

sionering, som anknöt till nestorianerna och som t. o. m. nådde Indien. För bildkonsten blev Edessa, som ovan nämnts, utgångspunkten, och via Jerusalem erövrades Konstatinopel. Med sistnämnda stad som basis trängde dessa riktningar västerut, främst tack vare den tidigt orientaliserade staden Massilia (Marseille). För denna strömriktning synes särskilt munkväsendet ha spelat den betydelsefullaste rollen av förmedlarna.

De revolutionerande åsikter, som Strzygowski med väldigt patos framfört, ligga icke endast inom ramen av det här skildrade ämnet, fastän detta givetvis är det allra viktigaste. Hans med en nästan Nietzscheansk fraseologi och åtskillig grumlighet framförda teser bottna i en tendens, som verkar som en jättekonstruktion. Med ett par slagord vill han formulera hela den asiatiska och europeiska konsten. Han finner vid en konstgeografisk reduktion av det enorma material, som han tumlar om med, att tvenne områden skarpt avgränsa sig från varandra. Inom det "klassiska" området: Grekland, Rom, Egypten, Babylonien och Indien ligger huvudvikten på människoframställningen; det är "humanismens" princip man söker förverkliga, och denna princip består i naturavbildning. Inom det "nordliga" området däremot, som omfattar Mongoliet, Tibet, Iran, Turkestan, Sibirien, Ryssland och Skandinavien, odlas en geometrisk konst. Här är ornamentet huvudsaken. "Nordens" originella konst upphör med kristendomen, då den sydeuropeiska figurkonsten blir segrare.

Vad man än kan invända mot dessa djärva idéer, så ge de bl. a. ett stort perspektiv åt vår egen folkkonst och en förståelse för den rationella stilkänslan. De verka i hög grad eggande på alla dem, som syssla med de ofta föga uppskattade folkliga dragen i den nordiska konsten. Denna uppfattning är blott alltför nyttig att framhålla i våra dagar, då för att använda Strzygowskis eget uttryck "humanismen" ännu sitter i högsätet.

Bengt Cnattingius.

Dietrich Buxtehude och något om hans verk.

Berömd mer än de flesta under sin livstid, högt aktad och ärad i hela Tyskland som oöverträfflig orgelmästare, eftersökt som lärare av unga, framåtsträvande konstadepter — levde och verkade som organist vid Marienkirche i Lübeck under nära fyrtio år *Dietrich Buxtehude*, en av de mest betydande personligheterna i kyrkomusikens historia under senare hälften av 1600- och begynnelsen av 1700-talen. På de män, som sedan gjorde sig stora namn i 1700-talets musikliv, utövade han ett mäktigt inflytande. Bekant är Seb. Bachs fotvandring år 1705 de 50 milen till Lübeck från Arnstadt och det följande, fyra månader långa uppehållet hos Buxtehude för att lära "ett och annat" i musikväg av honom, men även den andre stormästaren under denna epok, G. Fr. Händel, har i sin oratoriestil rönt stark påverkan av Buxtehude. Förvisso var dennes berömmelse ej oförtjänt. Hans verk, som likt de flesta barockmusikens

alster varit nästan glömda under mer än ett sekel, börja alltmer tilldraga sig uppmärksamhet och de visa sig, efterhand som man lär känna dem, ingalunda vara blott och bart musikhistoriska kuriosa utan verk av bestående värde med mycket att giva även åt våra dagars människor. Därför må det här sägas något om denne, en av kyrkomusikens största, om hans liv och verk.

Buxtehude föddes i Hälsingborg år 1637. Hans fader, Johannes B., var organist i Mariakyrkan därstädes och känd icke blott som orgel-spelare utan även som orgelbyggare. Som sådan blev han nämligen anlitad år 1641, då en stor reparation och omändring av orgeln i S:ta Maria företogs. På en av de luckor, som leda till orgelns inre står som minne härav textat:

JOHANNES BÜXTEHÜDE
OLDESLÖE: HOLTSATG
ORGANIST: HELSINB
1641.

Av fadern kunde Dietrich således erhålla en god utbildning i allt, som rörde orgel, och detta blev säkerligen av största betydelse för hans senare karriär som orgel-spelare.

År 1642 erhöll Johannes Buxtehude organistbefattning i Helsingör, där han sedan verkade i hela 32 år till sin död 1674. Dietrich tjänstgjorde i likhet med fadern såsom organist såväl i Hälsingborg (1657) som i Helsingör (1660). Härifrån kallades "Dietrich Orgemester" år 1662 till Hälsingborg för att avprova Mariakyrkans orgel, vilken ånyo undergått reparation. Detta visar, att han trots sin ungdom redan då hunnit förvärva sig ett aktat namn som orgel-spelare. Ytterligare bevis för hans kapacitet på området bringar hans framgång vid provspelningen för den 1667 ledigblivna organistplatsen i Lübecks förnämsta kyrka, Marienkirche. Okänd, väl utan större förhoppning om att erhålla denna befattning, hade den unge, föga mer än trettioåriga danske organisten kommit till Lübeck för att tävla med säkerligen mycket framstående tyska orgel-spelare och en efter en slagit dem "ur brädet". Lübeckarna, som voro mycket intresserade av kyrkan och allt vad därtill hörde och alltid måna om att försöka få det bästa möjliga för kyrkan, voro nu utan tvivel angelägna om att även få en skicklig organist, som kunde göra dem och deras stad heder. De blevo högeligen imponerade av unge Dietrichs prestationer på orgeln och deras val föll utan tvekan på honom.

Så hade Buxtehude erhållit en ur flera synpunkter fördelaktig ställning i livet. Helt visst kände han sig smickrad över att få efterträda den berömda Franz Tunder (1614—1667), som genom sin verksamhet vid Marienkirche gjort befattningen högt ansedd. (Den gamla bestämmelsen om efterträdares obligatoriska giftermål med föregångares änka eller äldsta dotter har tydligen ej vållat någon ööverninnelig svårighet.) Här kunde han nu under gynnsamma förhållanden utöva sin konst till medmänniskors glädje och egen berömmelse ända till sin död den 9 maj 1707. Till sitt förfogade hade han en präktig 53-stämmig orgel på tre manualer och med en disposition, som genom sin resursrikedom säkert verkade myc-

ket stimulerande på hans fantasi. Stadens borgare hyste, som redan nämnts, livligt intresse för kyrkomusiken och detta möjliggjorde anskaffandet av tillräckligt antal medhjälpare — sångare och instrumentalister — vid tillfällena, då musik skulle utföras. Relativ god plats hade han i kyrkan: på de 6 olika läktarna rymdes sammanlagt ett fyrtiotal personer.

Vad som främst bidrog till Buxtehudes berömmelse var hans "Abendmusiken", årligen återkommande stora musikuppföranden, vilka under B:s tid voro Nord-Tysklands väl mest publikdragande musikevenemang. Från alla håll strömmade då musikfolk till för att höra mästarens nya musikverk, som vid dessa tillfällen uppfördes. Om tillslutningens storlek vittnar historien, att det en gång behövdes "2 korpraler och 18 gemene" för att ordna folkmassorna, som ville till musikaftnarna. — Huru dessa uppkommit, vet man ej med säkerhet. Redan år 1753 gjorde en lübecksk kantor vid namn Ruetz förfrågningar hos äldre personer om hur "die Abendmusiken" uppstått. Han erhöll då till svar, att organisten i S:t Marien sedan gammalt brukat spela något på orgeln för stadens köpmän, innan dessa gingo till börsen för att börja dagens affärer, och att dessa "orgelföredrag" småningom utvecklats till "Abendmusiken". Detta är dock ej historiskt bevisat, ej heller ett antagande, att det ursprungligen skulle ha rört sig om adventsgudstjänster, vilka efterhand genom allt flera musikaliska inlägg slutligen blivit "Abendmusiken". Häremot kan invändas, att adventstiden — då höllos nämligen dessa musikaftnar — sedan gammalt betraktas som en fastetid och då fick ju ingen kyrkomusik förekomma. Vad man numer säkert vet, är, att redan Buxtehudes föregångare, ovannämnde Fr. Tunder, anordnat s. k. "Abendspiele" under tiden före jul. De höllos då på torsdagsaftnarna men förlades fr. o. m. Buxtehudes tillträde till söndagseftermiddagarna.

Hur musikaftnarna varit beskaffade, har man tidigare endast med ledning av en bevarad textbok, några titlar på andra "Abendmusiken" samt förmodanden slutit sig till. Med dr. W. Maxtons upptäckt i Uppsala år 1924 av musiken till en fullständig "Abendmusik" (se nedan!) har man nu fått en god uppfattning om verkens byggnad. Buxtehude använder ordet "Abendmusik" i två betydelser: dels kallar han musikaftonen så, dels har han det om benämning på ett slutet, dramatiskt konstverk, som kom till utförande vid musikaftnarna. Dessa höllos i en följd mellan kl. 4—5 e. m. omedelbart efter eftermiddagsgudstjänsten på söndagarna från S:t Martini ("Mårtensmäss") till jul med undantag för 1sta sönd. i advent, då det redan i gudstjänsten förekom en myckenhet musik, så att en "musikafton" den dagen ej rätt gärna kunde hållas. Buxtehude komponerade den "Abendmusik", som skulle uppföras, dock ej varje år utan ibland återuppfördes tidigare verk och ibland gavs ej *ett* sammanhängande musikverk, utan i stället en rad smärre stycken (kantater o. dyl.) varje gång.

Om programmen vid "Abendmusiken" vet man för närvarande något närmare från följande år:

1678 och 1680 uppfördes "Die Hochzeit des Lammes" (eller "De fem kloka och de fem fåvitska jungfrurna"). "Abendmusik" i två akter. (Texten finnes bevarad i Uppsala bibliotek);

- 1683: "Das aller schrecklichste und allererfreulichste, nemlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit". I tre akter. (Musiken återupptäckt i Uppsala 1924.)
- 1685: "Himlische Seelen-lust auf Erden über die Menschwerdung und Geburt unseres Heylandes Jesu Christi". (Text och musik ha gått förlorade.);
- 1688: "Abend Music vom Verlohrnen Sohn". (Text och musik förlorade);
- 1700: uppfördes en serie icke sammanhängande kyrkokantater. Textboken (tryckt), som är tillägnad Herr Dietrich Wulfrath, en av "den höhen Patronen" i staden, finnes bevarad i stadsbiblioteket i Lübeck.

Som ovan nämndes, upptäcktes musiken till det år 1683 uppförda verket: "Das allerschröcklichste etc." i Uppsalabiblioteket 1924. Maxton påträffade vid sökande efter operaverk av Johann Theile — en elev till Heinr. Schütz — en samling anonyma stämblad, vilka, när de sammanförts i partitur, visade sig vara just denna Buxtehudes dittills endast till titeln kända "Abendmusik". Den består av 81 olika nummer. Efter upptäckten uppfördes den första gången i Lübecks Marienkirche 1sta söndagen i adv. 1928 men då i förkortad form: tolv nummer hade strukits. Vid nästa uppförande — under 18nde tyska Bachfesten i Kiel 4/10—6/10 1930 — hade ytterligare strykningar företagits med hänsyn dels till att längden ej skulle bli tröttande, dels till att originalets många textupprepningar, föranledda av att verket ursprungligen uppdelats på flera olika söndagar och att det fördenskull då var behöfligt med sammanhangserinringar — nu vid verkets uppförande under en kväll voro överflödiga.

Innehållet i denna "Abendmusik", såsom den kom till utförande vid det sistnämnda tillfället, är i sammanfattning följande:

Verket omfattar tre akter, varav den sista sönderfaller i tvenne avdelningar. Efter ett allegoriskt instrumentalförspel följer i första akten en körsats, i vilken "människones barn" manas att vakna upp ur sina synder och strida emot de tre "rebellerna", som bo i deras inre: girighet, lättfärdighet och högmod. Dessa "rebellerna" framträda nu och berömma sig över den makt, de, var och en på sitt sätt, äga över människorna. De förena sig i en tersett, där de gemensamt besluta söka "erövra" hela "tyska riket" och så bringa straffdomar för synderna över dess invånare: pest för lättfärdigheten, hunger för girigheten och krig för högmodet. En körsats manar ånyo till uppvaknande och kamp mot fienderna: "Ack, vakna upp, Du tyska folk! Vi vill Du sova? Se, Guds straffdom kommer snart — — —". Från höjden kommer nu en "gudomlig röst", vilken med bibelns ord påminner om Guds vrede över otrons barn (Ef. 5: 6, 7). De tre "rebellerna" skrodera vidare om sina förträffligheter och "den gudomliga rösten" fortsätter med Jes. 3: 16—17. Kören ger uttryck åt sin sorg över det eländiga tillståndet i världen och siar om yttersta dagens snara ankomst.

Andra akten inledes med en Sonata och därefter tar "gudomsrösten" till orda med Ordspr. 3: 13—18. "Den onda själen", som nu uppträder,

sjunger Mamons lov, men hennes motståndare, "den goda själen", klagar med Ps. 39: 6b—8 och en kör understöder "den goda själen" och pekar på vägen till räddning med Amos 5: 6a. "Den goda själen" blir alltmer enträgen i sina försök att rädda människorna från "de tre rebellerna", den sjunger en aria om alltings tröstlöshet, när Gud övergett en människa, om hur hon förgäves söker att i världen finna hugsvalelse för hjärtat. "Den gudomliga rösten" ger svar på var hjälpen är att finna (Joh. 5: 39). Gripnen av glädje sjunger nu "den goda själen" ut sin fröjd över att ha funnit "pärlan, i vilken salighet gömmes". Stämningen föres vidare i körkoralen: "Du pärla skön av himmelrik" (sv. ps. 509: 2). "Den onda själen" gör sig hörd på nytt, men nu har ångslan gripit den; begäret efter penningen kan ej mättas och så kommer frågan: "Vad skall hos mig och de mina fördriva hungern, smärtan och torka tåren bort?" "Den goda själen" säger med Ps. 16: 5—6: "Herren är min del — — —". Efter en orkestersats kommer en ny körkoral: "Jesus, min fröjd". "Den onda själen" har emellertid övervunnit sitt anfall av svärmod och säger: "Kära själ — —" (Luk. 12: 19). Men nu kommer "den gudomliga rösten" med domsordet: "Du dåre, i denna natt — —" Luk. 12: 20), "den onda själen" råkar i vända och klagar: "O ve, ack ord, som döda förrän döden! Skall jag allen' gå hädan? — — — Ack, var kan jag bliva, var mig gömma? — — — Bort med skatter, som dock intet äro! — — —". Den dystra stämningen understrykes av kören, som sjunger Syraks 41: 1. O, död, hur bitter är du dock! Orkestermellanspel. Därefter sjunger "den goda själen" koralen: "Fröjda dig, min själ och hjärta" och akten avslutes med körkoralen: "Av hjärtat haver jag dig kär" (sv. sp. 221: 1).

Efter inledningssonaten sjunges såsom begynnelse till tredje aktens första avdelning en körsats i två strofer, av vilka den första beskriver, vad "Satans slavar" önska sig i världen, den andra, vad som "väl behagar Guds barn". "Den gudomliga rösten" återger Jes. 55: 1—2, varefter "den goda själen" besjunger det "glada liv", den älskar. "Den gudomliga rösten" tar till orda med Amos 6: 3—7 och "den onda själen", som nu nått kulmen i sina orgier, börjar åter svårligen plågas. "Den goda själen" pekar på "den onda" som ett avskräckande exempel ("Skåden dock, hur syndens slavar — — —") och "den gudomliga rösten" citerar Joel 1: 5 och Jes. 5: 22. "Den goda själen" sjunger om "förojeljen i Jesus" och kören faller in med koralen: "Uti mitt hjärta lys och skin" (sv. ps. 509: 3).

Andra avdelningen av tredje akten — verkets dramatiska höjdpunkt — inledes av "den gudomliga röstens": "Den ogudaktige skall icke bestå! I sin förvillelse må han ej lita på vad fåfänglighet är — — —" (Job 15: 30b—33). En körsats ger ett nytt, varningens ord till syndaren, men "den onda själen" gör ännu en ansträngning att komma in i den glada stämningen från förut: "Bort död, bort alla tankar därpå!" En basröst sjunger med eftertryck om syndarens förgängelse, så ock en efterföljande manskör och slutligen även "den gudomliga rösten". Då förmår ej "den goda själen" stå emot längre, den brister ut i högljudd klagan och de plågor, som nu ansätta honom, bringa honom till förtvivlan. "Gudomsrösten" fortfar att med bibelord erinra om de gudlöses straff, kören infaller:

"— — — — Dö, rasande, dö nu och evigt förgås!" och "den onda själens" klagorop fortfara. Manskören upprepar den förra körens ovan citerade ord och "gudomsrösten" utslungar med Luk. 6: 25 ve över syndaren men fortsätter med verserna 20, 21 om de saligas lott, varpå kören sjunger koralen: "Det är min enda tröst och ro" (sv. ps. 509: 8). "Den gudomliga rösten" talar: "Jag skall komma och taga eder till mig, så att I mån vara, där jag är". (efter Joh. 14: 3), kören sjunger: "Israel drager hän till sin ro" — och så klingar verket ut i lugn och trygg tillförsikt med koralversen: "Så får jag nu med frid och fröjd mig hädanskilja" (sv. ps. 478: 1).

Betraktar man detta musikverk med hänsyn till innehåll och utformning, finner man, att det i en punkt väsentligt skiljer sig från kyrkokantaten: under det att denna endast tillfälligtvis gör lån på den dramatiska textgestaltningens område, är "Abendmusik"-en i sig själv ett drama. Den är liksom oratoriet nära besläktad med operan. Bibeltext och koral äro helt och hållet underordnade det dramatiska elementet: "den gudomliga röstens" partier äro handlingens drivande moment och koralen användes i överensstämmelse med hanseatisk barockåskådning mindre såsom betraktande (passivt) utan mera som handlande (aktivt) element. Från de framför allt genom Heinr. Schütz bekanta "evangeliehistorierna" och de "andliga dialogerna" skiljer sig "Abendmusik"-en genom att handlingen icke är hämtad ur bibeln utan fritt uppfunnen och utformad av textdiktaren, varvid bibelställen ur alla delar av gamla och nya testamentet komma till användning. — Denna speciella utformning av det textliga stoffet fordra en speciell musikalisk stil, som kunde smälta samman idé och uttrycksform till ett helt. Härtill ägnade sig bättre än någon annan stil den italienska operan med venetiansk prägel, såsom som den mot slutet av 1600-talet var känd och använd i Tyskland. Den germanska musikuppfattningen hade genomsyrat och fördjupat denna musikstil, s. a. s. fört den upp på ett högre plan, och genom Buxtehudes geni fick den i hans "Abendmusiken" en helt individuell gestaltning. Framför allt finner man här en lösning av det sedan flera årtionden tillbaka aktuella problemet att komma bort ifrån kantatens lyrik och även inom kyrkomusiken skapa en absolut dramatisk konstform. Det är knappast för mycket sagt, om man med tanke på detta faktum och på Buxtehudes dominerande personlighet påstår, att den venetianska operastilen i sin tyska omstöpning trots talrika tyska operor av mindre mästare nådde sin fulländning just i Buxtehudes "Abendmusik".

Lübeckermästaren, som i likhet med alla barocktidens kompositörer var synnerligen produktiv — hans verksamhet sträckte sig över så gott som alla den dåtida musikens konstformer — har skrivit även andra vokalverk: förutom andra "Abendmusiken" en mängd kantater, motetter och verk för en eller flera soloröster med eller utan instrumentala partier. Ett urval av hans kantater offentliggjordes år 1904 av M. Seiffert i 14nde bandet av "Denkmäler deutscher Tonkunst". Nu har påbörjats utgivandet av en upplaga omfattande samtliga Buxtehudes kompositioner på Ugrinos förlag (Klecken, Hamburg) och i tryck föreligga hittills tre band, redigerade av W. Gurlitt (Freiburg in Breisgau) och upptagande uteslutande vokal-

kompositioner. Första bandet innehåller sjutton kantater för en sopranstämma, i andra bandet äro samlade tre kantater för altsolo, fyra för tenor, tre för bas samt en sorgemusik vid Buxtehudes faders död ("Fried- und Freudenreiche Hinfarth Des alten grossgläubigen Simeons") och slutligen i tredje bandet tretton kantater för två sångstämmor.¹⁾ Samtliga kantater ha obligata instrumentalpartier, vanligen för ett eller flera stråkinstrument, någon gång med blåsinstr. (oboe, fagott, trumpet, cornett.) Intressant är besättningen till kantat n:r 35 (band III): "Laudate pueri". De två solosopranerna beledsagas av förutom basso continuo (generalbas) en orkester, bestående av fem viola de gambor(!) och violone. I baskantaten n:r 25 (band II): "Ich bin die Auferstehung" spela stråkar, fagott och continuo en kort introduktion och när sångstämman inträder, tillfogas två "cornetti" och två "tornbetti". I det följande användas dessa fyra blåsare på ett synnerligen omväxlingsrikt sätt. — I formellt hänseende är kantat n:r 36 (band III): "Liebster, meine Seele saget" (för två sopraner, två violiner och continuo) originell: den är uppbyggd som en regelrätt ciaccona.²⁾

De buxtehudska volkalverken uppenbara icke blott en stor musikbegåvning utan även en ovanlig anpassningsförmåga. De skrevos till stor del för en konsertpublik — vid "musikaftnarna" bl. a. — och ej så mycket för gudstjänstligt bruk. Fördenskull måste Buxtehude vara angelägen om att göra sin musik så fattbar, "populär", som möjligt och han avhåller sig därför från alltför invecklad polyfoni och lägger an på en nästan "folklig" melodiföring och enkelhet i fakturen. Han koncentrerar sig på det som är verkningsfullt, med breda och fasta penndrag utformar han sina musikaliska idéer och vinner genom begränsning en intensitet i uttrycket, som måste fångsla och gripa. I ensemblepartier uppnår han genom att använda en nästan homofon tonsats en prakt och ett majestät, som ösökt för tanken på liknande partier i händelska oratorier. Bristen på en viss enhetlighet kan måhända ej förnekas. Det är ej *en* tanke, kring vilken ett verk uppbygges, utan detta får sin prägel av flera olika temata, vilka ställas i dramatisk motsats mot varandra. En viss känsla av oro, oklarhet blir resultatet härav — vad Bach genom järnhård konsekvens och logik i sina verk uppnår, det finner man givetvis ej hos Buxtehude — men det är dock av ringare betydelse vid sidan av allt det positiva, denna musik ger. Buxtehudes genialitet ger på många andra sätt fullgod ersättning för denna brist, om man får kalla det en sådan.

Vill man komma till en rätt uppfattning och uppskattning av denna musik, skall man framför allt icke med överlägsenhet se ned på det utpräglade drag av naivitet, som kännetecknar den tiden och dess musik. Den är ej, som man kanske skulle vilja mena, en svaghet utan fastmer en styrka, ty naivitet har djupt samband med oförbehållsam respekt för sanningen, öppenheten, som ingenting fördöljer, ingenting förskönar, som

¹⁾ Fjärde bandet kommer att innehålla större vokalkompositioner.

²⁾ På Bärenreiters förlag (Kassel) finnas separat utgivna åtta solokantater; M. Seiffert har på Kistner & Siegels förlag (Leipzig) utgivit en kantat för bassolo, kör och orkester och W. Gurlitt "Missa brevis" för femst. kör (Bärenreiter).

icke ryggar tillbaka för något och som hänger så nära samman med de mest elementära uttrycken för mänsklig tillvaro, att den kan frigöra verken från beroende av den tidsperiod, i vilken de uppstodo och ge dem förståelse att än i dag djupt gripa en var åhörare, som icke en dekadant förfining gjort "överkultiverad" och oförmögen att tilltalas av den ursprunglighet, som är den äkta naivitetens kännemärke.

Av instrumentalkompositionerna — såväl som av vokalverken — ha många i likhet med otaliga andra barockmusikens alster säkerligen gått förlorade. Följande äro kända: Två samlingar om 7 triosonater vardera för violin, gamba och basso continuo, vilka trycktes redan under Buxtehudes livstid i Hamburg (1696). Dessa trios återfinnas i nytryck jämte sex manuskriptsonater: tre för 2 violiner, gamba och continuo, två för violin, gamba och b. cont. samt en sonat för gamba, violone och continuo, i "Denkmäler deutscher Tonkunst", 11:te bandet. Härtill kommer ett stort antal orgelkompositioner, vilka helt naturligt utgöra en betydande del av B:s produktion. Såsom orgelspelare åtnjöt han som nämnts under sin levnad största berömmelse — han räknades för en av sin tids främste virtuoser på instrumentet — och såsom orgelkompositör har han aldrig helt fått skatta åt glömskan. Alltid har det funnits orgelspelare, som känt en mäktig dragning till de fantasirika, egenartade skapelserna för orgel av lübeckermästaren. Nu har dessa genom senaste tiders nyvaknade intresse för 16- 1700-talsmusiken blivit föremål för allt flitigare reproduktion, och detta kan ej hälsas med annat än den största tillfredsställelse. Det råder nämligen intet tvivel om att Buxtehudes orgelsaker äro högst betydande. Redan Alb. Schweitzer har i sin Bachbiografi kallat B. den störste organisten — och därmed menar han väl icke blott exekutören utan även kompositören — mellan Sam. Scheidt (1587—1654) och J. S. Bach. Kretzschmar, musikhistorikern, säger: "Bach vore utan Buxtehude otänkbar". Hans betydelse för Bach och det gäller icke blott som orgelutan även som vokalkompositör) har således redan tidigare påpekats. Direkta personliga inflytelser fick Bach vid sin förut omtalade vistelse i Lübeck hos orgelmästaren i Marienkirche och dessa ha säkert haft stor betydelse för den bachska orgelstilen. I hans tidigare orgelverk kan inflytelserna från Buxtehude tydligt spåras, men även i de stora orgelskapelserna från Leipziger tiden märker man visserligen förfinade, men dock nordtyska d. v. s. buxtehudeska drag. Man tänke t. ex. på den fantastiska stora e-moll-fugan (Peters, band II)! — Men att endast framhålla denna Buxtehudes s. a. s. musikhistoriska inställning såsom "förstadium" till Bach är att begå en orättvisa gentemot verk, som rymma inom sig höga, oskattbara musikaliska värden, vilka det är en fröjd att upptäcka och fördjupa sig i. Orgelspelare borde ej gå förbi dessa storverk utan tvärtom sätta en ära i att flitigt spela desamma.

Vad först koralbearbetningarna beträffar, står Buxtehude i formellt hänseende framför andra som representant för och fullkomnare av den s. k. koralfantasiën. De båda stormästarna på koralbearbetningens område före Bach: J. Pachelbel (1653—1706) och G. Böhm (1661—1733), ha var sitt speciella gebiet, inom vilket de stå som mästare: Pachelbel utbildade koralfugan, Böhm den typ av koralförspele, som kännetecknas av en

melismatiskt omskriven cantus firmus med enkelt kontrapunktiskt underlag. Hos Buxtehude träffar man på alla arter av koralfantasien. I de enklare genomföres koralmelodien i oförändrad eller blott svagt "kolorerad" gestalt och de andra stämmorna beledsaga med konstrika, antingen fria eller ur koralen härledda kontrapunkter. I de större fantasierna låter Buxtehude infallen helt och hållet råda. Allt eftersom idéerna komma, lägger han cantus firmus än i den ena, än i den andra stämman, en koralrad här, en annan där, än i oförändrad form, än i rytmiskt och melodiskt intressanta förändringar. Kontrapunkter bilda mästerligt gjorda musikaliska rankverk kring koralen.

Buxtehudes behandling av koralen är rent musikalisk. Häri ligger bl. a. den stora skillnaden mellan Buxtehude och Bach, ty den senare är psalmtextens oförliknelige musikaliske tolkare med den till psalmen hörande koralen som medel. Vål förekommer även hos Buxtehude musikaliska "avspeglingar" av texten som då han t. ex. — liksom Bach — i orgelkoralen: "Durch Adams Fall ist gantz verderbt" använder "fall"-motiv i basstämman, men detta är endast tillfälliga textillustrationer av mera yttre art; någon djupare texttolkning som hos Bach förekommer ej. Detta utesluter ingalunda, att Buxtehudes orgelkoraler kunna vara sköna; många av dem äro verkligt gripande, men detta genom sitt absolut-musikaliska, av textpoesien icke påverkade innehåll.

De fria orgelkompositionerna äro högentressanta. Buxtehude var främste representanten för den s. k. "nordtyska orgelskolan", vilkens upphovsman J. F. Sweelinck (1562—1621) i Amsterdam anses vara. Denna skolas kännemärken: förkärlek för det virtuosa, obligat tvåstämmigt pedalspel m. m. finna vi i fullkomnad grad hos Buxtehudes orgelverk. De äro fyllda av dramatiskt liv, de olika delarna, av vilka verken uppbyggas, kontrastera på ett ypperligt sätt gentemot varandra, fantasien flödar som en aldrig sinande ström, vilken berusar åhöraren, de många musikaliska geniblix-tarna blända, de ofta djärva harmoniska vändningarna frappa och oupphörligt komma nya, överraskande tonbilder i rik växling. Hans kompositioner ha något av Frescobaldis (1583—1643) friska fantasifullhet i stilen men därtill ock en något kärv, utpräglad nordisk grundton. De göra intryck av att vara skrivna med största lätthet — trots alla kontrapunktiska finesser — nästan "quasi improvisato", och man får lätt den tanken, att det blev något i den stilen, när Buxtehude i sin krafts dagar satt vid sitt härliga orgelverk i S:t Marien och med mästerliga improvisationer hänryckte sina lyssnare.

Orgelkompositionerna utgavos 1876—78 av Philip Spitta på Breitkopf & Härtels förlag. Denna upplaga (senare redigerad av M. Seiffert), som omfattar två band: i första de fria orgelkompositionerna, i andra bandet koralbearbetningarna, är numera utgången. Ugrino-förlagets ovan omtalade upplaga kommer ju även att omfatta orgelverken, men till dess de utkommit i tryck, äro tillgängliga endast en del av verken i olika samlingar på olika förlag. Här kan nämnas de båda banden "Alte Meister des Orgelspiels" utgivna av K. Straube, Peters förlag, i vilka återfinnas d-moll-passacaglian, ciaonna i e och d:o i c, preludier och fugor i fismoll, g-moll och e-moll, den stora Canticum: "Te Deum laudamus" och

en mindre koralbearbetning: "Lobt Gott, ihr Christen allzugleich": I "Choralvorspiele alter Meister" (Straube, Peters f.) finnas en annan koralbearb.: "Christ, unser Herr, zur Jordan kam" samt den stora fantasien över "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (sv. ps. 509). I den av G. Ramin utgivna samlingen "Berühmte Meister des Orgelspiels" (Ed. Kistner, Leipzig) finnes en annan av Buxtehudes större saker, nämligen Preludium och fuga i g-moll. "Album nordiskher Komponisten für Orgel" (Reger-Gerhardt. Nordiska mus.-förl.) upptager av Buxtehude: tre koralförspel, toccata i F (förkortad) och en fuga.³⁾ — Ett urval orgelstycken finnas i pianobearbetning för 4/ms av Ch. Barnekow, någon sak för 2/ms av Zadora (W. Hansens förl.)

Till slut må med några ord beröras ett förhållanden, som för oss svenskar har sitt stora intresse. Den största samlingen av Buxtehude-verk äger Uppsala bibliotek, i vars ägo de kommit på följande sätt. Den berömda musikersläkten Düben, som var den musikaliskt ledande i Stockholm under flera generationer (ca. 1690—1720) — de berömda namnen äro: Andreas D. d. ä., Gustaf D. och Andreas Düben d. y. — stod i livlig kontakt med de båda nordtyska musikstäderna Hamburg och Lübeck, gjorde emellanåt besök där och skrevo av sådana musikverk, som de funno särskilt värdefulla, fingo sig väl också sådana tillskickade av vännerna-kollegerna och sålunda kom i dübens ägo ett stort antal av Buxtehudes kompositioner. Den dübenska samlingen skänktes år 1733 av Andreas Düben den yngre till Uppsala-biblioteket och därav kommer det sig, att man här finner ett hundratal av den lübske mästarens verk. Huvudparten utgöres av vokalverk: 63 motetter, kantater o. dyl., en sopranaria med kör: "Ecce super montes" (med personlig tillägnan till G. Düben) och en aria för tre röster och två violiner: "Klinget für Freuden" ("— — sopra la nozze di S. M. il Re di Svetia 1680") m. m. Av instrumentalverk tillhöra samlingen endast 7 sonater för 2 eller 3 stråkar (antagligen den ena av ovannämnda samlingar i "Denkmäler deutscher Tonkunst").

I tider av kyrkomusikalisk renässans, sådana som våra, kunna Buxtehudes musikverk väl hävda en framskjuten ställning. Deras inre halt ge dem en rangplats bland musikaliska skapelser, som bära beteckningen "bestående". Deras yttre gestaltning är visserligen tidsbunden, men genom sin relativt lättfattliga, i god mening "populära" hållning ha de ej svårt att nå lyssnarens hjärtan och ge musikalisk uppbyggelse. Hos svenskar borde de genom skaparens skandinaviska härstamning kunna bringa för skandinaver gemensamma känslösträngar att klinga; de borde bli spelade, kända, älskade. Ske alltså!

Carl E. Rosenquist,
Ängelholm.

³⁾ Vidare finnas två prel. och fugor på Schubert & Co., sex olika stycken på Körners förl., tre av de stora orgelsakerna på R. Forberg (red. av Kretschmar), likaledes tre prel. o. fugor på Br. & Härtel; Canz förlag har en "Fantasi, prel. och fuga".