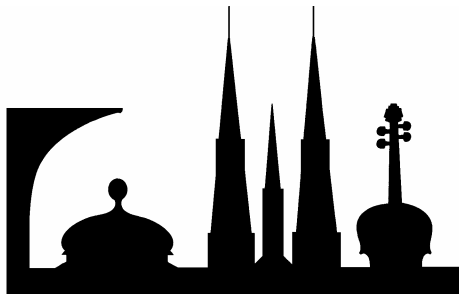


Nicolaus Adam Strungks två sonator ur Dübensamlingen

Biografi – analys – edition

Anna Celandér



C-uppsats 2007
Institutionen för Musikvetenskap
Uppsala Universitet

Nicolaus Adam Strungks två sonator ur Dübensamlingen

Biografi – analys – edition

Anna Celandér

C-uppsats ht 2006
Institutionen för Musikvetenskap
Uppsala Universitet
Handledare: Lars Berglund

Abstract

Anna Celanders: *Nicolaus Adam Strungks två sonator ur Dübensamlingen – Biografi – analys – edition*. Uppsala Universitet: Institutionen för Musikvetenskap, uppsats för 60p. 2007

The aim of this essay is to contribute to the knowledge of the instrumental music of the Düben Collection in Uppsala, by presenting two sonatas by a rather unknown composer, Nicolaus Adam Strungk. A great deal of the music in the Düben collection comes from Northern Germany so one purpose has also been to investigate if even Strungk's sonatas have stylistic influences from that region. By using manuscripts I have made transcriptions of the sonatas. For the investigation these have been analysed and compared to sonatas by other northern Germany composers to find out if there are any such stylistic influences in the sonatas. One question is also if the sonatas contains other stylistic influences.

The results of the investigation is that there are several similar style characteristics in Strungks sonatas and the other North German sonatas. Another conclusion is that Strungk seems to have used both older styles and more modern influences when he composed the two sonatas. The modern influences is bolder harmony which is similar to the harmonies of the Italian composer Carissimi, that is to say there are also Italian influences in Strungk's sonatas.

Förord

Jag skulle först vilja tacka min handledare Lars Berglund för hjälp med ämnesval till uppsatsen och för tålmodiga svar på alla mina frågor. Ämnet var för mig nytt och all hjälp jag fått av min handledare har betytt oerhört mycket. Jag skulle också vilja tacka Ola Eriksson för snabba svar vid tekniska frågor om Sibelius vid transkriptionen av sonaterna. Ett stort tack till mina seminariekamrater för feedback jag fått på seminarierna. Era kommentarer och förslag har varit mycket värdefulla och jag har lärt mig otroligt mycket. Jag vill speciellt tacka Anne och Daniel Reese för hjälp med Sibelius och alla tekniska problem när det gäller att få över notexempel från Sibelius till Word. Slutligen vill jag även tacka min pojkvän Joakim för allt stöd och uppmuntran och för att ha givit mig värdefull inspiration till att ta mig vidare när jag kört fast.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	1
1.1 Syfte	1
1.2 Forskningsläge	2
1.3 Metod	3
1.4 Källmaterial	3
2. STRUNGKS LIV OCH VERKSAMHETSORTER	4
2.1 Presentation av Nicolaus Adam Strungk.....	4
2.2 Städerna Lübeck, Celle och Wolfenbüttel.....	5
2.2.1 Lübeck.....	6
2.2.2 Celle	7
2.2.3 Wolfenbüttel.....	8
3. ANALYS.....	9
3.1 Formell disposition.....	9
3.2 Sonata a 3 – variation och kontrast	10
3.3 Sonata a 6 – enhetlig men med harmonisk kontrast.....	13
3.4 Jämförelse av Sonata a 3 och Sonata a 6.....	16
3.5 Jämförelse av Sonata a 3 och a 6 med samtida sonator	17
4. SLUTDISKUSSION	24
5. EDITION.....	26
5.1 Källbeskrivning Sonata a 6 och Sonata a 3	26
5.2 EDITION Sonata a 3	27
5.3 EDITION Sonata a 6	29
6. KÄLLOR OCH LITTERATUR.....	32
BILAGA 1 SONATA a 3.....	34
BILAGA 2 SONATA a 6.....	38

1. INLEDNING

Jag har under min tid som student vid Institutionen för Musikvetenskap i Uppsala vid flera tillfällen kommit i kontakt med Dübensamlingen och blivit mycket intresserad av den. Det är en spännande och intressant samling noter som finns bevarade på universitetsbiblioteket i Uppsala. Den har fått sitt namn av familjen Düben ur vilken fyra medlemmar i tre generationer var hovkapellmästare vid det svenska kungliga hovet från 1640 till ca 1726. Dessa fyra var Andreas Düben 1640-62 – Gustav Düben d.ä. 1660-90 (son till Andreas) – Gustav Düben d.y. 1690-98 (son till Gustav d.ä.) och Anders Düben 1698-ca 1726 (bror till Gustav d.y.) sedermera adlad von Düben. Samlingen speglar troligtvis den musik som spelades där under monarkerna Kristinas (1644-54), Karl X Gustavs (1654-60), Karl XI:s (1660-97) och Karl XII:s (1698-1718) tid. Den främste samlaren av verk i Dübensamlingen är Gustav Düben d. ä. Han var medlem av det svenska hovkapellet som musikanter 1648-1662 och som hovkapellmästare 1663-1690. Han föddes i Stockholm 1629 och dog också där 1690. Samlingen omfattar ca 2 300 verk, främst handskrifter av kyrklig vokalmusik och instrumentalmusik. Samlingen donerades till Uppsala universitetsbibliotek av Anders von Düben 1732.

Det har gjorts en hel del studier av musikalier i Dübensamlingen, av tonsättare som Förster, Buxtehude, Albrici, Carissimi, och Geist för att bara nämna några. Jag har valt att lyfta fram två stycken av en mindre känd tonsättare Nicolaus Adam Strungk. De här två, Sonata a 3 och Sonata a 6, är de enda existerande styckena av just Strungk i Dübensamlingen. Mycket av musiken i Dübensamlingen kommer från Nordtyskland och Lübeckområdet så en intressant aspekt är att undersöka om även Strungks två sonator kan placeras in i den nordtyska traditionen.

1.1 Syfte

Mitt syfte är att bidra till kunskapen om instrumentalmusiken i Dübensamlingen genom att lyfta fram två stycken, Sonata a 3 och Sonata a 6, av den relativt okände kompositören Nicolaus Adam Strungk. Jag vill belysa olika stildrag i dem och även jämföra dem med sonator av några andra samtida kompositörer från Norstyskland. Finns det några nordtyska stildrag i Sonata a 3 och Sonata a 6? Går det att urskilja influenser av andra stilar t.ex. italiensk stil? Är sonatorna komponerade i äldre eller nyare stil? Finns det några likheter

mellan dessa två sonator? Är sonatorna daterade eller kan man på något sätt tidsbestämma dem?

1.2 Forskningsläge

Erik Kjellbergs uppsats ”Instrumentalmusiken i Dübensamlingen. En översikt.”¹ var den första samlade studien om instrumentalmusiken i Dübensamlingen. I övrigt finns det en rad uppsatser och studentarbeten om Dübensamlingen på Institutionen för Musikvetenskap i Uppsala. Lars Berglunds CD-uppsats om Kaspar Förster² har legat till stor grund för min uppsats. Berglund skriver en hel del allmänt om sonator från 1600-talet som varit viktigt även för denna uppsats, framförallt i analysen. Jag har även tagit Berglunds editioner av Försters sonator och använt dem för att jämföra med Strungks sonator. Vidare har Fritz Berend skrivit en avhandling om Strungk³ och hans liv och verk, vilken varit viktig för presentationen av Strungk i denna uppsats. I Eva Linfields avhandling om Dietrich Buxtehude’s sonatas⁴ finns en sonata G-dur som jag använt för jämförelse med Strungks sonata a 3.

Det finns även en hel del artiklar som jag använt som underlag till bakgrundsinformation om Strungk och om hur musiklivet och musiksamhället såg ut i Lübeck, Celle och Hannover (städer som Strungk var verksam i åren innan 1665, året som Sonata a 6 är daterad till och Sonata a 3 är tidsbestämd till). Dessa består av en biografisk artikel om Strungk från Grove Music Online⁵, en artikel om Lübeck i boken *The Early Baroque era*⁶ och artiklar om Celle⁷ och Wolfenbüttel⁸ i MGG.

¹ Erik Kjellberg, ”Instrumentalmusiken i Dübensamlingen. En översikt.” (opubl. 3-betygsuppsats vid Institutionen för Musikvetenskap, Uppsala Universitet 1968).

² Lars Berglund, *Kaspar Förster och 1600-talets sonata a 3: Biografi-Analys-Edition*, CD-uppsats vid institutionen för musikvetenskap (Uppsala 1994).

³ Fritz Berend, *Nicolaus Adam Strungk 1640-1700 – Sein Leben und seine Werke* (Hannover 1913).

⁴ Eva Linfield, *Dietrich Buxtehude’s sonatas: A historical and analytical study* (diss. Ann Arbor Michigan 1986).

⁵ Dieter Härtwig, ”Strungk, Nicolaus Adam” (besökt 2006-12-11) <<http://www.grovemusic.com>>.

⁶ George J Buelow, ”Protestant North Germany”, *The early Baroque Era*, red.: Curtis Price (London 1993).

⁷ Harald Müller, ”Celle”, *MGG*, Sachteil 2 (Kassel et al. 1995), sid. 480-485.

⁸ Martin Ruhnke, ”Wolfenbüttel”, *MGG*, Sachteil 9 (Kassel et al. 1998), sid. 2052-2055.

1.3 Metod

Jag har gjort editioner av de två sonaterna och principerna för dem finns i editionsberättelsen. Sonaterna har jag sedan analyserat med betoning på form och stildrag. Tillvägagångssätt för editionen, vilka termer, begrepp m.m. jag har använt står närmare beskrivet i inledningen till analysen.

1.4 Källmaterial

De två källor som jag använt mig av är de handskrifter som finns i Dübensamlingen och finns katalogiserade som IMHS 8:25 och IMHS 8:26⁹. En utförligare källbeskrivning finns i editionsdelen i uppsatsen.

⁹ "Strungk" (besökt 2007-02-18) <<http://www.musik.uu.se/duben/basicSearch.php>>.

2. STRUNGKS LIV OCH VERKSAMHETSORTER

2.1 Presentation av Nicolaus Adam Strungk

Först i denna uppsats har jag valt att göra en introduktion av tonsättaren Nicolaus Adam Strungk.

Nicolaus Adam Strungk döptes år 1640 i Brunswick och dog år 1700 i Dresden. Strungk undervisades på orgel av sin far Delphin Strungk.¹⁰ 1649 började han som åttaåring studera vid Landesuniversitetet Helmstedt, kurserna var förberedningskurser med elementärundervisning. Han gick senare över till de egentliga kurserna på universitetet, vilket år är inte helt fastställt. Strungk blev under tiden han gick på Helmstedt intresserad av att spela violin och 1659 började han studier på violin för Nathanael Schnittelbach.¹¹ Schnittelbach föddes 1633 i Danzig och dog 1667 i Lübeck.¹² Han var en berömd violinist och stadsmusiker (Ratsmusikus) i Lübeck. Strungk lärde sig mycket av honom och blev genom detta både en uppskattad förste violinist och lärare.¹³ Schnittelbach hade också en anställning i Stockholm som medlem av den italienska truppen i drottning Kristinas hovkapell 1/12 1653 – juni 1654. Ledare för den italienska truppen var Vincenzo Albrici,¹⁴ elev till Carissimi (hade Carissimi som mentor).¹⁵ Från 1660 verkade Strungk som förste violinist och konsertmästare vid hovkapellen i Wolfenbüttel, Celle och Hannover.¹⁶ Han hade först en avlönad tjänst vid hovet i Wolfenbüttel (det är möjligt att han inte blev kvar så länge där). Den 4 juni 1660 engagerades han i Celle av Christian Ludwig och blev medlem av hovkapellet där (engagerade i hovkapellet var också bl.a. musikerna Christian och Hieronymus Reinwaldt, Ambrosius Scherle, Dietrich Becker och August Friedrich Lütken).¹⁷ 1662 var Strungk på visit i Wien och där var första gången han kom i kontakt med opera. När han arbetade i Hannover stötte han på fler operor som Cestis "Orontea". 1679 blev Strungk ledare för stads- och kyrkomusiken i Hamburg och gjorde sig för första gången känd vid

¹⁰ Härtwig, "Strungk, Nicolaus Adam".

¹¹ Berend, *Nicolaus Adam Strungk*, sid. 23.

¹² Kjellberg, Erik, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden*, Volym 1 (diss. Uppsala 1979), sid. 487.

¹³ Berend, *Nicolaus Adam Strungk*, sid. 23.

¹⁴ Daniel Reese, "Italienska toner vid det svenska hovet – Vincenzo Albricis Sinfonia á 6 och Gustav Dübens Sinfonia á 4: Analys och Edition" (C-uppsats, Uppsala 2006), sid. 16.

¹⁵ Mary Frandsen, "Albrici [Alberici] Vincenzo" (besökt 2007-01-14) <<http://www.grovemusic.com>>.

¹⁶ Härtwig, "Strungk, Nicolaus Adam".

¹⁷ Berend, *Nicolaus Adam Strungk*, sid. 26.

Hamburgeroperan med sina första operor ”Alceste”, ”Esther” och ”Doris”. I juni 1682 återvände han till Hannover som hovkompositör, men han fortsatte dock att komponera för operan i Hamburg. 1685 och 1686 var han också en period i Venedig med hertig Ernst August men återvände till Hamburg utan hertigens tillåtelse och avskedades därför från sin post.¹⁸

Strungk komponerade mest operor under sitt senare liv, för Hamburg och Leipzig, bl.a. ”Die liebevolle, durch Tugend und Schönheit erhöhte Esther” 1680, ”Theseus” 1683, ”Florette” 1683 och ”Alceste” 1693. Han komponerade också några kyrkokantater och även en del instrumentalmusik.¹⁹ Instrumentalmusiken kan delas in i tre grupper 1. klaver- och orgelverk, 2. ”einer Folge Aires” för två flöjter och 3. två sonator för 3 respektive 6 instrument och generalbas.²⁰

Strungk verkar ha fått en bred musikutbildning och fått intryck både från många tyska städer och från utlandet (Wien och Venedig). Eftersom hans violinlärare Schnittelbach högst troligen kom i kontakt med italiensk musik i och med sin anställning i den italienska truppen i drottning Kristinas hovkapell, så är det inte helt omöjligt att Strungk genom Schnittelbach också fick del av, vissa intryck av italiensk musik. Det verkar inte som om Strungk varit i Stockholm, i alla fall inte varit med och spelat eller arbetat i hovkapellet där. Frågan är då hur hans sonator hamnat i Dübensamlingen. Man hade i det svenska hovkapellet överlag många kontakter med Nordtyskland och Lübeckområdet. En möjlighet kan vara att sonatorna kommit till Stockholm genom kontakten Schnittelbach. Detta kan man bara spekulera i, det är svårt att avgöra säkert.

2.2 Städerna Lübeck, Celle och Wolfenbüttel

Jag ska här ta upp lite bakgrundsfakta om Lübeck, Celle och Wolfenbüttel och hur musiklivet i allmänhet var där. Detta är viktigt eftersom Strungk verkade där innan och runt 1665 (året sonatorna är tidsbestämda till).

¹⁸ Härtwig, ”Strungk, Nicolaus Adam”.

¹⁹ Härtwig, ”Strungk, Nicolaus Adam”.

²⁰ Berend, *Nicolaus Adam Strungk*, sid. 186.

2.2.1 Lübeck

Under 1600-talet härjade många, nästan jämt pågående krig i stora delar av Europa. Dessa krig var mycket kostsamma för städer och hov och detta gjorde att musiken och även andra former av kultur blev lidande. Det fanns dock undantag till dessa förhållanden t.ex. Lübeck och Hamburg. De två var fria riksstäder och hade tillhört Hanseförbundet²¹, ett handelsförbund mellan tyska köpmän och städer i nordsjö- och östersjöområdena vilket bildades i mitten av 1100-talet²². Ändamålet med föreningen var att ge de städer som var med i förbundet privilegier i handel med de nordtyska städerna och skydda den handeln från främmande konkurrenter och få handelsmonopol.²³

Musiklivet i Lübeck var mycket varierat. Hamburg var där en stor förebild med sitt rika musikliv som delvis kom sig av samarbetet mellan kyrkan och stadsinstitutionerna. På 1600-talet började Lübeck, som tidigare varit ledande administrativt centrum för hanseförbundet, bli svagare både ekonomiskt och politiskt. Men Lübeck förblev ändå, efter Hamburg, den viktigaste fria riksstaden i norra Europa. Lübeck, en före detta hansastad och ett stort kommersiellt centrum, lyckades undslippa krigets härjningar och utvecklade en rik musikkultur de tre första kvartalen av 1600-talet. I Lübeck fanns fyra stora kyrkor, Marienkirche, Petrikerche, Ägidienkirche och Catherinenkirche och även en före detta katedral. Marienkirche var stadsrådets kyrka och också den viktigaste. Det var i dessa stora kyrkor som musiken hade sin centrala plats. Orgelmusiken blev i Lübeck ett centralt drag i musiken och orglarna i huvudkyrkorna reparerades, byggdes ut och förnyades under 1600-talet. Organisten hade på den här tiden en central plats i Lübecks kyrkomusik och uppgiften var att i gudstjänster alternera sitt spel med körsången av koraler och ibland när det krävdes spela preludium och postludium till musiken. I uppgiften ingick dock inte ackompanjering av församlingssången av koraler. Organisten spelade också ensemblermusik tillsammans med några stadsmusikanter (Ratsmusikanten). För detta tillfälle köpte organisten ofta in triosonator t.ex. av Johann Heinrich Schmeltzer. Den generella övervakningen/tillsynen över kyrkomusiken i Lübeck var kantorns uppgift. Han avlönades av staden och tillhörde S:t Catarina skolans fakultet. Hans uppgift var att undervisa de högre klasserna på skolan och att leda musiken i Mariakyrkan (Marienkirche).

²¹ Buelow, "Protestant North Germany", sid. 185-186.

²² Hain Rebas, "Hanseförbundet", (besökt 2006-12-11) <<http://www.ne.se>>.

²³ Gossler-Harris, *Nordisk familjebok – Uggelupplaga*, (Stockholm 1909) sid. 1403-1404 "Hansa" (besökt 2006-12-11) <<http://runeberg.org>> (Sidorna ur boken är inscannade på runeberg.org).

När det gäller instrumentalmusiken i Lübeck så betalade magistraten ut lön till en liten grupp av stadsmusikanter (Ratsmusikanten). Lübeck betalade också trumpetare att vara väktare i kyrktornen för att varna för brand eller spela på vissa tider dag och natt. På vissa viktiga dagar i kyrkan samlades trumpetarna och studenter eller andra instrumentalister och spelade fyrstämmiga passande koraler. Stadsrådet betalade lön till sju instrumentalister tillsammans med två militärtrumpetare (Feldtrompeter), en stadsblåsare (Ratspfeifer) och en stadstrumslagare (Ratstrommelschläger). Härtill delades instrumentalisterna in i olika slags grupper vilka hade i uppgift att spela i kyrkan och vid olika privata festligheter, speciellt bröllop. Vilka och hur många som skulle vara med och spela bestämdes av stadsrådet.²⁴

Lübecks rika och varierande musikliv har uppenbarligen influerat Strungk i hans verk eftersom dessa består av både kyrkokantater och instrumentalmusik både för klaver, orgel och andra instrument som flöjt, violin och viola da gamba m.fl.

2.2.2 Celle

Celle är belägen ca 30 km nordöst om Hannover.²⁵ Under åren 1378-1705 tjänade Celle som huvudstad till hertigarna av Braunschweig-Lüneburg.²⁶ Redan under hertig Ernst av Bekenner (1520-1546) regeringstid, efter 1539 så anskaffade man noter från förlagshuset Scotto. Detta ledde till ett livligt intresse för den tidens musik. Den konstsinnige hertigen av Celle utrustade ståtligt slottskapellet från 1565. På kyrkläktaren mellan Apostel- och Evangelistreliferna lät han placera 27 änglaskulpturer av vilka 22 spelade och musicerade på nästan alla renässansens instrument. Hertig Christian d.ä. (1611-1633) byggde systematiskt upp ett hovkapell.²⁷ Han lät också tillsätta en huskomponist hos H. Utrecht under den gemensamma regeringstiden. Hovkapellet förminskades i storlek till följd av det trettioåriga kriget men trots det kunde hertig August (1633-1636) 1634 ha Delphin Strungk (Nicolaus far) i tjänst som hovorganist i tre år. Hertig Christian Ludwig (1648-1665) underhöll redan 1653 nio trumpetare och en fälttrummare. Hertigens hovmusiker bestod sedan 1655 av hovorganisten Wessnitzer, sedan 1656 av Dietrich Becker och sedan 1660 av Nicolaus Adam

²⁴ Buelow, "Protestant North Germany", sid. 185.

²⁵ "Celle" (besökt 2006-12-13) <<http://www.ne.se>>.

²⁶ Müller, "Celle", sid. 480.

²⁷ Müller, "Celle", sid. 481.

Strungk. Hertig Georg Wilhelm (regeringstid 1665-1705) löste upp det dåvarande hovkapellet och grundade istället ett franskt hovkapell under ledning av Philippe de Vigne.²⁸

2.2.3 Wolfenbüttel

Wolfenbüttel har vunnit en musikhistorisk betydelse som huvudstad av en rad hertigdömen i Braunschweig-Lüneburg. 1655 erhöll J. J. Löwe von Eisenach posten som kapellmästare i Wolfenbüttels hovkapell och hade den till 1663. Under honom uppfördes tyska operor, baletter och andra teatraliska verk. Förutom honom och vicekapellmästare J.J. Weiland (1655-1663) var 1657 åtminstone elva musiker och fyra trumpetare anställda i Wolfenbüttel. 1658 anställdes också en dans- och balettmästare. Efterträdare till Löwe von Eisenach blev M. Köler och han anställdes 1663. På 1660-talet var Wolfenbüttel ett av de viktigaste musikcentrumen i det nordtyska riket. Detta bevitnas av å ena sidan uppföranden av de dramatiska verken och andra sidan de kontinuerligt producerade andliga verken av Löwe, Weiland och Köler.²⁹

Strungk blev uppenbarligen också influerad av det omgivande musiklivet, hovmusiken, när det gällde anställning. En bidragande faktor till att Strungk fick en avlönad tjänst just i Celle kan ha varit för att hans far tidigare haft det som hovorganist där. Strungk blev även som tidigare nämnt en mycket uppskattad förste violinist så det är sannolikt att det även var genom skicklighet han fick sin plats. Att han sedan sökte sig vidare och fick anställning i Wolfenbüttel kan mycket väl ha varit för att det vid den tiden var ett av de viktigaste musikcentra i det nordtyska riket.

²⁸ Müller, "Celle", sid. 484.

²⁹ Ruhnke, "Wolfenbüttel", sid. 2054.

3. ANALYS

Först, för att få en överblick över sonaterna, kommer jag i kapitel 3.1 att beskriva vilka stora delar och sektioner man kan urskilja i dem. T.ex. om det är varierande taktart, tempo eller besättning. Jag kommer sedan i kapitel 3.2 och 3.3 att analysera mer i detalj vad som händer i de olika sektionerna och vad som händer i de olika stämmorna. Hur är sektionerna uppbyggda? Kan några motiv urskiljas? Är de återkommande? Finns det någon variation eller kontrast mellan sektionerna eller är de ganska enhetliga?

3.1 Formell disposition

Sonata a 3 har inga tydliga avdelande gränser som dubbelstreck eller repristecken men man kan ändå tolka och urskilja några olika sektioner. Sonatan inleds med ett adagio på 17 takter som följs av ett allegro på 15 takter. Efter det kommer ett soloparti på 26 takter där violin 1 inleder, violin 2 fortsätter och viola da gamba avslutar. Hela stycket går i taktarten ϕ utom en sektion som följer efter solopartiet. Den går i $\frac{3}{2}$ -takt och är 17 takter lång. Efter det ändras taktarten till ϕ igen och här följer en slags fugaliknande variation på de tidigare solona. Jag har valt att kalla den variationssektion eftersom stämmorna inte i tur och ordning börjar med samma tema som kommer tillbaka som i en fuga utan att det är mer likt en variation av solomotiven. Stämmorna spelar bitvis samtidigt men börjar på olika ställen med de olika solomotiven och överlappar varandra. Den här sista sektionen är på 21 takter.

Sonata a 6 är däremot mer tydligt avgränsad i tre stora sektioner. Här går hela stycket i $\frac{3}{2}$ -takt (utom sista sektionen). Från början står ingen tempoangivelse. Sonatan inleds med en sektion på 30 takter som avslutas med repristecken. Sedan följer ytterligare en sektion på 35 takter. Efter det ändras taktarten till ϕ och tempoangivelse för denna del är allegro. Stycket avslutas med ett adagio på tre takter.

Sonata a 3

del	taktart	takt
Adagio (fuga)	♩	1-17
Allegro		17-32
Solo		32-57
vl.1		(32-40)
vl. 2		(40-49)
v.d.g.		(49-57)
$\frac{3}{2}$ -taktssektion		58-74
Variationssektion		75-95

Sonata a 6

del	taktart	takt
1:a sektion	$\frac{3}{2}$	1-30
2:a sektion		31-65
Allegro	♩	66-75
Adagio		(67-68)

3.2 Sonata a 3 – variation och kontrast

Jag har i analysen av både Sonata a 3 och Sonata a 6 valt att använda mig av begrepp och termer från både 1600-talets musikteori och dagens moderna musikteori. På 1600-talet kom en brytningstid när det gällde hanteringen av flerstämmig sats både i praktik och teori. Övergången mellan modalt respektive tonalt uppfattad harmonik skedde gradvis och i verk från denna tid står båda tänkesätten sida vid sida på ett svårdefinierbart och ännu till stor del outforskat sätt.³⁰ Man ska därför vara lite försiktig när man använder nutida dur/molltonala

³⁰ Berglund, *Kaspar Förster*, sid. 41.

tonartsbeteckningar eller funktionsanalytiska begrepp på 1600-talsmusik. Man kan ju inte helt veta hur man uppfattade musik på 1600-talet. Jag har försökt medla mellan dåtidens sätt och nutidens modernare sätt att uttrycka musiken. Jag använder en del moderna begrepp för att det ska bli begripligt för dagens lyssnare men försöker ändå hålla kvar det historiska perspektivet på musiken.

Jag har valt att här i Sonata a 3 först analysera violin 1, violin 2 och viola da gamba eftersom de är viktigast för satsuppbyggnaden och för vad som händer i de olika satserna. Basso continuo - stämman har jag valt att beskriva i ett eget stycke i slutet av detta avsnitt 3.2 eftersom den till största delen fungerar som en ackompanjemangsstämma till stycket.

Den första sektionen, *adagio*, är komponerad som en kort fuga på 17 takter där ett tema först presenteras i en exposition och sedan återkommer i en andra exposition. Första gången presenteras temat (dux) av första violin och det sträcker sig t.o.m. första tonen i tredje takten. På samma ton kommer andra violin in med ett tonalt svar (comes) på kvinten. Efter det följer ett mycket kort mellanspel av första och andra violin och sedan kommer viola da gamba in med temat (dux). I takt 8 presenteras andra expositionen men denna gång med ett byte av dux och comes i stämmorna. Här är det första violin som börjar med det tonala svaret (comes). Svaret är också lite förskjutet och börjar på andra slaget i takten istället för första. Efter det kommer andra violin in med temat (dux) och sist viola da gamba återigen med det tonala svaret (comes). Denna sektion avslutas med en förhållningskedja i alla stämmor från takt 14 t.o.m. första tonen i takt 17.

Nästa sektion, *allegro*, börjar homofont och är lite livligare än första sektionen med fler korta notvärden. Två nya motiv presenteras och mellan dessa presentationer har viola da gamba ett kort solo på två takter. Det första motivet presenteras homofont i alla stämmor, börjar med upptakt till takt 18 och är två takter långt. Det upprepas en andra gång direkt efter och är då transponerat ned en kvint. Efter viola da gamba solot presenteras det andra motivet, här i imitationssats. Andra violin inleder och sedan hoppar insatserna mellan stämmorna.

Efter detta följer ett *soloparti* med början i takt 32. Detta består av tre delar där första violin inleder, andra violin fortsätter och viola da gamba avslutar med varsitt solo. Ett nytt motiv presenteras av första violin. Detta kommer två gånger, alltså upprepas en gång och då transponerat en kvint upp. Precis samma sak återkommer i början av solot hos andra violin och viola da gamba men motivet är i dessa stämmor lite förskjutet till andra taktslaget istället för första. Motivets i första violin skiljer sig lite från de andra genom att tredje och fjärde tonen här är e och c, i de andra stämmorna är de tonerna f och ciss. Andra delen av respektive

stämmas solo består av en lång sextondelsrörelse i variationsstil. I första violin är denna rörelse uppbyggd med tonupprepningar särskilt i terssprång, först nedåt från en ton sedan uppåt från samma ton innan melodilinjens rör sig vidare uppåt. Denna uppbyggnad har även sextondelsrörelsen i viola da gamba. I andra violin har sextondelsrörelsen en liknande uppbyggnad men är här lite varierad med grupper om fyra sextondelar varvat med två åttondelar där de tre första tonerna i sextondelsgrupperna är en upprepning av samma ton. Efter två takter varieras detta ytterligare med grupper bestående av en åttondel och två sextondelar.

I takt 58 börjar *den näst sista sektionen* och här växlar taktarten till $\frac{3}{2}$ istället för ϕ . Satsen är till största delen homofon och just i denna sektion spelar harmoniken en stor roll. Stycket modulerar mycket mellan olika ackord. Man kan i denna sektion urskilja tre slags delar. I den första delen är harmoniken ganska konventionell. Sedan blir dock harmoniken mer djärv i och med ett utstickande Eb7-ackord i takt 65 (se notexempel 1).

Notexempel 1. Sonata a 3, t. 63-69



Detta är det mest effektfulla stället i hela stycket eftersom detta ackord avviker så mycket från den annars konventionella harmoniken och för att det därför är oväntat. Man kan i början av denna sektion urskilja en återkommande figur, t.ex. i takt 60: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ som varieras genom att den transponeras upp och ner i olika lägen (se notexempel 1). I den sista delen av sektionen, takt 69, kommer en ny idé i form av en fjärdedelsrörelse i första violin som vandrar ner genom stämmorna och upp tillbaka till första violin i takt 73.

I takt 74 börjar en slags *variationsektion* som också är den sista sektionen i stycket. Här byter stycket taktart till ϕ igen. Detta är en slags variation eller sammankomponering av de olika sextondelsmotiven ur solopartiet. Viola da gamba inleder med andra violins sextondelsmotiv. Sedan kommer de andra stämmorna in efterhand på olika ställen och överlappar varandra med de olika sextondelsteman. Teman vandrar också mellan stämmorna. Från slutet av takt 81 är även teman komponerade ihop så att de passar in i varandra. Detta leder fram till en slutkadens i takt 93 och ett avslutande D-mollackord.

Sammanfattningsvis kan man säga att Sonata a 3 innehåller mycket variation och kontrast både mellan sektionerna och även inom dem. Ingen av sektionerna är lik den andra, (förutom sista satsen där delar av solona tagits och komponerats ihop) och de är alla kontraster till varandra både genom olika tempo, besättning, satsuppbyggnad, rytm och harmonik. Exempel på variation inom sektionerna är t.ex. i första sektionen där stämmorna byts om att spela *dux* och *comes* och i $\frac{3}{2}$ -takssektionen där ett motiv varierar genom att transponeras upp och ner.

Basso seguente är en äldre princip än basso continuo och innebär att ett basinstrument spelar med i samma melodi i samma tonläge som den lägsta stämman i satsen på ett visst ställe.³¹ Basso seguente hittar vi exempel på i början av Sonata a 3 i basso continuostämman. De fem första takterna är skrivna i g-klav och här följer basso continuo unisont först första violin och sedan andra violin. I takt 6 t.o.m. första tonen i takt 11 följer basso continuo istället viola da gamba stämman unisont. Från takt 23 och framåt till slutet av stycket fungerar basso continuo som kompstämman med bastoner som består mest av fjärdedelar och halvnoter men även av en del utfyllnadstoner.

3.3 Sonata a 6 – enhetlig men med harmonisk kontrast

Sonata a 6 består av tre sektioner. I de två första sektionerna är taktarten $\frac{3}{2}$. Satsen i dessa två sektioner är till största delen homofon utom på vissa ställen t.ex. takt fyra i *viola de braccio: primo* och *viola de braccio: secundo* där de stämmorna har så kallad komplementärrytm eller på andra ställen där någon eller några av stämmorna har kortare, rörligare notvärden. Harmoniken spelar här en stor roll då det är mycket kontraster mellan konventionell harmonik och djärvare ackordföljder. I början kan man urskilja två figurer/motiv: 1.  och 2. .

 som återkommer hela tiden under både första och andra sektionen.

I *första sektionen* finns två ställen som har mycket utstickande djärv harmonik och det är takt 6-15 och takt 24-30. De andra delarna, från början och i mitten, har mer konventionell harmonik. Från takt 11 kommer en stegring mot en höjdpunkt i takt 16 och det sker genom en upprepning av motiv 1 som transponeras upp ett halvt tonsteg i varje upprepning (se notexempel 2).

³¹ Peter Williams/ David Ledbetter "Basso seguente" (besökt 2007-01-08) <<http://www.grovemusic.com>>.

Notexempel 2. Sonata a 6, t. 11-16



Efter det följer mittendelen av sektionen, ett harmoniskt lugnare parti med en ny idé bestående av fjärdedelsrörelser. Dessa rörelser kommer växelvis i stämmorna, först i första violin, andra violin och violon (takt 18), sedan i alto, viola de braccio: primo och viola de braccio: secundo och sedan en gång till i första och andra violin. Från takt 21 kommer sedan ett slags stegrande igen fram till slutet av sektionen. Det låter som om denna sista fras ska vara slut på första slaget i takt 28 men i takt 28-30 upprepas samma figur som i takt 26-27, upptransponerat en kvint och det blir det slutgiltiga slutet på denna sektion.

I *andra sektionen* presenteras ett nytt motiv med pauser som kontrast till första reprisen  . Insatser med just det här motivet görs tre gånger och man kan därigenom urskilja tre delar i den här sektionen. Varje gång motivet kommer in upprepas det ett antal gånger och varje gång transponeras det också nedåt. I första delen kommer motivet tre gånger. Tredje gången fortsätter frasen med motivet ner till första slaget i takt 38 och direkt efter kommer samma fras transponerat upp en ters. Andra delen, från takt 41 och även tredje delen, från takt 57, är uppbyggd ungefär likadant. Det som skiljer är att motivet i del två kommer fem gånger och att det transponeras upp en oktav i takt 45 och motivet i del tre endast kommer två gånger. Harmoniken är även i denna sektion modulerande och djärv. I takt 39 t.ex., där melodilinjens transponeras upp, kommer ett utstickande Eb-ackord (se notexempel 3). Detta är ett stort steg bort från den harmoniska spännvidd som annars finns i stycket, överhuvudtaget den harmoniska spännvidd som man på Strungks tid brukade röra sig inom när man komponerade.

Notexempel 3. Sonata a 6, t.35-41

Den *sista sektionen*, Allegro, har kortare notvärden än de andra sektionerna och består mest av åttondelar. Här byter också stycket taktart till $\frac{3}{2}$ istället för $\frac{3}{4}$. Ur den här sista sektionen kan urskiljas tre olika delar. Första delen består av imitation där första violin och andra violin presenterar ett tema på två takter och alto och viola de braccio: primo svarar direkt efter med samma tema transponerat en sext ned. Nästa del påminner lite om concerto grosso-stil. Concerto grosso är när en mindre grupp av soloinstrument ställs emot och alternerar med en större grupp instrument.³² Första och andra violin kan här ses som gruppen av soloinstrument och de andra stämmorna kan ses som den större gruppen instrument. Första och andra violin börjar spela fyra åttondelar och när de tar tonen efter dessa åttondelar kommer de andra stämmorna in med fyra åttondelar. Detta växelvis spelande av åttondelarna kommer först i tre takter, sedan direkt efter upprepas exakt samma tre takter igen. Den concerto grosso-liknande delen består alltså av sex takter. Sista delen är ett adagio på tre takter. Det består mest av fjärdedelar och halvnoter vilka lugnar ner tempot och ger en mer stillsam avslutning på stycket.

Nästan hela denna sonata har taktarten $\frac{3}{2}$. Just att en sonata helt igenom går i tretakt är ganska ovanligt på den här tiden. De två första sektionerna är ganska lika varandra, homofon

³² "Concerto grosso" (besökt 2006-12-13) <<http://www.grovemusic.com>>.

sats med djärv harmonik. Man kan säga att Sonata a 6 i jämförelse med Sonata a 3 är ganska enhetlig och mindre varierad och att det i stort sett är harmoniken som är viktigast.

3.4 Jämförelse av Sonata a 3 och Sonata a 6

Som nämnt ovan är Sonata a 3 och Sonata a 6 ganska olika. Men det finns även likheter mellan dem. Jag ska nedan göra en jämförelse mellan sonaterna och ta upp dessa likheter.

Likheten mellan sonaterna är $\frac{3}{2}$ -takssektionen i Sonata a 3 och de två $\frac{3}{2}$ -takssektionerna i

Sonata a 6. Man kan urskilja ett slags rytmmotiv: $\text{♩. ♩ ♩} \mid \text{♩ ♩. ♩}$

som återkommer i dessa sektioner i båda sonaterna. Se notexempel 4 och 5.

Notexempel 4. Sonata a 3 t. 58-61



Notexempel 5. Sonata a 6, t.1-4



Strungk varierar detta genom att även skjuta in takter med ♩ ♩ ♩ , $\text{♩ ♩}, \text{♩ ♩}$ eller ♩. i båda sonaterna. Även harmoniken använder Strungk i dessa sektioner som ett variationsmedel. I båda sonaterna laborerar han med det första rytmmotivet genom att transponera det upp och ned (se notexempel 1 och 3).

Som framgick av analysen ovan är harmoniken ganska modulerande i dessa $\frac{3}{2}$ -takssektioner. I Sonata a 3 börjar sektionen i d-moll och modulerar över till F-dur i takt 63 och g-moll med f i basen takt 64 innan det i takt 65 kommer ett oväntat (i detta harmoniska sammanhang) Eb7-ackord. I Sonata a 6 finns ett liknande ställe med ett oväntat ackord i takt 38. Precis före takt 38 befinner sig harmoniken i c-moll och i takt 38, på andra slaget, kommer ett Ab-durackord

och efter det ett Eb-durackord i takt 39. Dessa ackord i Sonata a 6 är kanske inte lika utstickande som Eb7-ackordet i Sonata a 3 men dock ändå ganska oväntat i det harmoniska sammanhanget. (Se notexempel 1 och 3.)

Både harmoniken och motiven från de båda sonatorna jag tagit upp ovan är mycket lika varandra. Strungk har här återanvänt material på ett sätt som kan betraktas som ovanligt.

3.5 Jämförelse av Sonata a 3 och a 6 med samtida sonator

I detta avsnitt tänker jag jämföra Strungks Sonata a 3 med sonator av de samtida kompositörerna Förster och Buxtehude, Sonata in G³³ av Förster och Sonata in G³⁴ av Buxtehude. Jag har valt just Förster och Buxtehude dels därför att de var verksamma under ungefär samma tidsperiod och från ungefär samma område i Nordtyskland som Strungk. Jag grundar även mitt val på Lars Berglund uppsats om Förster och 1600-talets Sonata a 3. På grund av den begränsade tidsramen för en C-uppsats så har det inte funnits tid till att gå igenom tillräckligt med material för jämförelse med Strungks sonator. Berglund gick dock i sitt arbete med den igenom ett stort antal 1600-talssonator och även mycket fakta runtomkring dem vilket är sammanfattad kunskap viktig även för min uppsats. Berglund tar upp ett antal forskare som skrivit om att Förster troligtvis kan ha haft inflytelse på Buxtehude. Berglund nämner bl.a. Niels Martin Jensen som han säger är den som mer ingående behandlat förhållandet mellan Försters och Buxtehudes sonator. Jensen betonar storformella likheter med den fria, rikt varierade följderna av sektioner som ett gemensamt drag. Berglund skriver att han endast kan instämma i Jensens teser om en trolig stilpåverkan från Förster i Buxtehudes sonator.³⁵ Jag ska här genom jämförelsen försöka att visa att även Strungk troligen blivit influerad av samma stil som Förster och Buxtehude. Några frågor jag tänkt ta upp är: Finns det några likheter mellan Strungks och Försters, Strungks och Buxtehudes sonator? Skrev Strungk ungefär i samma stil som dessa samtida kompositörer? Jag ska också i detta kapitel ta upp om det finns något exempel på äldre eller nydanande stil hos Strungk. Slutligen gör jag även en jämförelse mellan Strungks Sonata a 6 och Försters Sonata a 3 i C-moll.³⁶

³³ Kessler, F. (ed.), *Danziger Instrumentalmusik* (Neuhausen-Stuttgart 1979).

³⁴ Linfield, *Dietrich Buxtehude's Sonatas*, sid. 346.

³⁵ Berglund, *Kaspar Förster*, sid. 72.

³⁶ Berglund, *Kaspar Förster*, sid. 48 (formschema), sid. 93 (noter).

Jag ska här först lite kortfattat beskriva Försters och Buxtehudes sonator, vilka olika sektioner man kan tolka och urskilja i dem. Efter det ska jag jämföra var och en med Strungks Sonata a 3.

Försters Sonata in G är komponerad för 2 violiner, fagott och basso continuo och består av fem sektioner. Den inleds med en *fuga* (26 t.) och avslutas också med en *fuga* (25 t.). Däremellan finns en *adagiosektion* (31 t.), en *prestosektion* (27 takter) och en *solosektion* (17 t.).³⁷ Taktart är C förutom adagiosektionen och prestosektionen vilka har $\frac{3}{4}$ -takt.

Buxtehudes Sonata in G är komponerad för 2 violiner, viola da gamba och basso continuo. Sonatan består av två delar, den första 22 takter lång och den andra 176 takter lång. Den är uppdelad så att första delen är numrerad till takt 1-22. Andra delen börjar sedan om på takt 1 igen och är numrerad takt 1-176. Den första delen består av en *fuga*. I andra delen kan man urskilja och tolka sex olika sektioner: *Solo Violin 1* (37 t.), *adagiosektion* (11 t.), *solosektion* (vl.1 24 t. och vl.2 24 t.), *"variationsektion"* av solon (31 t.), *Solo Violin 2* (20 t.) och slutligen en *fuga* (21 t.). Taktart är här också C förutom andra halvan av första violinsolot där taktarten växlar till 12/16 och adagiosektionen och *"mittensolosektionen"* där taktarten växlar till $\frac{3}{4}$.

Strungks Sonata a 3 och **Försters Sonata in G** är ganska lika uppbyggda. Försters sonata innehåller liksom Strungks också variation och kontrast. Sonatorna har samma besättning av instrument (förutom att Strungks sonata har viola da gamba till tredjestämman och Försters har fagott.) Försters sonata inleds precis som Strungks med en fugasektion. Denna fugasektion har också två expositioner av ett tema men är längre än fugasektionen i Strungks sonata. Efter fugasektionen kommer i Försters sonata två tretaktssektioner *adagio* och *presto* och en *solosektion* (liknande som i Strungks fast där kommer *solosektionen* först). Till skillnad från den snabba rytm med en hel del sextondelar i den inledande fugasektion kommer nu först en *adagiosats* som har lugnare rytm med fjärdedelar, punkterade fjärdedelar och åttondelar och som till största delen är homofon. Denna *adagiosats* går direkt utan stopp över i *prestosektionen*, vilken är uppbyggd av fallande åttondelsrörelser och rytmiken blir åter rörligare. Åttondelsrörelserna börjar i första violin och vandrar sedan mellan stämmorna. De stämmor som inte har dessa rörelser ligger på längre toner. I *solosektionen* växlar taktarten till C igen och första violin inleder, andra violin tar över efter och fagotten avslutar precis som i

³⁷ Berglund, *Kaspar Förster*, sid. 47 (Det finns ett fel i formschemat över Sonata G-dur, imhs 3:6, tredje instrumentet ska vara **fagott**, ej viola da gamba.).

Strungks sonata. Dessa solon är ganska lika Strungks i uppbyggnaden, långa sextondelsrörelser med tonupprepningar. Solosektionen leder direkt över till den avslutande fugasektionen. Här har delar av de tidigare solona i solosektionen tagits och komponerats ihop till en fuga (detta beskrivs närmare längre fram). Detta liknar den avslutande sektionen i Strungks sonata där Strungk också tagit delar från sina solon och komponerat ihop till en imitativ, fugaliknande sats där stämmorna bitvis spelar samtidigt men börjar på olika ställen med de olika solomotiven och överlappar varandra. Sammanfattningsvis kan man säga att Förster liksom Strungk använder sig av mycket variation och kontrast i Sonata in G, både vad gäller tempo, taktart, satsens faktur och besättning.

Buxtehudes Sonata in G inleds och avslutas också liksom Strungks sonata med fugor. Dessa fugor har rörligare rytmik, med sextondelsrörelser varvat med åttondelar, än Strungks inledande fuga. Förutom dessa fugor är Buxtehudes sonata lite annorlunda uppbyggd. Buxtehude har också komponerat solosektioner men endast för första och andra violin. Han har delat upp dem så att första violin har en solosektion direkt efter första fugan. Efter det följer en kort adagiosektion, vilken blir en kontrast till omgivande sektioner eftersom den är homofon och har lägre tempo och längre notvärden än de andra sektionerna. Sedan följer nästa solosektion där första och andra violin har varsitt solo precis efter varandra, andra violin kommer in i första violins sista takt. Denna solosektion mynnar ut i en imitativ sats där alla stämmor finns med. Efter detta har andra violin en solosektion och slutligen kommer sista fugan. De självständiga solosatserna börjar likadant med en adagioinledning som består av åttondelar, trettitvåondelsrörelser och sextondelar. Efter det växlar tempot till allegro och en lång sextondelsrörelse inleds. I de två första takterna rör sig melodilinjen i skalor upp och ned och fortsätter sedan röra sig upp och ned i tonläge med vissa stora hopp i början av varje sextondelsgrupp (av fyra sextondelar). Efter halva solot i första violin växlar taktarten till 12/16, detta finns inte i andra violins solo. I mittensolosektionen har första och andra violin också ganska lika solon vilka inleds med åttondelar och fjärdedelar och följs av en åttondelsrörelse som rör sig ganska mycket i skalor upp och ned.

Man kan se att Buxtehude också laborerar ganska mycket med variation och kontrast mellan de olika sektionerna och också inom dem. Ordningen av sektionerna ser dock lite annorlunda ut än Strungks som beskrivet ovan .

Solosektioner

Solosektioner kan se ut på lite olika sätt i 1600-talets sonator. Solopassagerna kan bestå av $\frac{3}{4}$ -takts arior med variationer eller av fri, improvisatorisk stil. Det kan vara endast ett instrument som har solo eller så kan fler eller alla melodiinstrumenten bidra med varsitt soloavsnitt.³⁸ I Strungks Sonata a 3 och Försters Sonata in G så är solosektionerna exempel på den typ som venetianarna med Dario Castello i spetsen odlade; varje instrument upprepar ett kort avsnitt med sextondelspassager i improvisativ stil.

Fuga

Sonata a 3 inleds med en fuga (takt 1 -17), som tidigare beskrivet. Med fuga under 1600-talet kunde man avse allt från en strikt genretyp till imiterande sats i allmänhet.³⁹ Jag kommer att använda termen i samma betydelse som i Berglunds uppsats om Förster, i en mera strikt, formtypsliknande betydelse. Fugan ska ha en exposition där temat presenteras av samtliga stämmor i tur och ordning. Stämmorna ska vara självständiga och inte övervägande röra sig parallellt. Stämmorna får inte kadensera och pausera vid nästa temainsats.⁴⁰

Förster har också med fugor i sina sonator t.ex. i Sonata a 3 i G-dur. Här kan man urskilja två slags teman. Stämmorna överlappar hela tiden varandra med sina insatser och kadenserar inte på samma ställe. Fagott introducerar första temat i takt 1 sedan följer första violins insats i takt 2 och andra violins insats upptakt till takt 4. Samtidigt i takt 4 inleder fagott med det andra temat och andra och första violin kommer in i takt 5 respektive 6 med andra temat som börjar likadant men som sedan är varierat. (Se notexempel 6.)

I Sonata a 3 använder Strungk delar av de tidigare solona och komponerar ihop det till en imitativ, fugaliknande sats på slutet (från takt 75 till slutet). Mellan solosektionen och den imitativa satsen har Strungk skjutit in $\frac{3}{2}$ -taktssektionen. Som nämnt tidigare gör Förster på liknande sätt i sin Sonata a 3 i G-dur. Han har dock placerat sin imitativa, fugaliknande sats direkt efter solosektionen (takt 102 till slutet). Han tar delar av sextondelarna i solot, lägger till ett antal åttondelar och komponerar ihop det så att dessa sexton- och åttondelsrörelser överlappar varandra.

³⁸ Berglund, *Kaspar Förster*, sid. 60.

³⁹ Berglund, *Kaspar Förster*, sid. 52.

⁴⁰ Berglund, *Kaspar Förster*, sid. 52.

Under första delen av 1600-talet var kompositionsstilen i komponerandet av fugor imitativ kontrapunkt. Som jag tidigare beskrivit komponerade man olika teman som presenterades i olika stämmor. Man hade dock här inga kontrasubjekt med i komponeringen.⁴¹

Notexempel 6. Försters Sonata in G, t.1-10⁴²

Under senare delen av 1600-talet utvecklades en ny uppfinning inom fugan i Hamburg och Lübeck. Det var att införa omvänd kontrapunkt och kontrasubjekt i komponerandet av fugor.⁴³ Strungk verkar i Sonata a 3 i fugan vara mest influerad av den äldre stilen med endast temainsatser och inga kontrasubjekt. Det finns nästan inga mellanspel med sekvens- och förhållningskedjor i Strungks fuga, liksom det inte heller finns i Försters fugor men Strungk är ändå mest extrem när det kommer till korta mellanspel. Vad som också är exempel på äldre stil hos Strungk är att han endast har långa notvärden, halvnoter och fjärdedelar, i sin fuga och inte någon snabbare rytmik som sextondelar.

⁴¹ Paul Walker, "Fugue – 17th century theory – Theory: terminology, structure", (besökt 2006-12-17), <<http://www.grovemusic.com>> (Vid sökning på "Fugue" – artikel nr.7 "Fugue. A term in continuous use among musicians since the 14th century...").

⁴² F. Kessler (ed.), *Danziger Instrumentalmusik* (Neuhausen-Stuttgart 1979).

⁴³ Paul Walker, "Fugue, 17th century ; second half of the century", (besökt 2006-12-17), <<http://www.grovemusic.com>>.

Det finns även några exempel på nydanande och modernare influenser hos Strungks Sonata a 3 och Sonata a 6 och det är den modulerande och djärva harmoniken i $\frac{3}{2}$ -takssektionerna i sonatorna. En tonsättare som komponerade med mycket djärv harmonik var Giacomo Carissimi. Ett exempel på detta är "Ahi, non torna" (t.1-18) (se notexempel 7).

Notexempel 7. Carissimis "Ahi, non torna", t. 1-18⁴⁴

Man kan här se exempel på samma djärva modulerande harmonik som hos Strungk, Carissimi är här t.o.m. ännu mer extrem och djärv. Här finns också exempel på transponering av motiv som hos Strungk i takt 1-2 och slutet av takt 7 till början av takt 9,.

Det är svårt att avgöra om det är just från Carissimi som Strungk fått sina influenser men Carissimi var dock en stor influens för andra tonsättare, inte minst i norra delen av Tyskland. Dessutom, som jag nämnde tidigare i biografen, så fanns ju kopplingen Carissimi som var lärare till Albrici – som i sin tur kom i kontakt med Schnittelbach i den italienska truppen i drottning Kristinas hovkapell – och Schnittelbach som var lärare till Strungk. Även om detta är fyra steg i förbindelse skulle man ju kunna tänka sig att det var på den vägen Strungk har fått inflytelse från italiensk musik.

Slutligen tänker jag även jämföra Sonata a 6 med Försters Sonata a 3 i c-moll.⁴⁵ Jag nämnde ju i slutet av analysen av Sonata a 6 att det är ovanligt att en sonata på den här tiden helt igenom går i tretakt. Strungks Sonata a 6 har ju inte tretakt i riktigt hela stycket (sista korta

⁴⁴ Helmut Well "Klangvorrat und Ackordverknüpfung bei Schütz, Carissimi und Bernhard" *Schütz-Jahrbuch* 23 (2001), sid. 58.

⁴⁵ Berglund, *Kaspar Förster*, sid. 48 (formschema), sid. 93 (noter).

allegro-sektionen går i ϕ). Försters Sonata a 3 i c-moll går däremot helt igenom i tretakt, i $\frac{3}{4}$ -takt, och är ytterligare ett ovanligt exempel. Dessa sonator har även liknande rytm på ett antal ställen. I början av Sonata a 6 hittar man rytmen $\frac{3}{2}$  och i början av Sonata a 3 i c-moll finns exempel på liknande rytm t.ex. i takt 1-3 $\frac{3}{4}$  och i takt 11-12 $\frac{3}{4}$ . Även längre fram finns likheter där båda tonsättarna verkar variera sig på ungefär samma sätt genom att sätta in pauser i rytmen, i Sonata a 6 t.ex i takt 31-34 $\frac{3}{2}$  och i Sonata i c-moll i takt 73-76 $\frac{3}{4}$  .

Sammanfattningsvis kan man säga att det finns både äldre och nyare stildrag i Sonata a 3 och mest nyare stildrag i Sonata a 6. Det finns också en del nordtyska stildrag i Sonata a 3 och även lite italienska influenser i båda sonatorna.

4. SLUTDISKUSSION

Vad kan man säga om Sonata a 3 och Sonata a 6? Finns det några nordtyska stildrag i dem? Finns det drag av andra stilar exempelvis italiensk stil?

I jämförelsen Strungks sonator med Försters och Buxtehudes sonator kan man hitta flera liknande drag. Kontrast och variation är två aspekter som återfinns i dem alla. Alla tre kompositörer har sonator uppbyggda av sektioner som är av varierande art och som kontrasterar mot varandra, snabba fugasektioner varvade med solosektioner och lugnare partier som t.ex. adagiosektioner. Även inom sektionerna finns det variation genom olika rytm och rytmmotiv. I Sonata a 3 består variationen mest av sektionernas olika karaktär, i Sonata a 6 finns variationen desto mer inom sektionerna med modulerande djärv harmonik och olika rytmmotiv. Även om jämförelsen endast gjorts med de två nordtyskarna Förster och Buxtehude så kan man ju tänka sig sökande efter variation och kontrast även fanns bland andra nordtyska kompositörer och att Sonata a 3 och Sonata a 6 troligen kan placeras under den nordtyska traditionen.

En annan fråga var om Strungks sonator är komponerade i äldre eller nyare stil? Vissa delar har drag av äldre stil, t.ex. fugan i början på Sonata a 3. Men det finns även vissa tendenser mot mer nydanande och modern stil t.ex. den djärva harmoniken som finns både i Sonata a 3 och Sonata a 6. Harmoniken var ytterligare ett medel Strungk använde sig av i både Sonata a 3 och Sonata a 6 för att skapa variation. Den djärva harmoniken kan också vara ett exempel på italienskt inflytande eftersom man hittar liknande harmonik hos Carissimi. Det är svårt att avgöra om det är just Carissimi som haft inflytande på Strungk. En sak som möjligen kan tala för det är en kontaktkedja: **Carissimi**, mentor för Vincenzo **Albrici** – Albrici som var ledare för den italienska truppen i drottning Kristinas hovkapell i Stockholm – i den truppen var också **Schnittelbach** medlem och han i sin tur var lärare till **Strungk**. Det är visserligen fyra steg men det finns ändå möjlighet att de italienska influenserna skulle ha kunnat färdas via den vägen till Strungk.

Finns det då några likheter mellan Sonata a 3 och Sonata a 6? Ja, faktiskt så finns likheter mellan en sektion (den i 3/2-takt) i Sonata a 3 och de två första sektionerna i Sonata a 6; den djärva modulerande harmoniken, ett rytmmotiv  och transponerande av detta rytmmotiv upp och ner. Dessa saker är så lika att man kan fundera på om det inte är så att Strungk återanvänt samma material.

Vad gäller datering eller tidsbestämning av Strungks sonator så har Sonata a 6 en explicit datering till 1665, alltså Gustav Düben har signerat källan och även skrivit dit dateringen 1665. På Sonata a 3 står ingen datering på källan. Man kan dock göra en tidsbestämning av Sonata a 3 genom att papperet den är nedtecknad på har samma vattenmärke som en annan källa i Dübensamlingen vilken är tidsbestämd till 1665 av Bruno Grusnick. Alltså är det troligt att även Sonata a 3 är från 1665.

Nicolaus Adam Strungk hade hela sitt liv ett rikt och varierande musikliv omkring sig med både orgel- och kyrkomusik, instrumental- och kammarmusik och senare även opera. Han har varit i många städer både tyska som Lübeck, Hannover och Hamburg men även utländska, Wien och Venedig. Den varierade musiken har influerat honom även i hans eget komponerande och det ser man ju exempel på i hans Sonata a 3 och Sonata a 6.

En fråga är slutligen hur Strungks sonator kommit till Sverige och hamnat i Dübensamlingen. Av allt material jag gått igenom har jag inte hittat något om att Strungk skulle ha varit i Stockholm, i alla fall inte att han verkat som musiker i det svenska hovkapellet. Något som skulle vara troligt är att hans sonator kommit till Sverige genom Schnittelbach. Denne var Strungks lärare och hade troligen kontakter kvar med Stockholm eftersom han verkat i det svenska hovkapellet dec. 1653 – jun. 1654. Om det inte var genom Schnittelbach de kom till Stockholm så kan de på annat sätt ha följt med det löpande inflödet av musik från Lübeck till Stockholm under denna tid. Ett tecken på att det fanns ett inflöde just från Lübeck var att det kom en stor del musikalier av Franz Tunder till Stockholm under perioden 1664-1666.⁴⁶ Franz Tunder var organist i Mariakyrkan i Lübeck från 1640 fram till sin död 1667.⁴⁷

⁴⁶ Bruno Grusnick, "Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung, 2-3", *STM* 48 (1966) sid. 89-107.

⁴⁷ Kerala J. Snyder, "Franz Tunder" (besökt 2007-02-18) <<http://www.grovemusic.com>>.

5. EDITION

5.1 Källbeskrivning Sonata a 6 och Sonata a 3

Sonata a 6, IMHS 8:26, består av 7 stämplar i format folio, storlek 205x310 mm. Stämbeteckningar är violin 1, violin 2, alto, viola de braccio: primo, viola de braccio: secundo, violon och basso continuo. Notpiktur är av Friedrich Scharle⁴⁸ och han var medlem i det svenska hovkapellet som diskantist 1639-1644 och som musikanter 1644-1673.⁴⁹ Han döptes i Berlin 1625 och dog i Stockholm 1673. Vid ca 14 års ålder kom han till Stockholm med sin far Ambrosius d.ä. och sina syskon. På baksidan av Basso continuo – bladet har Gustav Düben satt sitt signum och daterat sonaten till 1665 (källan innehåller därmed en explicit datering). Detta blad kan tänkas ha vikts ihop, lagts om de andra stämplarna och fungerat som ett omslag och framsida. Gustav Düben d.ä. var medlem av det svenska hovkapellet som musikanter 1648-1662 och som hovkapellmästare 1663-1690. Han är född i Stockholm 1629 och dog också där 1690.⁵⁰ Vattenmärke är foolskap, narr/7 – IC=N typ 08 och datering för vattenmärket är 1663-1666⁵¹. Man kan också påpeka att notlinjerna på dessa notblad är tryckta, de brukar annars vara rasterade. När man ser dateringen 1663-1666 kan ju det innebära att det finns andra verk med samma vattenmärke både före och efter 1665. Man kan ju då fråga sig om Scharle verkligen skrev noterna till den här sonaten precis år 1665. Det skulle ju vara möjligt att Gustav Düben endast har daterat den till 1665 men att Scharle skrivit den tidigare eller senare. Troligast är nog ändå att nedskrivning och datering gjorts ganska nära varandra i tid.

Sonata a 3, IMHS 8:25, består av 5 stämplar i format kvarto. Stämbeteckningar är här violin 1, violin 2, viola da gamba och basso continuo. Notpiktur är av Gustav Düben.⁵² Vattenmärket är foolskap, narr/7. Det vattenmärket finns ej i Rudén men det finns på en annan källa i Dübensamlingen – VMHS 20:9 "Peccavi super numerum" – av kompositören Johann Balthasar Erben. Grusnick gör en tidsbestämning av "Peccavi super numerum" till 1665 genom att just det stycket ingår i ett tabulaturband, VMHS 80, vilket är daterat till 1665.⁵³

⁴⁸ Kjellberg, "Instrumentalmusiken i Dübensamlingen. En översikt.", sid. 30 (Hans efternamn kan också stavas Scherle eller Schärle.).

⁴⁹ Kjellberg, *Kungliga musiker*, sid. 480.

⁵⁰ Kjellberg, *Kungliga musiker*, sid. 403.

⁵¹ Jan Olof Rudén, "Vattenmärken och musikkforskning" (opubl. lic. avh. Uppsala 1968), sid. 143.

⁵² Kjellberg, "Instrumentalmusiken i Dübensamlingen", sid. 30.

⁵³ Bruno Grusnick, "Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung", 2-3, sid. 101.

Eftersom Sonata a 3 och källan "Peccavi super numerum" i Dübensamlingen har samma vattenmärke är det troligt att även Sonata a 3 är från ca 1665.

5.2 EDITION Sonata a 3

Principer för editionen

Målsättningen har varit att göra en utgåva som fyller kraven på en vetenskapligt kritisk edition, som är skriven i modern notskrift och är användbar för analys. Den är också gjord för praktisk användning.

Klaver. Samtliga inledande klaver i editionen och även klavbyten inne i stämmorna är samma som i källan.

Fasta förtecken. Fasta förtecken bibehålls som i källan. Däremot förekommer det ofta ändå att det inne i noterna står förtecken framför de noter som det redan finns fasta förtecken för, som små påminnelser. Dessa tas ej med i transkriptionen.

Taktartsbeteckningar. Bibehålls som i källorna.

Tempoangivelser. Bibehålls också som i källorna.

Taktstreck. Källorna har en oregelbunden notation av taktstreck. Jag har konsekvent tillfogat taktstreck enligt moderna principer.

Balkning. All balkning har skett enligt modern notation så att alla notskrift i åttondels- och sextondelsgrupper är riktade åt samma håll och att en del åttondelsgrupper, som är balkade fyra och fyra i källan, blir balkade två och två enligt modern princip t.ex. vl.1 takt 19 och 20.

Generalbasbesiffring är densamma som i källan. Jag har endast skrivit av siffrorna som de står i källan. Jag lämnar åt den musiker som ska spela generalbasstämman att göra eventuella tolkningar om besiffringar ska förskjutas så att de passar in med de andra stämmornas toner.

Basso continuo. Det finns två exemplar av basso continuo-stämman. I Dübendatabasen kallas de för ex.1 och ex. 2 och dessa beteckningar har jag också använt. Jag har valt att ha ex.1 som huvudstämman därför att den hade några fler generalbasbesiffringar än ex.2. Dessa besiffringar har jag tagit med i kritisk kommentar. Jag har på dessa ställen inte gjort några ändringar, jag bara talar om vilka takter i ex.1 som har en besiffring som saknas i ex.2.

”Fyllda helnoter”. I $\frac{3}{2}$ -takssektionen förekommer hemiolnotation i form av ”fyllda helnoter” i källan. Jag har skrivit dem alla som moderna helnoter. (Takt 58 bc, not 2 / takt 59 bc, not 2 / takt 60 bc, not 2 / takt 68 vdg, not 2 / takt 71 vl 2, not 2 / takt 71 bc, not 2 / takt 74 vdg, not 2 / takt 74 bc, not 2)

KRITISK KOMMENTAR

Takt

3	bc, not 2: g''
5	bc, ex.1 not 4-5 ingen bindebåge i understämman (fanns i ex. 2)
5	bc, not 5 överstämman: e''
16	bc, not 1 besiffr. 9-8 finns ej i ex. 2 av bc-stämman
23	vl 2, not 6: 
27	bc, not 4 besiffr. 6 fanns ej i ex. 2 av bc-stämman
30	vdg, not 3: Giss
32	bc, not 1 besiffr. 4 finns ej i huvudstämman – ex. 1 men finns i ex. 2 av bc-stämman
42	vl 2, not 6: fiss''
51	vdg, not 5: fiss'
51	bc, not 2 korsförtecken i besiffr. finns ej i ex. 2 av bc-stämman
58	bc, not 2 b-förtecken i besiffr. finns ej i ex. 2 av bc-stämman
59	vdg, not 2: 
63	bc, bindebåge not 2 till not1 nästa takt, finns ej i ex. 2 av bc-stämman
66	bc, not 3 besiffr. 6 finns ej i ex. 2 av bc-stämman
67	vdg, not 1: e
68	bc, not 2:  som i ex. 2 av bc-stämman

- 87 vl 1, först i takten: 7
- 93 bc, ej 5 i botten på andra besiffringen

5.3 EDITION Sonata a 6

Principer för editionen

Målsättningen har varit att göra en utgåva som fyller kraven på en vetenskapligt kritisk edition, som är skriven i modern notskrift och är användbar för analys. Den är också gjord för praktisk användning.

Klaver. Alto-stämman har jag skrivit om från sopranklav till g-klav och viola de braccio: secundo har jag skrivit om från tenorklav till altklav eftersom det verkar som om respektive stämma klingar bäst i g-klav respektive altklav. Det blir också lättare för moderna musiker att läsa och spela efter dessa klaver. Övriga klaver har jag behållit som de är i källan.

Fasta förtecken. Jag har valt att inte ha några fasta förtecken och lagt till tillfälliga förtecken inne i noterna precis som i källan. Anledningen till detta är att det var svårt att hitta någon gemensam tonart eftersom det är så många olika förtecken och byten av tonarter inne i stycket.

Taktartsbetckeningar. I början har jag endast skrivit $\frac{3}{2}$ som taktart enligt modern praxis, i källan stod det $\text{♩} \frac{3}{2}$. I sista reprisen i transkriptionen har jag skrivit ♩ som taktart även i första violin (där det egentligen stod ♩ i källan) eftersom det i alla andra stämmor stod ♩ i källan.

Tempoangivelser. Bibehålls som i källan. Adagiot precis i slutet i violin 1 har jag dock flyttat från takt 77 till takt 76 eftersom det står i takt 76 i alla andra stämmor. Dessutom ser det i källan ut som att det först skrivits i takt 76 men sedan suddats ut och skrivits i takt 77 istället.

Taktstreck finns angivna ganska oregelbundet i källan. Finns dock små kommatecken som

anger takter enligt modern praxis, har tillfogat moderna taktstreck enligt detta.

Balkning. All balkning har skett enligt modern notation så att de åttondelsgupper, som är balkade fyra och fyra i källan, blir balkade två och två enligt modern princip t.ex. vl.1 och vl.2 takt 66.

Generalbasbesiffring är densamma som i källan. Jag har endast skrivit av siffrorna som de står över noterna i originalet. Jag lämnar åt den musiker som ska spela generalbasstämman att göra eventuella tolkningar om besiffringar ska förskjutas så att de passar in med de andra stämmorna.

KRITISK KOMMENTAR

Takt

17	violon, not 2: H
17	bc, not 2: H
18	violon, not 2-5 ingen bindebåge (har lagt till bindebåge som i violin 1 och 2)
19	vdb primo, not 1-4, ingen bindebåge (har lagt till bindebåge som i alto)
19	vdb secundo, not 1-4, ingen bindebåge (har lagt till bindebåge som i alto)
32	vl 2, 
38	alto, not 3: h'
41	vl 1, not 1: e''
46	bc, 
51	alto, not 1: h'
53	violon, not 1: H
65	vl 1, inget fermat
65	vl 2, inget fermat
65	violon, inget fermat
65	bc, inget fermat
68	alto, not 8: a'

- 70,73 vl 2, bindebåge mellan not 5 och 6 (som i takt 71)
- 71,74 vl 1, bindebåge mellan not 5 och 6 (kan ses som mellan not 5 och 7 i källan men
tolkar att det ska vara som i vl 2 takt 71, mellan not 5 och 6)

6. KÄLLOR OCH LITTERATUR

Otryckt material

Uppsala universitetsbibliotek, Dübensamlingen:

IMHS 8:25 Sonata a 3

IMHS 8:26 Sonata a 6

Kjellberg, Erik, "Instrumentalmusiken i Dübensamlingen. En översikt." (opubl. 3-betygsuppsats vid Institutionen för Musikvetenskap, Uppsala Universitet 1968)
- *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden*, Volym 1-2 (diss. Uppsala 1979)

Reese, Daniel, "Italienska toner vid det svenska hovet – Vincenzo Albricis Sinfonia á 6 och Gustav Dübens Sinfonia á 4: Analys och Edition" (C-uppsats, Uppsala 2006)

Rudén, Jan Olof, "Vattenmärken och musikforskning" (opubl. lic. avh. Uppsala 1968)

Tryckt material

Berend, Fritz, *Nicolaus Adam Strungk 1640-1700 – Sein Leben und seine Werke* (Hannover 1913)

Berglund, Lars, *Kaspar Förster och 1600-talets sonata a 3: Biografi-Analys-Edition*, CD-uppsats vid institutionen för musikvetenskap (Uppsala 1994)

Buelow George J., "Protestant North Germany", *The early Baroque Era*, red.: Curtis Price, (London 1993)

Grusnick, Bruno, "Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung 2-3", *STM* 48 (1966)

Kessler, F. (ed.), *Danziger Instrumentalmusik* (Neuhausen-Stuttgart 1979)

Linfield, Eva, *Dietrich Buxtehude's sonatas: A historical and analytical study* (diss. Ann Arbor Michigan 1986)

Müller, Harald, "Celle", *MGG*, Sachteil 2 (Kassel et al. 1995)

Ruhnke, Martin, "Wolfenbüttel", *MGG*, Sachteil 9 (Kassel et al. 1998)

Well, Helmut, "Klangvorrat und Ackordverknüpfung bei Schütz, Carissimi und Bernhard" *Schütz-Jahrbuch* 23 (2001)

Internet

<<http://runeberg.org>>

<<http://www.grovemusic.com>>

<<http://www.ne.se>>

BILAGA 1 SONATA a 3



Sonata a3

N.A. Strungk

Adagio

Violin I

Violin II

Viola da Gamba

Basso continuo

6 5 # 6 5

Allegro

6 4# 5b 6 9 6 5 3 98 6 # #

5 4# b 6 6 43 6 65 6 5 5 4#

43 5 #4 6 5 4 3 # 5

Solo

Tr.

5 4# 4 2 6 6 5 6 8 b # 7

38

56 6 5 4# 8 6 8 6 8 7 #

44

8 5 4#

50

6 5

56

b 4 2 6 5 6b 5b 6 5 4 3

64

b 4 2 b 7 b b 6 6 b 6 5 4# 6 6 5 4#

72

6 5 8 5 5 4#

78

82

87

8 5 5 4#

91

5 6 5 4 6 7 5 5 4#

BILAGA 2 SONATA a 6



Sonata a 6

N. A. Strungk

Violin I

Violin II

Alto

Viola de Brazzo: Primo

Viola de Brazzo: Secundo

Violon

Basso Continuo

6 43 56 7 # 7 b 7

8

tr.

8 6 76 # 65 65 65b

17

6 43 7 45

25

43 56 43 # # 6 43 # 6 5b

33

b b b 6 43 b 56 6 5 4 3

41

5 6b b 5b 4 3 6 5 b b 6 5 7 # #

50

$\flat$ 4 2 $\frac{7}{5}$ $\frac{5}{4}$ 4 2 6 $\frac{6}{5}$ 45

58

4# $\frac{6}{5}$ # 4# $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4\#}$ #

66

6 δ # # δ $\frac{5}{4}$ # #

72

75

0 # # #

0 # 5 7 43