

## Musik för luta i Kalmar

### *Tabulaturhandskriften KLM 21.072 i läns museet*

Av Kenneth Sparr

I den s.k. Stålhammarsamlingen i Kalmar läns museum finns några intressanta handskrifter (museets signa KLM 21.072 och KLM. 21.068), vars innehåll kan verka kryptiskt för den oinvidige. Man kan ana ett musikaliskt sammanhang, men inte mycket stämmer med den notskrift vi är vana vid. I själva verket rör det sig om s.k. tabulatur, eller med ett annat ord greppnotation för luta och viola da gamba. I föreliggande uppsats behandlar jag handskriften KLM 21.072, som både genom sitt innehåll och genom sitt omfång är den mest betydande av de två. Jag hoppas att i en kommande uppsats kunna redogöra för den andra handskriften.

#### *Instrumentet*

I dagligt tal förknippar man oftast lutan med vissång till ackompanjemang. Jag påminner mig ett omslag till en skiva med Bellmansånger, där en känd svensk sångare är fotograferad i full 1700-talsmundering och med "lutan" i högsta hugg. Lutan är i detta fall ett sentida hybridinstrument, en s.k. Brock-luta, som inte har särskilt mycket gemensamt med den typ av luta jag kommer att uppehålla mig vid. För övrigt spelade Bellman knappast luta, utan det instrument som finns avbildat på det berömda porträttet är snarare en s.k. "citrina" (citrinchen eller klockcitra). Namnet Bellman får jag emellertid anledning att återkomma till senare i uppsatsen.

Lutan tillhör knäppinstrumenten och namnet kan ursprungligen härledas från arabiskans "ūd". Araberna var också den förmedlande länken mellan Orienten och Europa då instrumentet kom hit under 700-talet e.Kr. Lutan har en lång och bitvis mycket dunkel förhistoria. Avbildningar i den orientaliska konsten förekommer redan omkring år 2000 f. Kr., men det är först under 1300- och 1400-talen e. Kr. som den europeiska lutan får sin "klassiska" form:

- en päronformad, välvd kropp med plant lock i vilket ett ljudhål är konstfullt utskuret,
- en relativt kort hals med greppbräda där banden utgörs av tvinnade fårtarmar,
- en oftast bakåtböjd skruvlåda med stämskruvar av trä,
- ett varierande antal strängar, under lång tid också tillverkade av tvinnade fårtarmar, ordnade parvis (korer) unisont eller oktavstämda.

Tyvärr finns inga lutor tillverkade före ca 1500 bevarade, men den höga nivån på lutmakarhantverket redan på tidigt 1500-tal förutsätter en lång tradition. De flesta mästarinstrumenten tycks ha tillverkats i norra Italien av invandrade tyskar och vissa uppgifter tyder på att här har förekommit verksamhet i nästan industriell skala. I bouppteckningen efter den kanske främste lutbyggaren, Laux Maler (död 1552), uppräknas en otrolig mängd lutor, små och stora nya, halvfärdiga, lutkroppar,

lutlock osv. I dag finns endast tre-fyra stycken lutor signerade av Maler bevarade och samtliga har omändrats på olika sätt. De flesta lutor som finns på museer runt om i världen är rikt och kostbart utsmyckade, men de verkligt goda instrumenten var säkerligen spartanska i det avseendet, eftersom alla onödiga detaljer ovillkorligen försämrade tonen. En bra luta är ett mycket smäckert instrument. Träets tjocklek i kropp och lock är inte mycket grövre än en millimeter, vilket tillsammans med flera raffinerade konstruktionsdetaljer ger utmärkta resonansegenskaper. När man närmare granskar de gamla mästarinstrumenten så förundras man över hur väl genomtänkt varje detalj är: inget har lämnats åt slumpen.

Under perioden 1500 till 1750 utvecklades och förändrades lutan i takt med de krav som olika musikstilar ställde. Strängantalet utökades, olika principer för stämningen av instrumentet avlöste varandra, stränglängden varierades liksom kroppens form och andra detaljer. De gamla instrumenten, som var mycket uppskattade och betingade skyhöga priser, byggdes ofta om för att möta nya krav. Glädjande nog finns i dag ett alltmer växande intresse för lutan och efter ett intensivt experimenterande och diskuterande finns nu ett begränsat utbud av goda instrumentkopior, som möjliggör att vi kan få en viss uppfattning hur lutmusiken en gång klingade.

### *Tabulatur*

Trots att man hade en relativt väl utvecklad notskrift till förfogande användes för vissa instrument, främst då lutan, en särskild greppnotation: tabulaturen. Denna hade en enastående livskraft och brukades långt in på 1700-talet. Vi vet ej med bestämdhet när luttabulaturen tillkom, men troligen skedde det under andra hälften av 1400-talet. Vissa 1500-talskällor anger att den tyska tabulaturen uppfanns av en blind organist i Nürnberg, Conrad Paumann (1410-1473). Tre olika system kom att utvecklas: tysk, italiensk och fransk tabulatur, där den italienska och franska i princip är lika konstruerade medan den tyska är annorlunda. Av systemens namn framgår att deras användande hade en nationell prägel, men under 1600-talet kom det franska systemet att helt dominera och Kalmarhandskriften är noterad i fransk tabulatur.

Varför användes då tabulaturen så konsekvent i stället för vanlig notation i musiken för luta? Givetvis för att den var mer praktisk, tidsbesparande och åskådlig. Låt mig illustrera med några exempel! På barocklutan kan tonen "f" erhållas dels på den lösa första (högsta) strängen, dels på den andra strängen nedtryckt på tredje bandet och dels på den tredje strängen på åttonde bandet. Den vanliga notationen innebär att här finns tre greppalternativ. Man måste alltså fundera över vilket grepp som är lämpligast. Tabulaturen anger emellertid omedelbart och exakt var tonen skall frambringas. Samma musikstycke går mycket snabbare att skriva i tabulatur än i vanlig notskrift, en inte oväsentlig faktor när tryckta böcker var sällsynta och dyrbara. Tabulaturen är åskådlig och därför mycket lätt att lära. Eftersom lutorna fanns i olika storlekar med olika tonhöjd så skulle ett användande av vanlig notation innebära rätt mycket tankearbete när man t.ex. omväxlande skulle spela en luta stämd i D och en stämd i A. Med tabulatur är detta inget problem, liksom ej heller

när man i vissa musikstycken föreskriver att vissa strängar skall stämmas ner eller upp för att t.ex. erhålla en s.k. bordun-effekt.

Vår handskrift i Kalmar är, som jag tidigare nämnt, noterad fransk luttabulatur och det finns alltså anledning att belysa hur detta system är uppbyggt. Tabulaturens sex linjer symboliserar lutans sex högsta strängar (eller med en egentligare benämning, korer). På systemet användes sedan alfabetet från "a" till och med "n". Dock utelämnas "j", eftersom den lätt kan förväxlas med "i". Bokstaven "a" innebär att den lösa strängen skall spelas, "b" att strängen skall nedtryckas på första bandet, "c" motsvarande på andra bandet, "d" på tredje bandet osv. Samma bokstav kan alltså förekomma på flera linjer. Låt mig få ge ett exempel:



I detta ackord skall andra strängen spelas "lös" (a), alltså ej nedtryckt på greppbrädan. Tredje strängen skall anslås nedtryckt på första bandet (b), fjärde strängen lös (a) och sjunde strängen på tredje bandet (d). Under systemet finns ett "d", vilket tarvar en närmare förklaring. Under den period lutan endast hade sex korer räckte systemet väl till, men efter hand utökades antalet baskorer. Man löste problemet med att helt enkelt lägga till under systemet och också ha hjälplinjer över bokstäverna: "d" omedelbart under systemet innebär som tidigare nämnts sjunde strängen (eller koren) nedtryckt på tredje bandet. Upp till tre hjälplinjer användes (undantagsvis förekommer även fyra), men för att underlätta läsningen av tabulaturen ersattes för elfte, tolfte och trettonde koren bokstäver och hjälplinjer med siffrorna "4", "5" och "6". En "4" innebär alltså att elfte koren skall anslås lös. Tilläggas kan att de lägsta baskorerna praktiskt taget aldrig nedtrycktes på greppbrädan, utan anslogs lösa.

I denna "rena" form ger tabulaturen inga upplysningar vilken eller vilka av respektive hands fingrar som skall användas, bara var fingrarna skall placeras och vilka strängar som skall anslås. Ibland förekom emellertid också en mer eller mindre noggrann fingersättning både för vänster och höger hand. För vänsterhanden användes i regel små siffror som skrevs bredvid tabulaturbokstäverna: 1 = pekfingeret, 2 = långfingeret, 3 = ringfingeret och 4 = lillfingeret. För höger hand användes oftast punkter och lodräta streck under tabulaturbokstäverna: ett kort lodrätt streck = tummen, en punkt = pekfingeret och två punkter = långfingeret (ringfingeret användes i regel endast i ackord och lillfingeret placerades som en stödpoint på locket).

Notvärdena skrevs, som synes av exemplet, ovanför systemet. Detta innebär svårigheter att avgränsa varje enskild tons tidsvärde. Lutan har en relativ snabbt

bortdöende ton och en tumregel var att låta vänsterhandens fingrar bibehålla greppen så länge som möjligt. I tabulaturen förekommer ett flertal andra tecken med anvisningar hur musiken skall utföras. I stället för att skriva ut ornament eller prydnadsnoter (drillar, mordenter, arpeggio m.fl.) angavs dessa med tecken, t.ex. ett komma (,) för en drill. Det skulle emellertid föra för långt att i denna uppsats gå in i detalj på detta i och för sig mycket intressanta ämne. I de yngre tabulaturerna angavs i regel taktartsbeteckningar, däremot är tempodynamiska beteckningar sällsynta åtminstone till början på 1700-talet.

### *Spelteknik*

Vad gäller lutan är höger hands spelteknik den mest intressanta och den som skiljer sig mest från den moderna klassiska gitarrens. Under medeltiden och kanske även i början på 1500-talet användes huvudsakligen något form av plektron: en fjäder eller klo. Musikaliskt innebar detta vissa begränsningar: en mer komplicerad flerstämmig sats kunde ej utföras. Omkring 1500 övergick man alltmer till ett rent fingerspel, vilket innebar väsentligt ökade uttrycksmöjligheter.

Till skillnad från gitarren knäpps inte strängarna med naglarna, utan fingertopparna stryker snabbt över strängparen med en halvcirkelformad rörelse. Handens vinkel i förhållande till strängarna skiljer sig också avsevärt mellan gitarren och lutan: på gitarren ca 90° vinkel och på lutan mellan 140° och nära nog 180° (se bild 1!). Det är alltså väsentligt med korta naglar och mjuka fingertoppar. I Kalmarhandskriften sägs att

die alten pflegten zu sagen.  
Wiltu schlagen die Laut behend,  
schneid die Negel ab und wasch die Hend.  
(de gamla brukade säga att,  
vill du spela luta skickligt,  
klipp då naglarna och tvätta händerna).

Handtvagnings funktion är inte så mycket att få händerna rena, utan snarare att mjuka upp fingertopparna. Av detta kan man också dra slutsatsen att lutspel knappast var förenligt med manuellt arbete, utan förbehållet de högre samhällsklasserna.

I dag finns det åtskilliga lutenister som försöker återskapa denna ursprungliga spelteknik, vilken definitivt inte är av enbart antikvariskt intresse utan ett av de väsentligaste elementen i ett riktigt återgivande av lutmusiken.

### *Musiken för luta*

Lutan spelar utan tvivel en stor roll i instrumentalmusikens utveckling. Den är ett av de första instrumenten för vilken en större kvantitet musik finns noterad och tryckt. Enligt en uppgift finns mellan 15000 och 20000 kompositioner bevarade för sololuta, säkerligen av varierande kvalitet, men ett bra mått på instrumentets utbredning och popularitet. Lutan värderades av samtiden mycket högt och dess betydelse kan

jämföras med den som klaverinstrumenten senare kom att få. Lutan var dock inte något "folkligt" instrument, utan dess förekomst kom huvudsakligen att begränsas till de burgnare samhällsklasserna. Att lära sig spela luta hörde ofta till en ung adelsmans bildningsgång och i Sverige har vi flera exempel: Gustav Vasa, Erik XIV, Per Brahe d.y. och Louis de Geer. Lutenisterna var ofta de högst avlönade hovmusikerna. 1650 erhöll lutenisten Bethune vid det svenska hovet en lön på 500 daler silvermynt, medan hovkapellmästaren Anders von Düben endast erhöll 600 daler silvermynt. Den äldsta i dag kända musiken för luta är från 1400-talet, men den medeltida konsten visar att instrumentet även då måste ha fyllt en viktig funktion. Bilderna skildrar ofta lutan tillsammans med andra instrument, men troligen har den också använts till sångackompanjemang och som soloinstrument.



*Bild 1. Lutenisten Charles Mouton (1626-1699 ca). Kopparstick av Gerhard Edelinck efter en oljemålning (1690) av François de Troy. Författarens samling. Lutan och något av dess spelteknik illustreras utmärkt åa den detaljrika, och exakta bilden. Den kostbart utsmyckade klädseln och den praktfulla peruken associerar till de förnämna salongerna och kanske till och med till solkonungen Ludoig XIV: s hov.*

1500-talet uppvisar en enastående aktivitet med många tryckta tabulaturböcker och förmodligen ännu fler handskrifter. Italienarna var tidigast ute med den första tryckta tabulaturen från Petruccis officin 1507. Vokal- och dansmusiken var de

viktigaste inspirationskällorna och de är påfallande dominanta under hela 1500-talet även om friare, rent instrumentala kompositioner förekommer. Lutan är med sin relativt snabbt bortdöende ton egentligen inte särskilt lämplig för flerstämmig musik, men under denna period finner man ofta både fem- och sexstämmiga vokalverk, i bland not för not, transkriberade för lutan. Danssatserna kombinerades i viss utsträckning med varandra till en rudimentär svitform.

I början på 1600-talet kan märkas nya tendenser. Fransmännen blir de som för in lutan på nya vägar: polyfonin får vika för homofonin, vokalmusiken som inspirationskälla förlorar alltmer sin betydelse, nya franska dansformer avlöser de äldre och dansmusiken blir rent instrumental. Man experimenterar med stämningen och söker nya uttrycksmöjligheter för instrumentet. Det är först under decennierna efter 1650, som man verkligen förmår att utnyttja lutans alla resurser och skapar en musik som är oskiljbar från instrumentet. Denna period i lutans historia har ofta betecknats som ”dekadent”, men det är en grov missbedömning ofta baserad på en bristande kunskap och förståelse. Sant är emellertid att denna musik är svårtillgänglig och kräver mycket av både exekutören och åhöraren, men här finns stora skönhetsvärden att hitta. Under denna viktiga epok får lutan få stor betydelse även för klavermusiken.

Kalmarhandskriften tillkom i början på 1700-talet och musiken har då ändrat karaktär, men fortfarande är det franska inflytandet starkt och flera franska lutkompositörer är representerade. Om lutan under större delen av 1600-talet är ett franskt instrument par préférence, så blir den under 1700-talet ett tyskt. Lutmusiken blir mer sångbar, rättfram och lättillgänglig, i viss mån kanske också mindre intressant. Kring mitten av 1700-talet börjar lutans långa dödskamp och instrumentet försvinner från den musikaliska scenen under århundradets sista decennium. Först i våra dagar upplever lutan en ”renässans” och är lika oundgänglig som t.ex. cembalon vid framförande av den äldre musiken.

### *Handskriften*

Handskriften KLM 21.072 är både genom sitt stora omfång och sitt innehåll ett betydande och, förefaller det, ganska okänt dokument. Musikforskaren Jan Olof Rudén har emellertid gjort en inventering av handskriften i sin bok ”Music in tablature”. Det var tack vare uppgifter från honom, som jag fick kännedom om Kalmarhandskrifternas existens och jag fick ta del av hans manuskript till boken.

Handskriften mäter drygt 15 cm i höjd samt 20 cm i bredd och bandet utgörs av pergament. Bladantalet är 139 (=278 sidor), varav två sidor är blanka och en endast linjerad. Linjeringen (eller rasteringen) tycks ha skett för hand med användande av en specialpenna som ger sex linjer på en gång. Varje sida innehåller sex system och utrymmet är väl utnyttjat. Tabulaturen är flyhänt skriven, lättläst och med få felaktigheter. Allt tyder på att den är ett arbete av en erfaren kopist. En handstil är klart dominerande, men exempel finns på minst tre andra som troligen tillkommit senare.



*Bild 2. Handskriften KLM 21.072 i nött pergamentband med sparsam dekor. Foto Kerstin Pettersson.*

### ***Proveniensen och datering***

På pärmens insida finns antecknat "Otto Fred Stålhammar Stockh. 1715". Otto Fredrik Stålhammar (1695-1753) blev student i Uppsala 1712, auskultant i Svea hovrätt och kvartermästare vid Östgöta kavalleriregemente 1714, kornett vid livregementet till häst 1718, kapten vid Kronobergs regemente 1719 och placerades på exspektans till sin död 1753 på Salshult i Stenbergas socken, Jönköping. Dessa kortfattade uppgifter ur Elgenstiernas Svenska adelns ättartavlor ger ingen antydning om någon musikalisk aktivitet från Stålhammars sida, men möjligen kan han ha fått viss musikalisk utbildning i Uppsala av t.ex. en fäkt- och danslärare. Detta måste dock bli rena spekulationer i avsaknad av en närmare undersökning kring Stålhammars person.

Att Stålhammar själv skrivit tabulaturen förefaller mig osannolikt, utan han bör ha förvärvat den i "färdigt" skick. Som Jan Olof Rudén påpekat tyder det musikaliska innehållet på ett österrikiskt ursprung. Det inskrivna årtalet 1715 avser säkert förvärvstidpunkten, men kanske handskriften tillkommit de närmaste åren före. En annan hållpunkt för dateringen är den inledande instruktionen, som är en avskrift ur en tryckt luttabulatur från 1695. Handskriften måste alltså ha kommit till mellan 1695 och 1715.

### ***Innehållet***

Omkring 1700 var den elvakoriga barocklutan praktiskt taget allena rådande. Ca 1720 tillkommer ytterligare två baskorer och denna utveckling skedde på tysk botten. Kalmarhandskriften är noterad för elvakorig luta med följande stämning (relativ

tonhöjd) från lägsta koren räknat: C, D, E, F, G, A, d, f, a, d', f.' Detta kan sägas vara en normalstämning från ca 1650. Man bör dock hålla i minnet att de fem lägsta korerna ofta stämde om för att passa en given tonart. Anvisningar för omstämning finns i regel i tabulaturerna, så också här och där i vår handskrift. Det var dock inte ovanligt att man använde sig av andra stämningar för de sex högsta korerna och i Kalmartabulaturen finns tre exempel:

- Accord Mercure (B, d, f, a, d', f') på fol. 47 och 52v-54,
- Accord New beduhr, Accordo B Duro, Englischer Ton eller Accord Dur (A, d, f, a, d', f') på fol. 68v-70,
- Utan särskild benämning (A, d, f, a, ciss', e') på fol. 84v-88.

Som synes är det frågan om variationer på normalstämningen, vilken i vår handskrift är den överlägset dominerande.

Sammanlagt finns 209 satser, de flesta med formbeteckning och uppdelade efter antal (inom parentes) enligt följande:

- Courante, (37)
- Allemande, (29)
- Sarabande, (28)
- Menuett, (22)
- Preludium, (21)
- Gigue, (19)
- Gavott, (15)
- Bourrée, (9)
- Air och Chaconne, (5)
- Uvertyr, Rondeau och Tombeau, (3)
- Passacaglia och Capriccio, (2)
- och slutligen finns vardera en av Carillon, Fuga, Entrée och Symphonie.

Många av satserna är grupperade i sviter, men sviten kan vara en högst blandad kompott och man hade stor frihet när man blandade ingredienserna. Karakteristiskt är det stora inslaget av danssatser, som vid denna tid dock har en rent instrumental funktion och då ingår som delar i sviten. För att visa hur en svit kan se ut ger jag följande exempel ur vår handskrift: Preludium - Allemande - Courante - Sarabande - Gigue (fol. 103v-106). Denna svit är kopierad från en tryckt tabulatur med titeln "Pièces de Lut", eller på svenska "lutstycken". Man hade snarare väntat sig titeln "lutsviter", men ordvalet i originalet antyder att exekutören kunde plocka en sats här och en där, allt efter tycke och smak. För att undvika alltför många omstämningar av baskorerna grupperades, i både handskrifter och tryckta luttabulaturer. satserna i tonarter. Så också i Kalmarhandskriften även om det inte är alldeles konsekvent genomfört.

I de tryckta luttabulaturerna förekom ofta en inledande instruktion, mer eller mindre omfattande, för hur musiken skulle utföras och ibland med en elementär beskrivning



av luttabulaturens principer. Detta kan förefalla något märkligt då det musikaliska innehållet sedan i de flesta fall ställer höga tekniska krav på lutenisten. En förklaring kan vara den kommersiella önskan att sälja så många exemplar som möjligt och att då rikta sig till en bred köparkrets. I handskrifterna förekommer dessa instruktioner inte i samma utsträckning, men Kalmarhandskriften har begåvats med en sådan. Detta faktum styrker teorin att handskriften är ett arbete av en professionell kopist och alltså är framställd för försäljning.

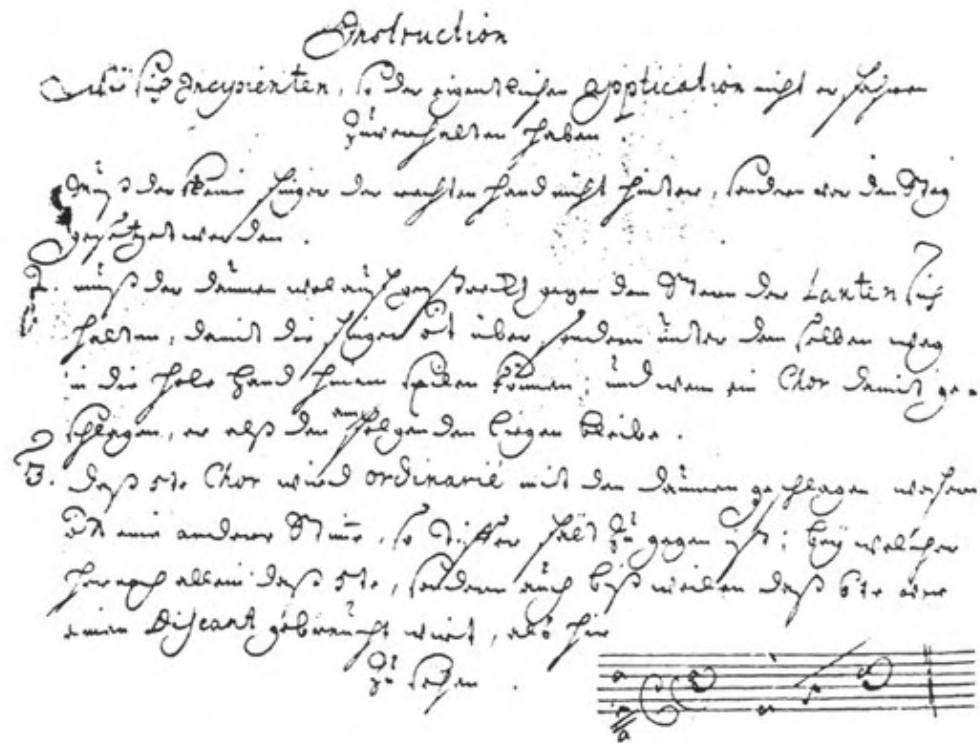


Bild 3. Handskriftens fol. 1V med början på den inledande instruktionen vilken lyder i översättning:

"Instruktion hur nybörjare skall förhålla sig som ej har lärt sig ett riktigt fingerspel. 1. Den högra handens lillfinger måste placeras framför stället, 2] bakom detsamma. 2. Tummen skall vara väl utsträckt mot rosetten (= ljudhålet), så att ej fingrarna sträcker över den, utan snarare kan spela in mot handflatan; och när en kor har spelats av tummen skall den sedan ligga kvar på intilliggande kor. 3. Den femte koren spelas vanligen med tummen, såvida inte en annan stämme inträffar på en lägre kor; i detta fall används inte bara den femte utan även den sjätte koren som diskant, som i detta exempel:"

En yrkesmässig kopieringsverksamhet var också en vanlig företeelse under 1500- och 1600-talen, men även senare. Det är först i slutet av 1700-talet och början av 1800-talet man får en regelrätt musikförlagsverksamhet. Instruktionen på tyska i vår handskrift (fol. 1v-3v) är en nästan ordagrann kopiering ur en tryckt tabulatur med titeln "Cabinet der Lauten ..." (Breslau, numera Wrocław, 1695) av Philipp Franz LeSage de Richée. Biografiska uppgifter om honom lämnar jag i nästa kapitel. Instruktionen förutsätter kunskaper om fransk luttabulatur, men lämnar anvisningar för händernas spelteknik, förklarar vissa tecken i tabulaturen och ger smärre regler för ornamentering. Avskrifter av LeSage de Richées instruktioner finns för övrigt också i två andra luttabulaturer i handskrift (Universitetsbiblioteket i Wrocław, signum Mf. 2002 och Universitetsbiblioteket i Warszawa, signum Mf. 2003).

Många av satserna saknar angivande av kompositör, ett tyvärr alltför vanligt fenomen i handskrifter. Kompositörens namn har jag dock kunnat identifiera i ett femtiotal fall. Kopisten har med all sannolikhet haft tillgång till minst tre, möjligen flera, tryckta luttabulaturer:

- "Pièces de Lut" av Jacques Bittner, tryckt 1682
- "Pieces de Luth sur differ.ts modes" av Charles Mouton, utan ort och år (Paris, 1690-talet?)
- "Cabinet der Lauten ..." (Breslau, numera Wrocław, 1695) av Philipp Franz LeSage de Richée.

Med undantag av nio sidor har hela Bittners tabulatur kopierats och huvuddelen finns på fol. 94-125 i Kalmarhandskriften. Till och med den hos Bittner sparsamt förekommande fingersättningen för vänster hand har medtagits. I stor utsträckning har också svitföljden bibehållits. Allt talar för att en avskrift skett direkt från den tryckta utgåvan. Mera osäkert är det beträffande Moutons lutbok, dock har flera satser motsvarigheter där. Mouton angav mycket noga fingersättningar för både vänster och höger hand, men dessa saknas helt i vår handskrift. Jag tror emellertid att kopisten av tidsskäl helt enkelt utelämnat fingersättningarna. En intressant detalj är att en svit av Mouton i handskriften tycks vara unik. Kanske härrör den från en av de två nu försvunna tabulaturböckerna av Mouton.

En annan intressant företeelse i Kalmarhandskriften är förekomsten av lutduetter på fol. 81v-89. Här finns allemander, couranter, sarabander och en gigue försedda med "contrepalties", d.v.s. en andra lutstämma. Musik för två och flera lutor var relativt vanlig under 1500-talet och början på 1600-talet, men förekommer senare mera sparsamt.

Musikaliskt gör handskriften ett något oenhetligt intryck, till en del säkert beroende på att den tillkommit under en period då lutmusiken ändrade karaktär och "nationalitet". Här finns uttryck både för ett franskt, expressivt tonmåleri och en mer sångbar, "galant" och handfast tysk-österrikisk stil. Rent speltekniskt är innehållet av varierande svårighetsgrad. Här finns både relativt enkla satser och satser som kräver en avsevärd fingerfärdighet. En mycket avancerad amatör skulle kunna göra musik av det mesta i handskriften och kanske var Otto Fredrik Stålhammar en sådan.

### ***Kompositörerna***

Den kompositör som förefaller vara rikligast representerad i handskriften är *Jacques Bittner* (eller Jacob Büttner). Som jag tidigare nämnt har praktiskt taget hela hans tabulaturbok "Pièces de Lut" kopierats. Den trycktes 1682 utan angivande av tryckort, men möjligen kan denna vara Nürnberg. Enligt vissa, obekräftade uppgifter skulle Bittner ha publicerat ytterligare en tabulatur 1683, men någon sådan har inte kunnat återfinnas. Biografiska uppgifter om Bittner saknas helt och inte ens hans nationalitet kan klart fastställas. Titeln på hans bok är på franska, dedikationen till Pedro Pedroni de Freyenfels och Marco Antonio Caresanas två sonetter är på

italienska och gissningsvis var Bittner tysk! Ett fåtal av hans verk finns representerade i andra handskrifter i Frankrike och Österrike.



Bild 4. Den tidstypiska titelsidan ur Jacques Bittners "Pieces de Lut" från 1682.

Ett rikare källmaterial har vi beträffande greve *Johann Anton Losy von Losinthal* (1650-1721), i vår handskrift omväxlande kallad Comte Logy eller Comte Loge. Fadern, som 1655 upphöjdes till grevligt stånd, utmärkte sig bland annat vid försvaret av Prag mot svenskarna under trettioåriga kriget. Losy tillhörde de allra förmögna kavaljererna i Böhmen. Han studerade vid Karlsuniversitetet i Prag och blev promoverad till doktor 1668. Losys avhandling "Conclusiones philosophicae seu philosophia Margaritis exornata" kom ut i tryck och innehåller det hittills enda kända porträttet av honom. Han fick tidigt undervisning i lutspelet av kammartjänaren och lutenisten Achatius Kazimir Huelse, vilkens musikaliska inflytande antyds i Losys tidiga kompositioner. Resor till Italien och Tyskland finns belagda, möjligen besökte Losy också Frankrike och Belgien. Man skall därmed inte förledas att tro, att han var någon sorts kringresande virtuos. Losy innehade en hög befattning i den kejserliga byråkratin och hans musicerande var säkert förbehållet det intima hovlivet och här var han i gott sällskap med andra aristokratiska lutenister som grevarna Tallard, Gaisruck, von Bergen, von Questenberg, furst Hyazinth von Lobkowitz och friherre von Radolt. Han hade kontakt med tre andra lutenister, som är representerade i vår handskrift, nämligen Weichenberger, Hintterleitner och Saint Luc. I Ernst Gottlieb Barons "Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten" (1727) talas om Losys "extraordinära skicklighet" och hans stora insats för att få lutan erkänd som "musikinstrumentens drottning". Baron berättar vidare att Losy ofta hade lutan med sig på sina resor och när han fick en bra musikalisk idé lät han stoppa hästarna för att notera. Losy avled i sitt palats i Prag 1721 och man skrev:

Det är nu tre veckor sedan som vår käre fader till lutan, nämligen greve Losy, lämnade allting bakom sig och reste från denna världen in i evigheten. När det neddelades honom att han ej skulle tillfriskna, sade han: "A Dio lutor, à Dio violiner!" Lutorna och violinerna vändes sedan upp och ner och svarta band knöts på dem för att kungöra att också lutan var död och så skulle alla lutor sörja honom.



Bild. 5. Handskriftens fol. 90V med början på en allemande av Johann Anton Losy von Losinthal. Handstilen E förekommer på ytterligare några sidor.

Losy var en av sin tids mest framstående lutenister, men spelade också gitarr och kanske till och med violin. Hans kompositioner för luta och gitarr är i huvudsak bevarade i handskrifter runt om i Europa, men alltså även i Sverige (Kalmar och Lund). I Kalmarhandskriften finns ett drygt 20-tal satser av hans hand. Losy är också representerad i en klavertabulatur på Stagneliusskolan i Kalmar (Musikhandskrift 4a).

En annan av sin tids storheter inom lutmusiken var *Charles Mouton* (1626-1699 ca, se bild 1!). Han var elev till portalfiguren Denis Gaultier och kom att uppnå samma grad av berömmelse som denne. Efter att först ha vistats i Turin med flera besök i Paris efter 1675, kom Mouton att slutgiltigt bosätta sig i Paris 1678. Enligt vissa uppgifter skulle han ha publicerat fyra luttabulaturer, varav endast två är bevarade i ett fåtal exemplar (i Paris, Prag och Köpenhamn). Titlarna på dessa är "Pièces de Luth sur differ.ts modes", tryckorten Paris, men tryckåret okänt (troligen 1690-talet). Ett av exemplaren är av speciellt intresse för oss svenskar. I boken finns nämligen

några handskrivna anteckningar: "N:r 72. J. A. Söderman" och "En Dieu mon esperance. J. Bellman. Paris le 27 fevrier l'an 1699". Tabulaturen har varit i dels August Södermans (1832-1876) och dels Johan Arent Bellmans (1664-1709) ägo. Johan Arent Bellman, Carl Michaels farfar, var professor i vältalighet och dessutom musiker. På 1690-talet företog han en längre studieresa i Europa och besökte alltså även Paris 1699. Om Carl Michael Bellman haft Moutons lutbok i sin hand förtäljer inte historien, men omöjligt är det inte. Den svenske musikskribenten Adolf Lindgren presenterade redan 1890 i Svensk musiktidning denna tabulaturbok och bifogade då också några transkriptioner. Charles Mouton intar en viktig plats i svitens utvecklingshistoria och hans tabulaturer är genom sina instruktioner och noggranna fingringsättningar viktiga från uppförandeperspektiv. Han gav ofta deskriptiva titlar till sina stycken, t.ex. "Le Dialogue des graces sur Iris. Allemande", en fransk specialitet som Ernst Gottlieb Baron översätter sig över. Baron har heller inte så mycket till övers för den franska lutmusiken: de franska lutenisterna åsidosätter det "kantabla" eller sångbara elementet i musiken. Verk av Mouton finns i ett flertal handskrifter, däribland några svenska (Kalmar och Lund). I Kalmarhandskriften finns minst 14 satser av hand och flera av dem är unika.

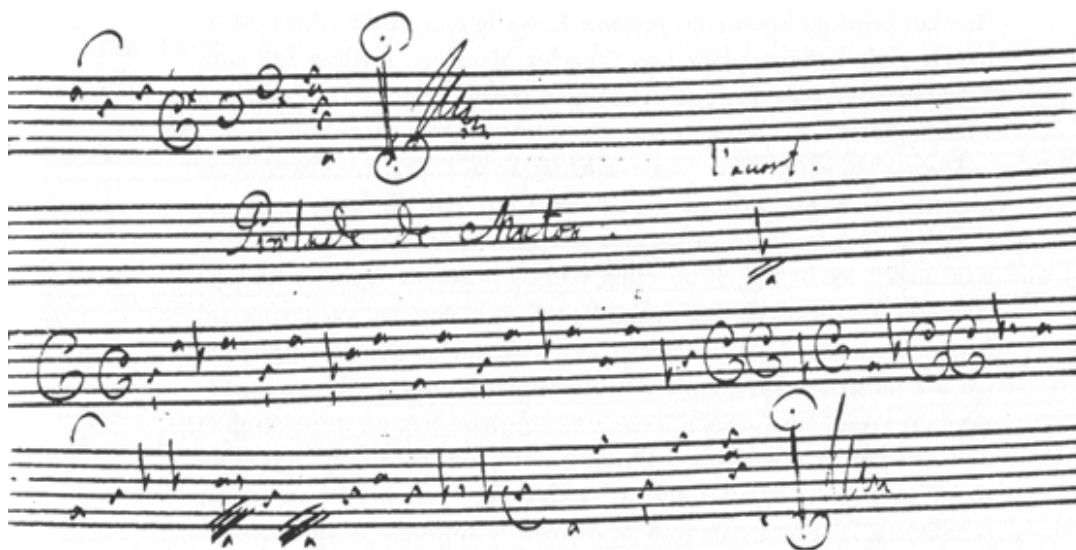


Bild 6. Handskriftens fol. 37 med den dominerande handstilen B. Preludiet av Charles Mouton saknar både taktstreck och notvärden: en inte ovanlig form i 1600-talets franska lut- och klavermusik. Dock är taktarten angiven. Observera att under ordet "l'accort" finns anvisning hur nionde koren skall stämmas: en oktav lägre än femte koren nedtryckt på första bandet.

År 1695 utgav, som jag tidigare nämnt, Philipp Franz LeSage de Richée ut sin "Cabinet de lauten..." Trots efternamnet och LeSages "franska" smak är det tveksamt om han var fransman. Det är känt att han i slutet av 1600-talet levde i Breslau (numera Wrocław) i Schlesien. En dotter till honom, Maria Elisabeth, föddes och döptes där 1695. LeSage undervisade också den från Breslau bördige lutenisten Johann Kropffganss (född 1708). Möjligtvis gick LeSage i lära hos Charles Mouton, i vilket fall som helst antyder han det själv. LeSages musik tycks huvudsakligen vara bevarad i "Cabinet der Lauten ...".



*Dufaut* hör till den tyvärr alltför stora skara lutenister, vars identiter är höljda i dunkel. Vi känner inte ens till förnamnet och inte heller födelse- och dödspunkt. Detta är märkligt eftersom han under 1600- och 1700-talen nämns bland de främsta franska lutenisterna. Enligt vissa uppgifter skulle han ha varit elev till Ennemonde eller Denis Gaultier och vistats i England kring 1669. De sex kompositioner som attribueras till honom i Kalmar-handskriften tycks vara unika, även om en gigue har en motsvarighet i en handskrift i Schwerin. Dufauts verk, däribland en "courante suédoise", finns spritt i andra handskrifter och även i en tryckt tabulatur, "Tablature de luth de différents auteurs sur les accords nouveaux" (1631).

I Wien fanns vid slutet av 1600-talet en "borgerlig krets" av lutenister, musikaliskt begåvade kanslitjänstemän som Lauffensteiner, Weichenberger, Berhandtzky och *Ferdinand Ignaz Hinterleitner* (1659-1710). Hinterleitner gav i Wien 1699 ut sin "Lauthen-Konzert" innehållande trios för luta, violin och bas. Ett fåtal kompositioner i vår handskrift tillskrivs honom, men ett flertal anonyma satser kan möjligen också vara av hans hand. En uvertyr och en courante har motsvarigheter i en handskrift i Kremsmünster i österrike.



Bild 7. Handskriftens fol. 125V med början på en uvertyr av Johann Georg Weichenberger. Handstilen C förekommer på ytterligare några sidor.

*Johann Georg Weichenberger* (1676-1740) föddes i Graz, son till en borgare och handelsman. Omkring 1708 betecknas han som lutenist, men vi vet att han tjänstgjorde som registrator och expeditor vid det kejsrerliga Hofkammer-Buchhalterei. Också Weichenberger komponerade trios för luta, violin och bas. I Kalmarhandskriften nämns han endast som kompositör till en uvertyr. I Berlin finns en handskrift där en bourré tillskrivs Weichenberger och den har en konkordans i Kalmarhandskriften. Ytterligare ett fåtal satser kan ha Weichenberger som upphovsman.

En annan lutenist knuten till Wien var belgaren *Jacques-Alexandre de Saint Luc*. Han föddes i Bryssel 1663 som son till lutenisten Jacques de Saint Luc d. ä. Av fadern fick han säkerligen den första musikaliska undervisningen. Möjligtvis var han en tid anställd vid Ludvig XIV: s hov, men omkring 1700 flyttade han från Frankrike till Wien. Från 1700 till 1708 tjänstgjorde han som lutenist hos prins Eugen av Savoyen. Hans vidare levnadsöden är okända liksom hans dödsår. I de adliga kretsarna i Wien rönt han stor uppskattning för sitt lut-, teor- och gitarrspel. Två tryckta tabulaturböcker med Saint Luc som kompositör har ej kunnat återfinnas. I Wien finns dock bevarad en handskrift med kompositioner uteslutande av Saint Luc och i Prag finns ytterligare verk av honom, både solostycken och trios för luta, violin och bas. I Kalmarhandskriften är endast en gavott tillskriven honom.

Som jag nämnde tidigare finns i Kalmarhandskriften musik, där stämningen av lutan avviker från den normala "barockstämningen". En av dessa alternativa stämningar kallas för "Accord Mercure" efter uppfinnaren John Mercure. Två skilda lutenister bär namnet *Mercure*, vilket tidigare lett till en viss förvirring, då man trott att dessa var en och samma person. Mercure d'Orléans skrev sin musik i "viel ton" (renässansstämning) medan John Mercure uteslutande skrev i barockstämningen och i sin egen speciella stämning. Den sistnämnde Mercure nämns för första gången 1621 och då tillsammans med kända lutenister som Gaultier, Mezangeau och Ballard. John Mercure vistades sannolikt i England åren före 1641, då han anställdes vid det engelska hovet under Karl I. Han efterträdde Robert Dowland, i sin tur efterträdare och son till den störste engelske lutkompositören, John Dowland. Under sin tid i England blev Mercure bekant med en lutintresserad engelsk adelsman, John Evelyn. 1646 lever Mercure i Paris, närmare bestämt på Rue de la Boucherie och följande år undervisar han sin tidigare bekantskap John Evelyn på luta. Sedan försvinner spåren till 1660 då han i en engelsk urkund uppges vara avliden, dock utan angivande av plats eller tid, samt som hovlutenist efterträdd av en viss Stephen Nau. Mercures tre kompositioner i vår handskrift förefaller att vara unika, dock förekommer allemanden med dess "triple" även i Kalmarhandskriften KLM 21.068. Andra verk av Mercure förekommer i både lut- och klaverhandskrifter i olika europeiska och i ett amerikanskt bibliotek. Två transkriptioner för två violiner och generalbas finns i "Neuer Allemanden, Gigue, Couranten. . .", utgiven 1658 i Strasbourg av organisten *Johann Ernst Rieck*. Möjligen kan denne Rieck också knytas till Kalmarhandskriften. På fol. 73 finns nämligen en sats: "L'illustre Lovise. Chiacone de Mr Rieck". Kring 1700 finns dock flera musiker med namnet Rieck vid hovet i Berlin, som gör en säker attribuering av chaconnen problematisk.

Svårigheter möter oss också vid identifieringen av den "Mr Gallot" som är representerad med två satser i vår handskrift. Förmodligen har funnits flera lutenister med samma namn, kanske besläktade med varandra. Vår Gallot är troligen identisk med *Jacques de Gallot*, också kallad "vieux Gallot de Paris". Närmare biografiska uppgifter saknas om honom, men hans huvudsakliga uppehållsort torde ha varit Paris. Enligt egen utsago skall han ha varit elev till Ennemond Gaultier. Omkring 1673-1675 utgav han en tryckt tabulatur: "Pièces de Luth Composées sur differens Modes ...". Ingen av våra satser finns dock med i denna, däremot finns

”Tombeau de Mars Mons De Turene” i flera andra handskrifter. Gallot var för övrigt en flitig kompositör av s.k. ”tombeaux” (en sorts musikalisk gravskrifter), ingen annan lutenist har skrivit lika många. Själv tillägnades han förstås också en tombeau vid sin död (Tombeau du vieux Gallot, Allemande...) och den var komponerad av ingen mindre än den kände gitarristen och teorbisten Robert de Visée. Ernst Gottlieb Baron gör sig lustig över att Gallot gav sina verk så underliga namn och Baron har svårt att finna någon anknytning mellan titlarna och musiken, speciellt när Gallot försöker uttrycka åska och blixtr på lutan. ”Det är synd att han inte ger anvisningar när det blixtrar och dundrar.” Gallots kompositioner finns representerade i många handskrifter på olika håll i Europa.

I Kalmarhandskriften finns två satser, en courante och en sarabande, attribuerade till en viss ”Gaut”. Detta är en förkortning av ”Gautier” eller ”Gaultier”. Vi har fem Gaultier att välja bland: Denis Gaultier (Gaultier le Jevne eller Gaultier de paris), Ennemond Gaultier (Gaultier le vieux eller Gaultier de Lyon), Jacques Gaultier (Gaultier d’Angleterre), Pierre Gaultier (Gaultier d’Orléans) och slutligen Pierre Gaultier (Gaultier de Marseille). Dessa har av naturliga skäl ofta förväxlats med varandra, men i vår handskrift rör det sig troligen om *Denis Gaultier (1603-1672)*, den kanske mest betydelsefulla lutenisten under 1600-talet. Couranten i Kalmarhandskriften uppvisar likheter med en av Denis Gaultiers couranter, och stilen på kompositionerna pekar också i denna riktning. Attribueringen till ”Gaut” utan ytterligare precisering visar också på Denis, medan attribueringarna till de övriga Gaultiers ofta är mer precisa, t.ex. ”Vieux Gaultier”. Denis Gaultier var en yngre kusin till Ennemond Gaultier och föddes kanske i Marseille. Första gången han påträffas i urkunderna är 1626, då han i ett sjukhusregister tituleras ”joueur de luth”. Hans huvudsakliga uppehållsort kom att bli Paris, där han möjligen fick undervisning i kontrapunkt av organisten Racquet vid Notre-Dame. Hans rykte kom snart att spridas bland salongerna och hans berömmelse kom att överträffa alla de andra lutenisternas. Någon tjänst vid hovet tycks han ej ha innehaft och han kanske inte eftertraktade det heller. Den berömda prakthandskriften ”Le Rhétorique des dieux” med musik av Denis och med konstnärlig utsmyckning av bl.a. Robert Nanteuil tillkom omkring 1655.

Omkring 15 år senare gav Denis ut sin ”Pièces de Luth sur trois differens Modes” och ungefär 1680 utkom postumt ”Livre de Tablature des Pieces de Luth...” De båda utomordentligt vackra böckerna utgavs i Paris och graverades av Richer. Den sistnämnda innehåller också musik av Ennemond Gaultier. Denis ryktbarhet var inte begränsad enbart till Frankrike, utan hans kompositioner finns spridda över hela Europa. En av hans couranter är f. ö. tillägnad drottning Kristina. Han kom att influera inte bara lutmusiken, utan även i hög grad klavermusiken med representanter som Chambonnières, François och Louis Couperin samt Froberger och d’Anglebert. Några direkta motsvarigheter till de satser i vår handskrift som troligen är av Denis Gaultier har inte kunnat påträffas, vilket kan innebära att de är unika.



Några satser i handskriften anger en "Mons: Pasch" som upphovsman. Ytterligare lutmusik av denne finns i ett tyskt manuskript. Namnet *Pasch* har kunnat påvisas bland den pommerska adeln, men ytterligare biografica har inte gått att uppbringa. Ännu anonymare är den Chr[istian?] *Rischa* som tillägnar kungen av Polen sin menuett.

### *Slutord*

Med handskriften KLM 21.072 förfogar Kalmar läns museum över en av de värdefullare bevarade luttabulaturena i Sverige. Den innehåller musik av dåtidens främsta lutenister och inte minst viktigt unika kompositioner, som hittills ej påträffats på annat håll. Trots att mycket skrivits under årens lopp om lutan och dess musik är luckorna i vårt vetande fortfarande stora. Det speciella noteringssättet, tabulaturen, har kanske verkat hämmande på forskningen, men lutans viktiga roll i musikhistorien borde stimulera och uppmana till större insatser. Kalmarhandskriften är ett viktigt dokument för denna förhoppningsvis kommande forskning, men ännu väsentligare är kanske att handskriften görs tillgänglig för lutenister, som kan göra levande musik av den.

### *Källor och litteratur*

Denna artikel var ursprungligen publicerad i Kalmar län 1977 Årsbok för kulturhistoria och hembygdsvård Årgång 62 s. 50-73.

- Baron, E. G.**, Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten ... Nürnberg 1727. (Engelsk övers. Redondo Beach 1976.)
- Bittner, J.**, Pieces de Lut. U.o. 1682.
- Brenet, M.**, Notes sur l'histoire du luth en France. Ur: Rivista Musicale Italiana 5 (1898) s. 637 ff och 6 (1899) s. 1 ff.
- Dart, T.**, Musikalisk praxis. Sthlm 1970.
- Dufaut**, Oeuvres. Paris 1965.
- Elgenstierna, G. M.**, Den introducerade svenska adelns ättartavlor. Sthlm 1925 1936.
- Flotzinger, R.**, Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster. Wien 1965.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians.** 5th ed. London 1954.
- Hellwig, F.**, Lute-making in the late 15th and the 16th Century. Lute Society Journal 16(1974) s. 24 ff.
- Koczirz, A.**, Verschollene neudeutsche Lautenisten. Archiv für Musikwissenschaft 3(1920/ 21) s. 270 ff.
- Le Sage de Richée, P. F.**, Cabinet der Lauten ... U.o. 1695.
- Lindgren, A.**, Dans och lutspl i forna dagar. Svensk musiktidning 1890 s. 147 ff.
- Losy, Jan Antonín.** Zwei Suiten für Barocklaute herausgegeben von Stefan Lundgren. München. 1983. Einführung von Kenneth Sparr
- Maier, E.**, Die Lautentabulaturhandschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien 1974.
- Mercure**, Oeuvres. Paris 1977.
- Mouton, C.**, Pieces de Luth sur differents modes... Paris u.å. (Bibliothèque Nationale Rés. 3002').

- Mouton, Charles.** Suite in g-Moll für Barocklaute herausgegeben von Stefan Lundgren. München. 1983. Einführung von Kenneth Sparr
- Die Musik** in Geschichte und Gegenwart. Kassel m.fl. 1949/ 51-1968.
- Norlind, T.**, Allmänt musiklexikon. Sthlm 1916.
- Pohlmann, E.**, Laute – Theorbe – Chitarrone. 4. uppl. Bremen 1975.
- Radke, H.**, Bemerkungen zur Lautenistenfamilie Gallot. Die Musikforschung 13(1960) s. 51 ff.
- Radke, H.**, Beiträge zur Erforschung der Lautentabularuren des 16.18. Jahrhunderts. Die Musikforschung 16(1963) s. 34 ff.
- Radke, H.**, Bemerkungen zu den Lautenisten Ennemond, Jacques und Pierre Gaultier. Österreichische Musikzeitschrift 17(1962) s. 482 ff.
- Rollin, M.**, La suite pour luth dans l'oeuvre de Charles Mouton. Revue de Musicologie 226(1955) s. 76 ff.
- Rudén, J. O.**, Stormaktstidens 10 i topp. Svensk tidskrift för musikforskning 58(1976) s. 25 ff.
- Rudén, J. O.**, Music in tablature. Stockholm 1981
- Smith, D. A. & Danner, P.**, "How beginners... should proceed": The lute instructions of Le Sage de Richée. Journal of the Lute Society of America 9(1976) s. 87 ff.
- Sparr, K.** Luttabulaturer i Sverige 5. Kalmar läns museum SGLS 10/ 1977 No. 2 s. 29-35
- Walther, J. G.**, Musikalisches Lexicon... Leipzig 1732.
- Weichenberger, J. G.**, Sieben Präludien ... Graz 1970.
- Vogl, E.**, Zur Biographie Losys (1650-1721). Die Musikforschung 14(1961) s. 189ff.