformer av Sweelincks verk.

I källorna har följande element uppfattats som variabla.

1. **Notationsformer.** Av de sex källorna är en noterad i engelsk-nederländsk tabulatur (Lynar A 1), två i fransk orgeltabulatur (BB1 och WM) och de övriga i nytysk bokstavtabulatur (BP, volymerna G5 och F8 av Tor samt Ze2).

2. **Variationernas beteckningar.** De enskilda variationerna har betecknats med ordningstal, ställvis kompletterat med beteckningarna *variatio* eller *versus*. Även notiser om cantus firmus läge eller utförande på flera klaviaturer förekommer. Bruket av beteckningen *versus* är inte betingat av variationernas funktion; den används som beteckning för bearbetning av

sakral melodi i allmänhet. Variationernas beteckningar i BP och TorG5 är i enlighet med källans övriga repertoar standardiserade av kopisten. Beteckningen *variatio* är ur såväl strukturella som källkritiska synpunkter sett relevant i Sweelincks verk.

3. Detaljer i notationen. Förhållandet mellan taktartsbeteckningarna, verkens cykliska konstruktion och längden av takterna är kausalt i Lynar A 1. Taktstrecken är utsatta per tempus. I BB1 står deras förekomst i relation till notvärdena: ju mindre notvärden och mer komplicerad notbild, desto flera taktstreck. Taktstrecken tjänar alltså som hjälpmedel för den visuella gestaltningen av notbilden. I källorna i bokstavstabulatur saknas taktstreck. Takterna är genom små tomrum indelade i grupper motsvarande en helnotstactus. Taktlängden i WM motsvaras av källorna i bokstavstabulatur. Detta i kombination med att den kolorerade notationen i *sextupla*-avsnitt avskaffats, förväxlingar av notvärden i dessa avsnitt och i kadenser förekommer samt att verken noterats *a libro aperto* antyder att Sweelincks koralvariationer i WM nedtecknats från en förlaga i bokstavstabulatur. I Seifferts utgåva 1943 och i Opera Omnia är taktartsbeteckningen genomgående C i verk med tvådelad taktart. Taktlängden motsvaras följaktligen av en helnotstactus. Den anknyter således till WM och källorna i nytysk bokstavstabulatur.

I de moderna utgåvorna har bindebågar tillfogats. Att de saknas i källorna kan motiveras med speltekniska skäl. Avsaknaden av bågar underlättar utförande manualiter. Vid spel på strängade klaverinstrument är det motiverat att pånytt anslå långa toner, eftersom tonen dör ut.

Balkningarna i källorna uppvisar mer varianser än utgåvornas standardiserade versioner. I källorna i nytysk bokstavstabulatur är noterna grupperade mer regelbundet genom rytm-symbolerna än genom balkningarna i källorna i linjenotation. De moderna utgåvorna står även i detta hänseende närmare källorna i nytysk bokstavstabulatur.

4. Stämfördelning. Notationen i Lynar A 1 och TorG5 är anpassad till spelandet som fysisk handling. I Lynar A 1 är stämmorna fördelade så, att det som avsetts att spelas med höger hand noterats på det övre notsystemet och det som avsetts att spelas med vänster på det lägre. Stämföringen kan framstå som otydlig då stämmor korsar varandra eller i och med att de flyttas från det ena notsystemet till det andra. Problemet har i Lynar A 1 delvis lösts med hjälp av *custos*-tecken och streck som indikerar stämmornas fortskridning.

I TorG5 rubbas stämmornas identitet genom de pauser som utsatts i stället för unisona toner samt genom att stämmorna noterats enligt deras position på klaviaturen. Av notationssättet för unisonerna följer att verken avsetts att utföras på en manual. Uppställningen i källorna i nytysk bokstavstabulatur motsvaras av partiturförmått. Med undantag av TorG5 framgår stämföringen tydligt i dem. I källorna i fransk orgeltabulatur övergår stämmorna från det ena notsystemet till det andra för att undvika bruket av hjälplinjer. Grundkonceptet är det samma i de två utgåvorna. Ur spelarens synvinkel sett är notationen i Lynar A 1 den mest informativa.

Stämfördelningen mellan händerna i Lynar A 1 belyser applikatur i flerstämmig stämvävnad. Tvåstämmig sats utförs genomgående med två händer. Grundkonstellationen i trestämmig sats är att två stämmor utförs med den ena handen och den tredje stämman med den andra. I fyrstämmig sats utgås ifrån spel av två stämmor per hand. Dessa modeller frångås tillfälligt i passager med diminution samt då avståndet mellan en mellan- och en ytterstämman överskrider en oktav. Den hand som utför diminutioner frigörs från spel av andra stämmor. Denna praxis motsvaras av Girolamo Dirutas i *Il Transilvano*.

Satsbildens öppenhet för olika lösningar beträffande klaviaturfördelning återspeglas i källorna. I LyA1, TorG5 och WM utgås ifrån utförande av koralvariationerna på en manual, med undantag av *Erbarm dich mein* enligt Lynar A 1 och den första variationen av *Nun freut euch* enligt WM. Denna observation baserar sig inte enbart på förekomsten eller avsaknaden av anvisningar för klaviaturfördelning, utan även på stämfördelning och modifierade läsarter. Utförandeanvisningarna för *Erbarm dich mein* i Lynar A 1 motsvaras av verkets cykliska konstruktion, vilket ger dem auktoritet framom versionen för en klaviatur i TorG5. Avsaknaden av föreskrift för utförande av biciniet i *Nun freut euch* på två manualer i Lynar A 1 kan motiveras med satstekniska och källkritiska synpunkter. Föreskriften i WM kan därför inte betraktas som bindande.

Lynar A 1 utgör den mest tillförlitliga källan till de sju koralvariationerna med hänseende till utformningen av detaljer i notationen och anvisningar för utförandet. Trots att versionerna i Seifferts utgåva 1943 och Opera Omnia bygger på läsarterna i Lynar A 1 står de i utformningen av själva notbilden närmare de övriga källorna.

5. Figuration och ornamentsymboler. I koralvariationerna påträffas de av Girolamo Diruta och Michael Praetorius beskrivna diminueringsfigurerna, med undantag av accelererande *trilli*. Figuration av typ *minuta / passagi*,

grosso, *accentus*, *clamazione* och *tirata* är integrerad i stämvävnaden. I notationen av *gropi* förekommer diskrepanser mellan källorna, vilket tyder på att kadensfigurationen, som utgör kontexten för ifrågavarande figur, av kopisterna uppfattats som variabel. En icke tidigare noterad fingersättning i samband med kadensdrill har upptäckts i den första variationen av *Da pacem Domine*.

I Lynars version av *Ich ruf zu dir* förekommer en sammankoppling mellan *gropi* och symboler som har formen av en ögla. Symbolerna antyder ett flexibelt utförande av figurerna, där antalet tonväxlingar kan varieras av exekutören. Bland de utskrivna ornamenten saknas snabba *tremoli*, men däremot påträffas sextondelsmotiv med *tremoletti*-skepnad. Övriga av Sweelinck brukade figurer utgör *suspiratio*, *figura suspirans* och *passus duriusculus*.

Ornamentsymbolerna i Lynar A 1 är inte begränsade till Sweelincks verk. De är jämnare fördelade än fingersättningarna över olika delar av källan. Förutom ornamentsymbolen som har formen av en ögla påträffas i Sweelincks verk dubbla snedstreck. De går alltid genom notens vertikallinje. Det dubbla snedstrecket förekommer inte i Sweelincks koralvariationer. Symboler av denna typ förekommer dock inte konsekvent inom genrer och enskilda verk. De är delvis utsatta parallellt med fingersättningar. Symbolernas placering antyder att ornament kan tillfogas av spelaren på motsvarande ställen. Därför kan tillfogandet av ornament i koralvariationerna inte a priori uteslutas som en möjlighet. Det dubbla snedstrecket förekommer främst för notvärden större än sextondelar. Det används till att markera stämmors insatser, figur- och frasgränser, i samband med långa notvärden och på metriskt goda toner. Det är sannolikt att ornamentet relaterar till *tremoli*, snabba accentuerande drillar.

Sweelincks koralvariationer förekommer i källor som varit avsedda för professionellt bruk. Detta framgår ur nivån på repertoaren, källornas omfång och nedskrifternas kvalitet. Koralvariationernas funktion i Sweelincks egen musikaliska praxis är hölj i dunkel. I luthersk liturgi kunde de ha utförts t.ex. i stället för motett eller som kommunionsmusik, dock inte i alternatimpraxis då variationer sammanfogats. Inga dokument som skulle bekräfta en dylik funktion existerar emellertid. Praktiska omständigheter antyder att verken utförts även på strängade klaverinstrument. Att koralvariationerna haft en pedagogisk funktion framgår ur Sweelincks elevers verk, där influenserna sträcker sig från direkta citat till sådant nyskapande, där Sweelincks kompositionstekniska medel vidareutvecklas och sammanförs i nya kombinationer.

Eftersom Sweelincks autografer inte är bevarade och hans ursprungliga intentioner således är förborgade, bör historiskt motiverade tolkningsmodeller av hans musik bygga på studium av de tolkningsmodeller som källhandskrifterna vittnar om. Denna kunskap befriar interpreten till att närma sig Sweelincks musik från olika, relevanta perspektiv och ger vägledning i hur musiken kan tolkas på olika instrumenttyper.

KÄLLOR, MUSIKALIER OCH LITTERATUR

1 KÄLLOR

1.1 Otryckta källor

- Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. MS. Lynar A 1.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. MS. 40316 (olim 191),
nu i Kraków, Biblioteka Jagiellonska.
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky,
ND VI 5383, ND VI 5384.
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, MS. Bártfa 27.
Torino, Biblioteca Nazionale, Collezione Foà, MS. F 8.
Torino, Biblioteca Nazionale, Collezione Giordano, MS. G 5.
Clausthal-Zellerfeld, Bergakademie, Calvörsche Bibliothek, Orgeltabulatur 2.

1.2 Tryckta källor

- Burmeister, Joachim 1606/1993: *Musical Poetics*, [*Musica Poetica*, Rostock 1606], Translated, with Introduction and Notes, by Benito V. Rivera, ("Music Theory Translation Series"), New Haven and London, Yale University Press.
Gehrmann, Hermann (red.) 1901: *Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling*, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Krüger, Liselotte 1933: "Johann Kortkamps Organistenchronik, eine Quelle zur hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts", *Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte* 33, sid. 188–213.
Müller-Blattau, Joseph 1963 (1926): *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, andra upplagan, Kassel etc., Bärenreiter.
Praetorius, Michael 1619: *Syntagma musicum III, Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, faksimil, Willibald Gurlitt (red.), Kassel etc., Bärenreiter, 1988.
Soehnlein, Edward John 1975: *Diruta on the Art of Keyboard-playing: an Annotated Translation and Transcription of "Il Transilvano"*, Parts I (1593) and II (1609), diss. University of Michigan, Ann Arbor, University Microfilms International.
Vienna, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, MS XIV.714, ("17th Century Keyboard Music 24"), faksimil, Robert Hill (red.), New York & London, Garland Publishing, 1988.
Zarlino, Gioseffo 1558/1976: *The Art of Counterpoint: Part Three of "Le Istitutioni Harmoniche"*, Translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca, New York, W. W. Norton & Company.
Zarlino, Gioseffo 1558/1983: *On the Modes: Part Four of "Le Istitutioni Harmoniche"*, Translated by Vered Cohen, Edited with an Introduction by Claude V. Palisca, ("Music Theory Translation Series"), New Haven and London, Yale University Press.

2 MUSIKALIER

- Acht Choralbearbeitungen für Orgel von Jan P. Sweelinck und seine Schule*, ("Exempla Musica Neerlandica XVI"), Pieter Dirksen (red.), Utrecht, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1991.
- Dutch Keyboard Music of the 16th and 17th Centuries*, ("Monumenta Musica Neerlandica III"), Alan Curtis (red.), Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1961.
- The Fitzwilliam Virginal Book*, vol. I & II, J. A. Fuller Maitland & Barclay Squire (red.), Corrected, Edited and with a Preface by Blanche Winogron, New York, Dover publications, 1979–80.
- Melodeyen Gesangbuch*, Hamburg 1604, Klaus Ladda & Klaus Beckmann (red.), Siegen, Bodensee-Musikversand, BOD 2005, 1995.
- Noordt, Anthoni van: *Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen*, Amsterdam 1659, ("Monumenta Musica Neerlandica XI"), Jan van Biezen (red.), Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1976.
- Psalm variations from Lynar B7*, ("Exempla Musica Neerlandica XVIII"), Pieter Dirksen (red.), Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1996.
- Scheidemann, Heinrich: *Orgelwerke Band I Choralbearbeitungen*, Gustav Fock (red.), Kassel etc., Bärenreiter-Ausgabe 5481, 1966.
- Scheidt, Samuel: *Werke Band VI & VII*, Christhard Mahrenholz (red.), Hamburg, Ugrino-Verlag, 1954.
- Scheidt, Samuel: *Tabulatura nova Teil I*, Harald Vogel (red.), Wiesbaden etc., Edition Breitkopf 8565, 1994.
- Speuy, Henderick: *Psalm Preludes for organ or harpsichord*, Frits Noske (red.), Amsterdam, Edition Heuwelkemeijer, E.H. 211 (s.e.), 1963.
- Steigleder, Johann Ulrich: *Tabulatur Buch: Dass Vatter Unser* (1627), ("Corpus of Early Keyboard Music 13"), Willi Apel (red.), Rome, 1968.
- Sweelinck, Jan Pieterszoon: *Werken voor Orgel of Klavier*, ("Werken van Jan Pieterszn. Sweelinck deel 1"), Max Seiffert (red.), 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894.
- Sweelinck, Jan Pieterszoon: *Werken voor Orgel en Clavecimbel*, ("Werken van Jan Pieterszn Sweelinck deel 1"), Max Seiffert (red.), Amsterdam, Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, G. Alsbach & Co., 1943.
- Sweelinck, Jan Pieterszoon: *Opera Omnia Vol. I/1*, Gustav Leonhardt (red.), *Vol. I/2*, Alfons Annegarn (red.), *Vol. I/3*, Frits Noske (red.), andra upplagan, Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1974.
- Sweelinck, Jan Pieterszoon: *Opera Omnia Vol. VII/1*, Annette Verhoeven (red.), Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1990.
- Sweelinck, Jan Pieterszoon: *Works for Organ or Keyboard*, New York, Dover Publications, nytryck av Seifferts utgåva 1943, 1985.
- Weckmann, Matthias: *Sämtliche Freie Orgel- und Clavierwerke*, Siegbert Rampe (red.), Kassel etc., Bärenreiter 8189, 1991.

3 LITTERATUR

- Apel, Willi 1961 (1942): *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, revised fifth edition with commentary.
- Biezen, Jan van 1978: "Geschiedenis van de hymne", i verket *Een Compendium van achtergrondinformatie bij de 491 gezangen uit het Liedboek voor de kerken*, Amsterdam, prof. dr G. van der Leeuw-stichting, sid. 37–41.
- Biezen, Jan van 1995: *Het Nederlandse orgel in de Renaissance en de Barock, in het bijzonder de school van Jan van Covelens, Deel I & II*, ("Muziekhistorische monografieën 14"), Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- Blankenburg, Walter 1961: "Der gottesdienstliche Liedgesang der Gemeinde", i verket Karl Ferdinand Müller & Walter Blankenburg (red.), *Leiturgia: Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, Band IV, Kassel, Johannes Stauda-Verlag, sid. 559–660.
- Blankenburg, Walter 1961a: "Der mehrstimmige Gesang und die konzertierende Musik im evangelischen Gottesdienst", i verket Karl Ferdinand Müller & Walter Blankenburg (red.), *Leiturgia: Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, Band IV, Kassel, Johannes Stauda-Verlag, sid. 661–719.
- Borren, Charles van den 1914: *Les Origines de la Musique de Clavier dans les Pays-Bas (Nord et Sud) jusque vers 1630*, faksimil, Hildesheim & New York, Georg Olms Verlag, 1977.
- Brauchli, Bernard 1998: *The Clavichord*, ("Cambridge Musical Texts and Monographs"), Cambridge, Cambridge University press.
- Breig, Werner 1960: "Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerkes von Jan Pieterszoon Sweelinck", *Archiv für Musikwissenschaft* 17, sid. 258–276.
- Breig, Werner 1965: "Über das Verhältnis von Komposition und Ausführung in der norddeutschen Orgel-Choralbearbeitung des 17. Jahrhunderts", i verket Carl Dahlhaus & Walter Wiora (red.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik*, ("Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Band 16"), Kassel etc., Bärenreiter, sid. 71–82.
- Breig, Werner 1967: *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, ("Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Band III"), Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- Breig, Werner 1968: "Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A1 und A2", *Archiv für Musikwissenschaft* 25, sid. 96–117 och 223–236.
- Breig, Werner 1977: "Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen", *Die Musikforschung* 30, sid. 482–492.
- Brown, Howard Mayer 1992 (1976): *Embellishing Sixteenth-Century Music*, ("Early Music Series 1"), femte upplagan, New York, Oxford University Press.
- Caldwell, John 1985: *Editing Early Music*, ("Early Music Series 5"), Oxford, Oxford University Press.
- Caldwell, John 1985a (1973): *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*, New York, Dover Publications.

- Curtis, Alan 1963: *Sweelinck's Keyboard Works: A Study of English Elements in Dutch secular Music of the "Gouden Eeuw"*, diss. University of Illinois, Ann Arbor, University Microfilms International.
- Curtis, Alan 1987 (1969): *Sweelinck's Keyboard Music: A Study of English Elements in Seventeenth-Century Dutch Composition*, tredje upplagan, Leiden, E. J. Brill.
- Dahlhaus, Carl 1977/1983: *Foundations of Music History*, [*Grundlagen der Musikgeschichte*], Translated by J. B. Robinson, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dammann, Rolf 1995 (1967): *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, tredje upplagan, Laaber, Laaber-Verlag.
- Danuser, Hermann 1996: "Interpretation", i verket Ludwig Finscher (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 4, Kassel, Stuttgart, Bärenreiter, J. B. Metzler, Zweite neubearbeitete Ausgabe, spalterna 1053–1069.
- Davidsson, Hans 1991: *Matthias Weckmann: the Interpretation of his Organ Music, Vol. I & II*, ("Skifter från Musikvetenskapliga institutionen, Göteborg 22"), Stockholm, Carl Gehrman's musikförlag.
- Dijk, Peter van 1990: "Uitvoeringspraktijk rondom Sweelinck", i verket Paul Peeters (red.), *Orgelcultuur op de scheidslijn van kerk en staat*, speciale editie van tijdschrift *Het Orgel*, sid. 83–101.
- Dijk, Pieter van 1995: "Aspekten van handverdeling en pedaalgebruik in de orgelwerken van Sweelinck volgens het handschrift Lynar A 1", *Het Orgel* 91, sid. 365–374.
- Dirksen, Pieter 1991: "Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt", *Schütz-Jahrbuch* 13, Kassel etc., Bärenreiter, sid. 91–123.
- Dirksen, Pieter 1995: "Sweelinck's Keyboard Style and Scheidemann's Intavolations", i verket Hans Davidsson & Sverker Jullander (red.), *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, ("Skifter från Musikvetenskapliga avdelningen, Göteborgs universitet, nr 39"), Göteborg, sid. 85–97.
- Dirksen, Pieter 1997: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck: Its Style, Significance and Influence*, ("Muziekhistorische monografieën 15"), Utrecht, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- Edler, Arnfried 1997: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Teil 1: Von den Anfängen bis 1750*, ("Handbuch der musikalischen Gattungen Band 7,1"), Laaber, Laaber-Verlag.
- Edskes, C. H. 1969: "The Organs of the Oude Kerk in Amsterdam at the time of Sweelinck", i Curtis 1987, sid. 163–200.
- Feder, Georg 1987: *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fock, Gustav 1939: "Hamburgs Anteil am Orgelbau im niederdeutschen Kulturgebiet", *Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte* 38, sid. 289–373.
- Forney, Kristine K. 1987: "Music, Ritual and Patronage at the Church of Our Lady, Antwerp", i verket Ian Fenlon (red.), *Early Music History* 7, Cambridge, Cambridge University Press, sid. 1–57.

- Forsblom, Enzo 1985: *Mimesis: På spaning efter affektuttryck i Bachs orgelverk*, ("Sibelius-Akademins utbildningspublikationer 3"), Helsingfors, Sibelius-Akademien.
- Frotscher, Gotthold 1959 (1935): *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, andra upplagan, Berlin, Verlag Merseburger.
- Gierveld, Arend Jan 1977: *Het Nederlandse Huisorgel in de 17de en 18de Eeuw*, Utrecht, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- Grier, James 1996: *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Houle, George 1987: *Meter in Music, 1600–1800: Performance, Perception and Notation*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- Kinkeldey, Otto 1910: *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Kramer, Gale 1978: "The Prefaces to the Organ-Works of Jean Titelouze", *The Organ Yearbook*, sid. 2–10.
- Krüger, Liselotte 1933a: *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*, ("Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen Band 12"), Strassburg, Heitz & Co.
- Kulp, Johannes; Büchner, Arno & Fornaçon, Siegfried 1958: *Die Lieder unserer Kirche*, ("Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch, Sonderband"), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Le Huray, Peter 1981: "English Keyboard Fingering in the 16th and early 17th Centuries", i verket Ian Bent (red.), *Source Materials and the Interpretation of Music: A Memorial Volume to Thurston Dart*, London, Stainer & Bell, sid. 227–257.
- Lohmann, Ludger 1982: *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts*, ("Kölner Beiträge zur Musikforschung Band 125"), Regensburg, Gustav Bosse Verlag.
- Luth, Jan Roelof 1986: *"Daer wert om 't seerste uytgekreten...": Bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezang in het Nederlandse Gereformeerde protestantisme ±1550–±1852*, Kampen, Uitgeverij Van den Berg.
- Luth, Jan R. 1999: "Het orgelgebruik in de zeventiende eeuw", *Het Orgel* 95, mei 1999, sid. 5–8.
- Marshall, Robert L. 1980: "Chorale settings", i verket, Stanley Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volym 4 sid. 329–338, London, Macmillan Publishers Ltd.
- Marti, Andreas 1995: "Calvinistische Musik", i verket Ludwig Finscher (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2, Kassel, Stuttgart, Bärenreiter, J. B. Metzler, Zweite neubearbeitete Ausgabe, spalterna 333–336.
- Mattheson, Johann 1740: *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, Vollständiger, originaltreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen herausgegeben von Max Schneider (1910), faksimil, Kassel etc., Bärenreiter-Verlag, 1969.
- Meier, Bernhard 1994 (1992): *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, andra upplagan, Kassel etc., Bärenreiter.
- Mischiatì, Oscar 1963: "L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino: Catalogo ragionato", *L'Organo* 4, sid. 1–154.

- Nieuwkoop, Hans van 1988: *Haarlemse Orgelkunst van 1400 tot heden: Orgels, organisten en orgelgebruik in de Grote of St.-Bavokerk te Haarlem*, ("Muziekhistorische monografieën 11"), Utrecht, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- Nieuwkoop, Hans van 1989: "Klavier- en registergebruik in Sweelinck's orgelwerken", *Het Orgel* 85, sid. 319–326, 369–373 och 427–431.
- Noske, Frits 1988: *Sweelinck*, ("Oxford Studies of Composers 22"), Oxford, Oxford University Press.
- O'Brien, Grant 1990: *Ruckers: A harpsichord and virginal building tradition*, ("Cambridge Musical Texts and Monographs"), Cambridge, Cambridge University press.
- Peitsalo, Peter 1994: *Jan Pieterszoon Sweelincks variationer över koralen "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ": Strukturanalys och formstrategi*, opublicerat skriftligt arbete för musikkandidatexamen, Sibelius-Akademien, avdelningen för kyrkomusik.
- Peitsalo, Peter 1999: "Modalitet i Jan Pieterszoon Sweelincks variationer *Nun freut euch lieben Christen gemein*", i verket Erkki Tuppurainen (red.), *Hymnos 1999, Hymnologian ja liturgiikan vuosikirja*, Kuopio, Hymnologian ja liturgiikan seura, sid. 15–24.
- Praetorius, Michael 1619a: *Syntagma musicum II, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, faksimil, Willibald Gurlitt (red.), Kassel etc., Bärenreiter, 1958.
- Reimann, Margarete 1965: "Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts", i verket Carl Dahlhaus & Walter Wiora (red.), *Norddeutsche und nordeuropäische Musik*, ("Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Band 16"), Kassel etc., Bärenreiter, sid. 83–91 och 127 f.
- Riedel, Friedrich Wilhelm 1990 (1959): *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornemlich in Deutschland)*, ("Musikwissenschaftliche Schriften 22"), andra, utvidgade upplagan, München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzschler.
- Rietschel, Georg 1893: *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, faksimil, ("Bibliotheca Organologica Vol. LIII"), Buren, Uitgeverij Frits Knuf, 1979.
- Ripin, Edward M. et al. 1989: *Early Keyboard Instruments*, ("The New Grove Musical Instruments Series"), London, Macmillan Publishers Ltd.
- Ruhnke, Martin 1955: *Joachim Burmeister: Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, ("Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel Band 5"), Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag.
- Schierning, Lydia 1961: *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, ("Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel Band 12"), Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag.
- Schmidt-Beste, Thomas 1997: "Modus", i verket Ludwig Finscher (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 6, Kassel, Stuttgart, Bärenreiter, J. B. Metzler, Zweite neubearbeitete Ausgabe, spalterna 397–435.
- Seiffert, Max 1891: "J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7, sid. 145–260.
- Seiffert, Max 1899: *Geschichte der Klaviermusik, I. Band: Die ältere Geschichte bis um 1750*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

- Sigtenhorst Meyer, Bernard van den 1946 (1934): *Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek*, andra reviderade upplagan, Den Haag, Servire.
- Silbiger, Alexander 1989: "Recent Editions of Early Keyboard Music", *Journal of the American Musicological Society* 42, sid. 172–188.
- Soderlund, Sandra 1986 (1980): *Organ Technique: An Historical Approach*, andra upplagan, Chapel Hill, Hinshaw Music.
- Soeting, A. G. 1978: "Kerkzang in de lage landen", i verket *Een Compendium van achtergrondinformatie bij de 491 gezangen uit het Liedboek voor de kerken*, Amsterdam, prof. dr G. van der Leeuw-stichting, sid. 3–36.
- Stalman, Joachim & Heinrich, Johannes (red.) 1990: *Liederkunde, Zweiter Teil: Lied 176–394*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Tagliavini, Luigi Ferdinando 1983: "The art of 'not leaving the instrument empty': Comments on early Italian harpsichord playing", *Early Music* 11, sid. 299–308.
- Vente, Maarten Albert 1959: *Die Brabanter Orgel: Zur Geschichte der Orgelkunst in Belgien und Holland im Zeitalter der Gotik und der Renaissance*, Amsterdam, H. J. Paris.
- Vente, Maarten Albert 1989: *Utrechtse orgelhistorische verkenningen: Bijdragen tot de geschiedenis der orgelcultuur in de Lage Landen tot omstreeks 1630*, ("Muziekhistorische monografieën 12") Utrecht, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- Walker, Paul 1985/86: "From Renaissance 'Fuga' to Baroque Fugue: The Role of the 'Sweelinck Theory Manuscripts'", *Schütz-Jahrbuch 1985/86*, Kassel etc., Bärenreiter, sid. 93–104.
- Walther, Johann Gottfried 1732: *Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, faksimil, Richard Schaal (red.), Kassel etc., Bärenreiter, 1993.
- Weber, Horst 1986: "Varietas, variatio / Variation, Variante", i verket Hans Heinrich Eggebrecht (red.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner IV, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Wilhelm, Rüdiger 1995: "Die kürzlich wiederentdeckten Orgelstabulaturen in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel", i verket Hans Davidsson & Sverker Jullander (red.), *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, ("Skrifter från Musikvetenskapliga avdelningen, Göteborgs universitet, nr 39"), Göteborg, sid. 131–148.

BILAGA 1

Förteckning över innehållet i Lynar A 1

nr	titel	sid.	tonsättare	nedskrivningsfas
1.	<i>Toccata / Joann Peters</i>	1–5	Sweelinck	I
2.	<i>Toccata 2di / Toni / Joann Peters</i>	6–9	Sweelinck	I
3.	<i>Toccata 2di / Toni. / Johann: Peters.</i>	10–13	Sweelinck	I
4.	<i>Toccata 2di / Toni. / Joan Peters (fragment)</i>	14–15	Sweelinck	I
5.	<i>Toccata Primi / Toni. / Joann Peters.</i>	18–21	Sweelinck	Ib
6.	<i>Toccata / 9. Toni / Joan Peters.</i>	22–26	Sweelinck	Ib
7.	<i>Tocata / J. P. S. / Nonj tonj</i>	27–34	Sweelinck	III
8.	<i>Fantasia / Primj Tonj / A. 4. / C. E.</i>	35–38	Erbach	IIIb
9.	<i>Fuga secundij / Tonj / C. E.</i>	38–40	Erbach	IIIb
10.	<i>Fantasia / 3tij Tonj.</i>	41–42	Erbach?	IIIb
11.	<i>Fantasia / quartj / Tonj / Giuon Gabrielis</i>	42–43	G. Gabrieli	IIIb
12.	<i>Tocata quintij / Tonj</i>	44–46	Erbach	IIIb
13.	<i>Fantasia / Sextj Tonj</i>	47–49	Erbach?	IIIb
14.	<i>Ricercar / 7mj et 8uj / tonj</i>	50–53	Erbach?	IIIb
15.	<i>Fuga 9.nj / Tonj</i>	53–55	Erbach?	IIIb
16.	<i>Fantasia Crom- / matica / A. 4. / Johan Pietersen / Swellinck</i>	56–63	Sweelinck	IIIb
17.	<i>Ricercar / 10mj Tonj</i>	64–67	Erbach?	IIIb
18.	<i>Fantasia / 11mj Tonj</i>	67–69	Erbach?	IIIb
19.	<i>12mj / Tonj</i>	70–73	Erbach	IIIb
20.	<i>Toccata / J. P. S.</i>	74–79	Sweelinck	IIIb
21.	<i>Phantasia / Ut sol fa mi. / Joann Pieters. // J. P. S.</i>	87–94	Bull / arrangerad av Sweelinck	I
22.	<i>Fantasia / Joan Pieters. // J. P. S.</i>	95–104	Sweelinck	I
23.	<i>Fantasia / à 4. / Joann Peters.</i>	105–116	Sweelinck	I
24.	<i>Erbarm dich mein / ô Herre Gott. / Joann Pieters. // Jan P. S.</i>	117–127	Sweelinck	I
25.	<i>Nu freut euch lieben / Christen gemein / Joann Pieters. // J. P. S.</i>	128–132	Sweelinck	I
26.	<i>Da pacem Domine / in diebus nostris. / Joann Pieters.</i>	133–139	Sweelinck	I
27.	<i>Wir glauben all / an einen Gott. / Joann Pieters.</i>	140–149	Sweelinck	I
28.	<i>Fantasia / Johan Pieters / à 4</i>	150–155	Sweelinck	I
29.	<i>Fantasia / Johan: Peters. / à 4.</i>	156–165	Sweelinck	I

30.	<i>Mein Junges Leben / hat ein Endt, / Johann: Pieters.</i>	166–172	Sweelinck	I
31.	<i>Passamezo de / Italia / Pietro Philippi. (fragment)</i>	172	Philips	I
32.	<i>Fantasia / Vt re mi fa / sol la / duo</i>	173–176		Ib
33.	<i>Wo gott der / her nicht bey / vnß helt</i>	177–179		Ib
34.	<i>Allein zu dier / her Jesu Christ</i>	180–182		Ib
35.	<i>Ach Gott vom / himmell sieh / darein</i>	182–187		IIIb
36.	<i>Pavana Philippi / Joan Peters.</i>	188–194	Sweelinck	I
37.	<i>Esce mars. / Johan Peters.</i>	195–200	Sweelinck	I
38.	<i>Christe qui lux / es et dies / Johann Peters.</i>	201–205	Sweelinck	I
39.	<i>Ich ruff zu dir / herr Jesu Christ / Johann Peters.</i>	205–210	Sweelinck	I
40.	<i>Puer nobis / nascitur / Johann Peters.</i>	211–213	Sweelinck	I
41.	<i>Le Rossignol à 5. / di Orlando / Intavolata da Pietro / Philippi</i>	214–217	Philips	I
42.	<i>Chi fara fed' al' / Alessandro Striggio / à 5. Intavolata da / Pietro Philippi</i>	218–222	Philips	I
43.	<i>Ecco l'aurora / Luca Marenz. à 5</i>	223–225	Philips?	I
44.	<i>Pavan / dolorosa / Pietro Philippi</i>	226–231	Philips	I
45.	<i>Galliard / dolorosa</i>	231–233	Philips	I
46.	<i>Ich fuhr mich vber / Rheine. / Johan Peters.</i>	234–239	Sweelinck	I
47.	<i>Phantasia / à 4. / Joann Peters.</i>	240–250	Sweelinck	I
48.	<i>Soll es sein</i>	251–260	Sweelinck	I
49.	-	261–263	Sweelinck?	Ib
50.	<i>Bonnj swet / Robin / D. B.</i>	264–267	Bull	III
51.	<i>Kempes moris / mr. Geilles Farnabi / Backeler in de / Musick</i>	268–270	G. Farnaby	III
52.	<i>Flet stret / / Richard Farnabij / Autor</i>	270–274	R. Farnaby	III
53.	-	275–277	Gibbons	III
54.	-	278		III
55.	-	278–279		III
56.	<i>O neijbour Robert</i>	280–282		III
57.	<i>Robin</i>	283–286		III
58.	<i>A toi</i>	286–287		III
59.	-	287		III
60.	<i>D.B.</i>	288–289	Bull	III
61.	<i>Malle Siemon / / Lenhardus Wooddeson</i>	290–291		III
62.	<i>Courante / de / La barre</i>	292–293	P. Chabanceau de la Barre?	IIIb
63.	<i>Courante</i>	294–295		IIIb
64.	<i>Auttre Corant / de la / Barre</i>	296–298	P. Chabanceau de la Barre?	IIIb
65.	<i>Courant / de / La / Barre</i>	298–299	P. Chabanceau de la Barre?	IIIb
66.	<i>Courant / de / Gautier</i>	300–302	E. "vieux" Gaultier?	IIIb

67.	<i>Corante</i>	302–303		IIIb
68.	<i>Corant / de / Ballard</i>	304–305	R. Ballard	IIIb
69.	<i>Courante / La /vigon</i>	306–307		IIIb
70.	<i>Lucidor / einß hütt / der schaf / / M. W.</i>	308–309	Weckmann?	IIIc
71.	<i>Tantum Ergo / De: pieter Cornet</i>	310–312	Cornet	IIIc
72.	<i>Fantasia / Pieter Cornet</i>	313–315	Cornet	IIIc
73.	<i>Che fa</i> (Marenzio)	316–317	Philips?	IIIc
74.	<i>Amarilli</i> (Caccini)	318–320	Philips	IIIc
75.	<i>Tocata / secundi / Tonj</i>	320–321	Cornet?	IIIc
76.	<i>Tocata / primi tonj</i>	322–323		IIIc
77.	<i>Tocata</i>	324–325		IIIc
78.	<i>Fantasia</i>	326–329		appendix
79.	<i>Almande</i>	328		appendix
80.	<i>Corante</i>	330–331		appendix
81.	<i>Sarabanda</i>	330		appendix

BILAGA 2

Fingersättningar och ornamentsymboler i Lynar A 1

nr	titel	sid.	fingersättningar	ornament- symboler	nedskrivnings- fas
1.	<i>Toccata / Joann Peters</i>	1–5	X	//	I
2.	<i>Toccata 2di / Toni / Joann Peters</i>	6–9	X s. 6		I
3.	<i>Toccata 2di / Toni. / Johann: Peters.</i>	10–13	X s. 13	//	I
4.	<i>Toccata 2di / Toni. / Joan Peters (fragment)</i>	14–15		//	I
5.	<i>Toccata Primi / Toni. / Joann Peters.</i>	18–21	X s. 20		Ib
20.	<i>Toccata / J. P. S.</i>	74–79	X s. 74	//	IIIb
22.	<i>Fantasia / Joan Pieters. // J. P. S.</i>	95–104	X s. 95		I
26.	<i>Da pacem Domine / in diebus nostris. / Joann Pieters.</i>	133–139	X s. 134		I
28.	<i>Fantasia / Johan Pieters / à 4</i>	150–155	X s. 153–154	// s. 153–154	I
30.	<i>Mein Junges Leben / hat ein Endt, / Johann: Pieters.</i>	166–172		// s. 170	I
36.	<i>Pavana Philippi / Joan Peters.</i>	188–194	X s. 193		I
39.	<i>Ich ruff zu dir / herr Jesu Christ / Johann Peters.</i>	205–210			I
41.	<i>Le Rossignol à 5. / di Orlando / Intavolata da Pietro / Philippi</i>	214–217	X s. 214	//	I
42.	<i>Chi fara fed' al' / Alessandro Striggio / à 5. Intavolata da / Pietro Philippi</i>	218–222		// s. 218	I
43.	<i>Ecco l'aurora / Luca Marenz. à 5 (Philips?)</i>	223–225	X	//	I
44.	<i>Pavan / dolorosa / Pietro Philippi</i>	226–231		//	I
45.	<i>Galliard / dolorosa (Philips)</i>	231–233		//	I
46.	<i>Ich fuhr mich vber / Rheine. / Johan Peters.</i>	234–239		// s. 235	I
48.	<i>Soll es sein (Sweelinck)</i>	251–260		// s. 251	I
50.	<i>Bonnj swet / Robin / D. B. (Bull)</i>	264–267		// s. 264	IIIa

53.	—	275–277	// s. 275	IIIa
56.	<i>O neybour Robert</i>	280–282	//	IIIa
57.	<i>Robin</i>	283–286	// /	IIIa
61.	<i>Malle Siemon / Lenhardus Wooddeson</i>	290–291	// /	III
62.	<i>Courante / de / La barre</i>	292–293	z	IIIb
63.	<i>Courante</i>	294–295	// s. 294	IIIb
64.	<i>Auttre Corant / de la / Barre</i>	296–298	z	IIIb
65.	<i>Courant / de / La / Barre</i>	298–299	z	IIIb
66.	<i>Courant / de / Gautier</i>	300–302	// s. 300	IIIb
71.	<i>Tantum Ergo / De: pieter Cornet</i>	310–312	// s. 310	IIIc
75.	<i>Tocata / secundi / Tonj (Cornet?)</i>	320–321	X s. 320	IIIc
76.	<i>Tocata / primi tonj</i>	322–323	//	IIIc
77.	<i>Tocata</i>	324–325	// s. 324	IIIc
		summa:	12	28 kompositioner

Ifall fingersättningar och ornamentsymboler inte är fördelade över hela kompositionen, har sidan respektive sidorna där de förekommer angivits.

Peter Peitsalo
JAN PIETERSZOOM SWEELINCK'S KORALVARIATIONER
I MUS. MS. LYNAR A 1

Notation, interpretation och edition

Del I

ERRATA

sid. 12 rad 5:	initialerna	läs: initialer
sid. 19 rad 32:	senare hälft	läs: senare hälft.
sid. 25 rad 23:	resitationstonen	läs: recitationstonen
sid. 38 rad 14:	mångfald	läs: mångfald
sid. 49 rad 31:	klavertegen	läs: klaveregen
sid. 54 fotnot 31:	<i>Ich ruf zu dir</i> takterna 8–89 läs: <i>Ich ruf zu dir</i> takterna 87–89	
sid. 73 fotnot 80:	<i>Da pacem Domine</i> takterna 3–40 läs: <i>Da pacem Domine</i> takterna 36–40	
sid. 75 exempel 20:	tillägg:	A = accento C = clamazione M = minuta T = tirata
sid. 92 rad 22:	per notsystem sex i och	läs: per notsystem sex och
sid. 97 fotnot 10:	felaktigt angivits som C.	läs: felaktigt angivits som ϕ .
sid. 99 exempel 23:		

