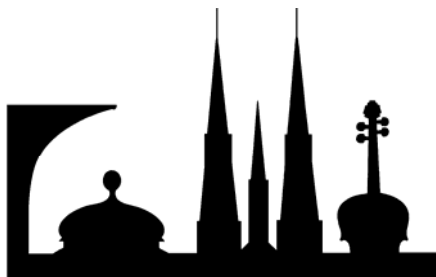


Georg Stubendorff, organist i S:t Jakob

En musiker i stormaktstidens Stockholm och hans concerto

O Jesu dulcissime

Jan Johansson



C-uppsats 2006
Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet

Georg Stubendorff, organist i S:t Jakob

En musiker i stormaktstidens Stockholm och hans concerto

O Jesu dulcissime

Jan Johansson

Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet
C-uppsats
Vt 2006
Handledare: Lars Berglund

Abstract

Jan Johansson: *Georg Stubendorff, organist i S:t Jakob – En musiker i stormaktstidens Stockholm och hans concerto "O Jesu dulcissime"*, [Georg Stubendorff, Organ Player in S:t Jacob's Church – A Musician in Seventeenth Century Stockholm and his Concerto *O Jesu dulcissime*], Uppsala universitet, Institutionen för musikvetenskap, uppsats för 60 p, 2006.

Georg Stubendorff, organ player in S:t Jakob's church in Stockholm 1663-1672, was one of the very competent foreign musicians that came to work in Sweden in the 17th century. The purpose of this essay is to contribute to the knowledge about him and about the conditions in general for church musicians in Stockholm during that era, and to present an edition of his *Concerto a 3*. It is shown that Stubendorff may have come to Stockholm from Livland, rather than Germany as earlier accepted. The *Concerto a 3* is the only composition by Stubendorff that has survived (now in the Düben collection at Uppsala university library). He dedicated it to the Gustav Düben, *Hofkapellmeister* of the *Hofkapelle*, in 1663. Editions of Stubendorff's *Concerto* and of a similar anonymous composition with similar scoring and similar text are presented together with analyses and comparisons of the works. It is suggested that the anonymous composition in fact might be written by Gustav Düben himself.

Förord

Jag vill tacka min handledare Lars Berglund både för förslaget till ämne, och inte minst för givande diskussioner och idéer om var man skulle kunna finna information om Georg Stubendorff, (som inte lämnat så väldigt många tydliga spår efter sig). Lars har också bistått med diverse litteratur om 1600-talets musikbegrepp.

Forskandet efter Stubendorff ledde mig till Carolina i Uppsala för handskrifterna, till Stadsarkivet i Stockholm för handlingar och räkenskaper rörande S:t Jakobs församling, och till Västerås stadsbibliotek för studier i Hülphers samlingar om orglarna i S:t Jakob, och jag vill framföra ett varmt tack till den alltid hjälpsamma personalen på dessa institutioner.

Ibland leder informationssökning till helt oväntade resultat, och i mitt fall råkade jag under mina sökningar på Internet på Genealogiska föreningens hemsida få syn på en efterlysning efter personer med namnet Stubendorff. Den var inskickad av Herr Kersten Stubendorff, som från Tyskland ägnar sig åt forskning kring släkten Stubendorff. Mina kontakter med honom ledde mig också in på Livland-spåret för Stubendorffs härkomst, och jag vill naturligtvis tacka honom för detta och för en mycket stimulerande maildiskussion om Georg Stubendorff. Vidare kommer Ulrich Stubendorff att i sommar i Tyskland arrangera vad som förmodligen är det första framförandet av Stubendorffs Concerto sedan 1600-talet.

För ytterligare upplysningar angående förekomsten av namnet Stubendorff i baltiska arkiv vill jag tacka Zane Gailite och direktor N. Rizovs vid Latvijas Valsts Vestures Arhivs. Tyvärr har inte tiden tillåtit några besök i dessa arkiv.

Ett tack går också till Georg Thönners för hjälp med de latinska texterna, och till min hustru Kerstin för korrekturläsning, goda idéer och ett aldrig sviktande stöd i arbetet.

Avslutningsvis vill jag tacka mina kurskamrater Anne, Daniel, Håkan och Tobias för konstruktiva kommentarer till skrivandet och för en väldigt lärorik och trevlig termin.

Innehållsförteckning

Inledning.....	9
Syfte och frågeställningar.....	9
Tidigare forskning.....	9
Metod, material och avgränsningar.....	10
Georg Stubendorff i S:t Jakob.....	11
S:t Jakobs kyrka.....	11
Musiklivet i Stockholms församlingar.....	13
Musicerandet i S:t Jakob.....	13
Organister i S:t Jakob.....	15
Georg Stubendorff, organist i S:t Jakob.....	18
Biografiska data om Georg Stubendorff.....	18
Stubendorffs kompositioner.....	19
Kyrkokonserten <i>O Jesu dulcissime</i>	21
Texten till Stubendorffs <i>O Jesu dulcissime</i>	22
Musiken till Stubendorffs <i>O Jesu dulcissime</i>	24
Anonymus: <i>O Jesu mi dulcissime</i>	31
Texten till den anonyma <i>O Jesu mi dulcissime</i>	32
Musiken till den anonyma <i>O Jesu mi dulcissime</i>	34
Jämförelse mellan de två verken.....	37
Avslutande diskussion.....	40
Källor och litteratur.....	41
Editionsberättelse för Stubendorffs <i>O Jesu dulcissime</i>	43
Källa.....	43
Allmänna kommentarer.....	43
Faksimil av handskriftens första sida.....	45
Första sidan i klartext.....	46
Kritisk kommentar.....	47
Editionsberättelse för den anonyma <i>O Jesu mi dulcissime</i>	48
Källa.....	48
Allmänna kommentarer.....	48
Faksimil av första sidan.....	50
Första sidan i klartext.....	50
Kritisk kommentar.....	51
Notbilaga 1: Georg Stubendorffs <i>O Jesu mi dulcissime</i>	52
Notbilaga 2: Den anonyma <i>O Jesu mi dulcissime</i>	68

Inledning

Syfte och frågeställningar

Georg Stubendorff var en av de många kompetenta musiker som kom att verka i Sverige under stormaktstiden. Stubendorff var organist i S:t Jakobs kyrka i Stockholm från 1663 till sin död 1672, då han också begravdes i S:t Jakobs kyrka. Från hans första år i Stockholm finns bevarad hans kyrkokonsert *O Jesu dulcissime*, som han tillägnade Gustav Düben, vilken samma år tillträtt befattningen som hovkapellmästare. Stycket är tydligt italienskt till sin stil och förhållandevis modernt för Sverige vid den tiden.

Syftet med uppsatsen är att bidra till kunskapen om musiken i stormaktstidens Stockholm genom att ta fram det som finns dokumenterat om Stubendorffs verksamhet i Sverige och varifrån han kom, sätta in honom i den musikaliska samtiden samt presentera en edition av *O Jesu dulcissime* och av en samtida anonym tonsättning av en liknande text. Angående Stubendorffs härkomst visar jag på möjligheten att han kan ha kommit från dåvarande Livland i stället för, som hittills antagits, Tyskland. Vidare framför jag hypotesen att den anonyma tonsättningen VMHS 44:18 *O Jesu mi dulcissime* i själva verket skulle kunna vara komponerad av Gustav Düben.

Tidigare forskning

Tobias Norlind skriver kort om Stubendorff i *Från tyska kyrkans glansdagar, del III*, och även i "Musiken i S:t Jacobs kyrka och församling" i *S:t Jacobs minnesskrift 1643-1943*. Norlind lämnar också viss information om musikalierna i S:t Jakobs församling från en inventering gjord 1673.¹ Förutom tryckta böcker av Hammerschmidt, Zeutschner, Sartorius och Briegel så redovisas ett antal handskrivna kompositioner av Stubendorff. Även Moberg nämner Stubendorff i *Från kyrko- och hovmusik till offentlig konsert*. I skriften *S:t Jacobs kyrka i musikhistorien 1993-1643* nämns en del om Stubendorff och kyrkokonserten *O Jesu dulcissime*.²

Det mest utförliga som hittills skrivits om Stubendorff och hans *Concerto á 3* är *O Jesu dulcissime* av Georg Stubendorff, 2-betygsuppsats i musikkforskning vid Uppsala Universitet 1947 av Mona Grimlund. I uppsatsen redogör hon för det som då var känt om Stubendorff, huvudsakligen hämtat från Norlinds och Mobergs skrifter. Hon gör också en del kommentarer

¹ Informationen (från L. Witting) återfinns i manuskriptsamlingen till Abraham Hülphers arbete om Sveriges orglar 1773, Västerås stadsbibliotek.

² Skriften med Erik Kjellberg som redaktör, författad av Hagdahl/Malmros/Åberg/Kjellberg 1993 med anledning av S:t Jacobs kyrkas 350-årsjubileum.

till kompositionen *O Jesu dulcissime*, och möjligen har hon också gjort en transkription av stycket, men den har inte kunnat återfinnas.

Metod, material och avgränsningar

Uppsatsen består av tre delar. Den första berör Georg Stubendorff som person och organist i stormaktstidens Stockholm. För att ta fram information om honom och hans samtid har jag studerat publikationerna av Norlind och Moberg m.fl. Vidare har jag gått igenom delar av S:t Jakobs församlings räkenskaper, där man finner bl.a. lönekvittenser för Stubendorff och andra musiker, och församlingens dop- och begravningsböcker, där vi kan se datum för hans äktenskap och barndop.³ Tyvärr saknas handlingarna för det intressanta året 1663, då Stubendorff tillträder sin tjänst. I Stockholms stadsarkivs bouppteckningssamling finns också bouppteckningen efter honom bevarad. I Västerås stadsbibliotek finns material från Hülphers stora orgelinventering, och i den finns ett brev från L. Witting angående S:t Jakobs församling, vilket innehåller upplysningar om Stubendorff och ytterligare några av S:t Jakobs organister. Jag har via kontakter i Riga information om förekomsten av personer med namnet Stubendorff i olika lettiska arkiv, men tiden har inte medgivit ett närmare studium av det materialet, även om man där möjligen skulle kunna finna intressant information om Georg Stubendorffs härkomst.

Den andra delen är en analys av det enda återfunna stycket av Stubendorff, hans *Concerto O Jesu dulcissime* tillsammans med en jämförelse med ett samtida likartat anonymt stycke ur Dübensamlingen. Här har jag studerat några olika stildrag i kompositionerna för att kunna jämföra dem, och också placera dem i den musikaliska samtiden. Baserat på dateringsinformation för materialet i Dübensamlingen och andra kända datum framför jag några hypoteser angående Stubendorffs verks tillkomst och funktion. Vidare pekar jag på några indicier som skulle kunna tala för att den anonyma kompositionen skulle kunna vara komponerad av Gustav Düben. För editionerna av Stubendorffs *O Jesu dulcissime* och den anonyma *O Jesu mi dulcissime* har jag använt mig av manuskripten VMHS 35:12 och VMHS 44:18 i Dübensamlingen. I Dübensamlingen finns ytterligare kompositioner över liknande texter, men tiden har inte medgivit studium av dessa.

Den tredje delen utgörs av editioner av de två styckena.

³ S:t Jakobs församlings handlingar förvaras på Stockholms stadsarkiv.

Georg Stubendorff i S:t Jakob

S:t Jakobs kyrka

Stockholms stad hade knappast fyllt sitt första sekel, när en helgedom, ägnad S:t Jakob, blivit rest på norra stranden av den breda, brusande ström, som omflöt holmen, där stad och fäste lågo.⁴

Alice Quensel skriver i sin redogörelse för Jakobs församlings äldre historia att det som vi i dag förknippar med Norrmalm var vid den tiden ”en lantlig bebyggelse med kålgårdar och täppor, bebodda gårdar av trä samt vissa karakteristiska institutioner”.⁵ Området drabbades hårt av befrielsekrigets fejder mellan svenskar och danskar, eftersom striderna till stor del tilldrog sig där. Efter detta kan vi se att befolkningen stadigt ökade i Stockholm och speciellt på malmarna. Man har uppskattat att Stockholm 1620 hade c:a 10 000 invånare, men vid slutet av 1600-talet hade invånarantalet vuxit till 50–55 000.⁶ Om vi studerar S:t Jakobs församlingsområde, beskrivet som ”Norra förstadens östra kvarter”, så finner vi via mantals- och tomtöreslängder att där år 1614 fanns 89 tomter, 1634 mer än 600 gårdar och mer än 3000 invånare och 1645 över tusen tomter.⁷

Anledningen till befolkningsökningen under 1600-talet var till stor del centraliseringen av Sveriges styrelse och inrättandet av kollegier och ämbetsverk.⁸ Adelsmännen, som var de enda som fick inneha höga ämbeten, flyttade i stor utsträckning till Stockholm, och med dem följde stora skaror av tjänare. Detta medförde i sin tur behov av hantverkare i staden. Dessutom försvann många försörjningsmöjligheter på landsbygden och det ledde till att många bönder, drängar och pigor också sökte sig till Stockholm. Expansionen på malmarna runt Stadsholmen skedde till att börja med helt planlöst, men på 1640-talet lades under ledning av Stockholms förste överståthållare Klas Fleming grunden till det rutnät av gator som vi i stor utsträckning kan se än i dag. På nästa sida finns en karta som visar hur Stockholm såg ut på 1670-talet.⁹

⁴ Alice Quensel, ”Konturer av församlingens äldre historia”, Artur Jonsson (red.), *S:t Jacob 1643–1943, Minnesskrift utgiven på uppdrag av S:t Jakobs kyrkoråd*, Stockholm 1943, s. 15.

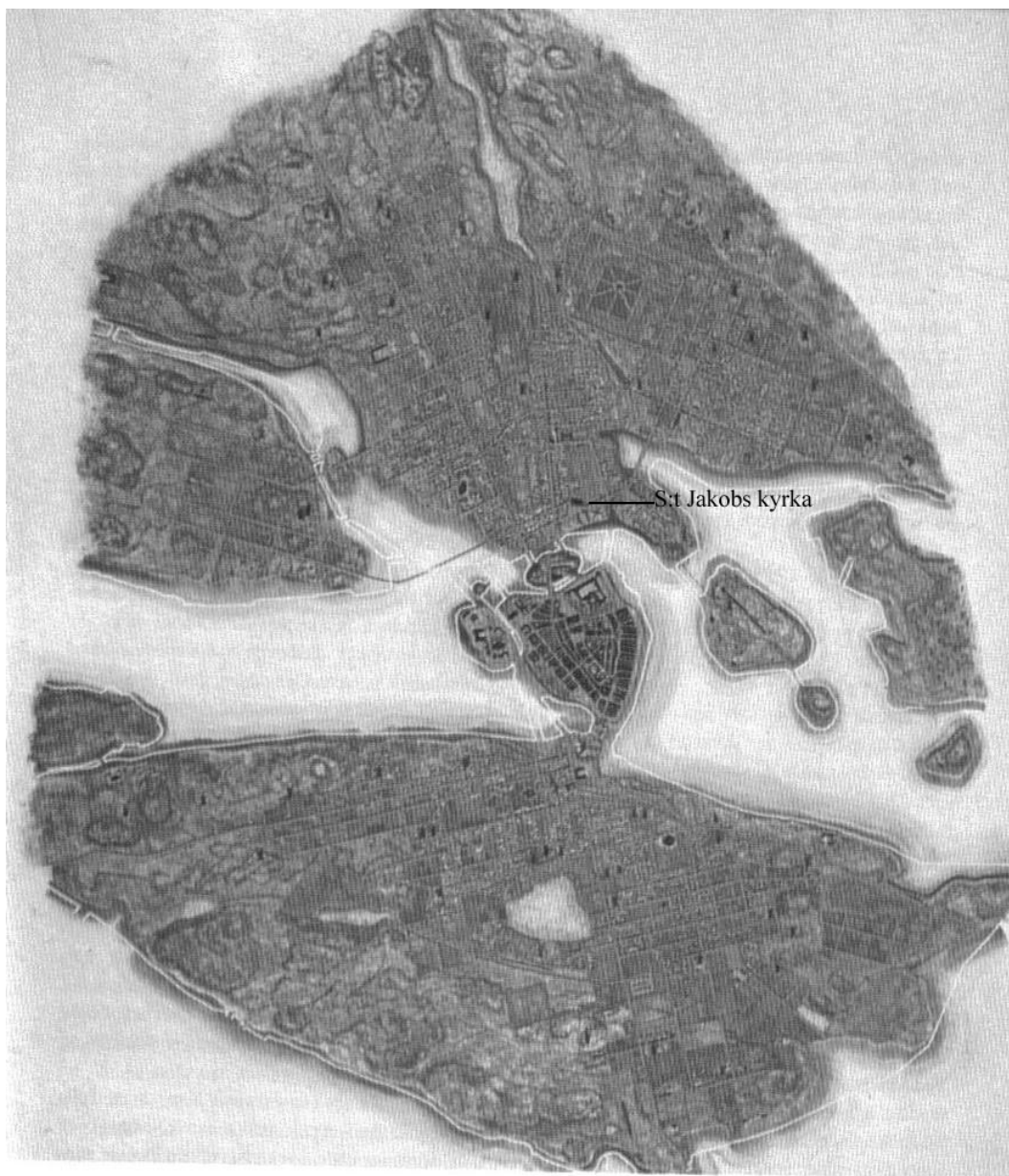
⁵ Quensel, ”Konturer av församlingens äldre historia”, s. 15.

⁶ Stellan Dahlgren, ”1600-talets ståndssamhälle”, Dahlgren/Ellenius/Gustafsson/Larsson, *Kultur och samhälle i stormaktstidens Sverige*, Stockholm 1967, s. 12.

⁷ Quensel, ”Konturer av församlingens äldre historia” s. 20.

⁸ Framställningen i detta avsnitt inklusive bilden bygger på Clas Tollin, ”Stadens mönster”, *Svenska turistföreningens Årsskrift 1973*, Stockholm 1973, s. 30–33.

⁹ Tollin, ”Stadens mönster”, s. 33.



Stockholm på 1670-talet. Ca 45 000 invånare. De vita linjerna på kartan markerar nuvarande strandlinjer och broar.

I 1575 års kyrkoordning läser vi att varje malm skulle ha en egen kyrka för att undvika att befolkningen skulle behöva trängas i kyrkorna. S:ta Klara kyrka stod färdig 1590 och var då Norrmalms kyrka. Arbetet på S:t Jakobs kyrka avbröts när Johan III avled, och den kyrka som i dag bär namnet S:t Jakob blev inte invigd förrän första advent 1643 i samband med den officiella "malmskillnaden" från S:ta Klaras församling.¹⁰ Klas Fleming kom också att spela

¹⁰ Quensel, "Konturer av församlingens äldre historia" s. 18.

en avgörande roll i fullbordandet av S:t Jakobs kyrka. Det är han som överenskommer med mästern Henrik Blom om stenhuggeriarbetena och med mästern Hans Förster om murarbetet.¹¹

Musiklivet i Stockholms församlingar

Under stormaktstiden behövde Sverige i allmänhet och Stockholm i synnerhet manifestera rollen som stormakt. Det tog sig uttryck inte minst på olika kulturella områden, och så även inom musiken. Så var t.ex. hovkapellet i Stockholm bland de större i Europa under denna tid.¹² Behovet av utbildade musiker tillgodosågs i stor utsträckning genom att utländska musiker verkade i Stockholm under längre eller kortare tid och vissa kom rent av att stanna kvar och etablera sig där. De flesta utländska musikerna kom från Tyskland, men vi ser även musiker från Baltikum, Polen, Nederländerna och Finland.¹³ Förutom i hovkapellet verkade utländska musiker också i olika kyrkliga församlingar i Stockholm. Vissa av kyrkomusikerna hade också andra musikaliska uppdrag, t.ex. i hovkapellet. Såväl inom adeln som inom kyrkan fanns en önskan att visa upp sitt välstånd med hjälp av påkostad och för tiden modern musik. Man ville om möjligt överglänsa stadens andra församlingar i prakt och ståt, och musicerandet var en viktig del i detta. Från Stockholms församlingar finns bevarade protokoll där man önskar att den egna församlingens orgel skall byggas minst lika stor som (och helst större än) grannförsamlingens.¹⁴ Enligt Norlind hade musiken en framträdande plats i S:t Jakob eftersom högadeln var väl representerad i församlingen. Även S:t Jakobs förste tyske organist Heinrich Pape hade blivit adlad 1656 av kejsar Ferdinand III. Det fanns också andra adliga musiker i församlingen: 1648 begravdes "Hoff- und Feldttrompeter aus der Stadt Wismar", Otto von der Liebe, i S:t Jakob. Till församlingen kunde också räknas hovkapellmästaren Gustav Düben som begravdes 1690 på S:t Jakobs kyrkogård.¹⁵ Sonen Andreas von Düben, som bebodde det s.k. "Spökslottet" på Drottninggatan, blev även han begravd i S:t Jakob.¹⁶

Musicerandet i S:t Jakob

Under 1600-talet fanns två huvudinriktningar inom det kyrkliga musicerandet, där den ena ville anpassa den protestantiska gudstjänstmusiken efter den praktfulla italienska konstmusiken med instrumentalmusik och polyfon körsång, medan den andra ville lägga

¹¹ Ibid., s. 18.

¹² De olika hovkapellens storlek har utretts i Erik Kjellberg; *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden*, Vol. 1, 1979, s. 99–106.

¹³ Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden*, Vol. 1, 1979, s. 31 och s. 63.

¹⁴ Waldemar Åhlen och Anders Bondeman, *Orglarna i S:t Jakob 1644–1976*, Stockholm 1976, s. 9.

¹⁵ Tobias Norlind, "Musiken i S:t Jakobs kyrka och församling", Artur Jonsson (red.), *S:t Jakob 1643–1943, Minnesskrift utgiven på uppdrag av S:t Jacobs kyrkoråd*, Stockholm 1943, s. 99.

¹⁶ Ibid., s. 99.

tonvikten vid församlingssången med lättsjungna melodier som församlingsmedlemmarna kunde följa med i. Enligt Norlind finner vi båda dessa tendenser i Stockholm vid denna tid, och både Tyska kyrkan och Storkyrkan anställde sångare som solister och instrumentalister för ackompanjemang.¹⁷ S:t Jakobs församling ville inte vara sämre, även där musicerade man ”italienskt”. Men alla uppskattade inte det nya musicerandet. I ett kyrkoordningsförslag från mitten av 1600-talet kan vi läsa

... att ingen ny musicering på italienisch, spanisch, frantzösich eller annat slikt tungomål, eller ock med pukor, trummor och trumpeter i kyrkan skall vid de dödas begrafning i våra församlingar införd och brukad varda.¹⁸

Något senare heter det: ”Ej må någon vid musik i kyrkan bruka trummor eller pukor, som otjänliga äro och förargligt buller med sig hafva.”¹⁹

Enskilda hade rätt att beställa extra musik vid gudstjänsterna, men även detta ansågs olämpligt, vilket vi kan se i ett dokument från S:t Jakobs församling 1675 där det står att man inte varje söndag skulle ha ”stor musik, ’varigenom gudstjänsten bliver mycket dissiperad’”.²⁰

Det verkar som om S:t Jakob i alla fall blev en central plats för utvecklandet av den nya församlingssången, inte minst genom Stubendorffs föregångare Heinrich Pape. Pape hade redan innan han kom till Sverige tonsatt ett antal passionssånger av kyrkoherden Johan Rist i Hamburg. Pape var för övrigt också gift med Rists syster. Rist verkade starkt för idéer om en enhetlig, folklig församlingssång, och han skrev också flera sånger till Sverige och det svenska kungahuset.²¹ I företalet till en samling av Papes tonsättningar av Rists texter skriver Rist att dessa psalmer passar ”jeder, der die gemeine Kirchenmusik nur ein wenig verstehet, diese Lieder bald könne singen lernen”.²² Trots detta förefaller det som om en hel del konstrikt och för tiden modernt musicerande med olika instrument förekom i S:t Jakob, vilket vi kan se genom inventarieförteckningar där ett antal instrument finns redovisade. I Harnischers inventering från 1673 upptas t.ex. en basun och en ”tenorviol” (tenorgamba).²³ I församlingens räkenskaper från 1670 finns också kvittenser från två musiker, Johan Adolph och Jonas Murius, som vardera erhållit 66.21 1/3 dlr.²⁴ Möjligen är dessa musiker samma som

¹⁷ Ibid., s. 111.

¹⁸ Ibid., s. 112.

¹⁹ Ibid., s. 112.

²⁰ Ibid., s. 112.

²¹ Ibid., s. 112.

²² Ibid., s. 112.

²³ Ibid., s. 112.

²⁴ S:t Jakobs räkenskapsbok för år 1670, Stockholms stadsarkiv.

vi kan läsa om hos Hülphers: "... äfwen som Församlingen 1670 antagit särskilte Musikanter med 200 Dalers lön till Kyrko-musikens förstärkning."²⁵ Vidare anger Quensel att 1674 anställdes två musikanter, en basist och en altist, och några år senare två "fiolnister" med 16 dalers arvode.²⁶ Så även om S:t Jakob odlade församlingssång är det troligt att Stubendorff låtit sina kompositioner klinga i S:t Jakobs kyrka. Även andra församlingar hade ytterligare musikanter anställda. Norlind anger att såväl Storkyrkan som Tyska kyrkan avlönade fyra musikanter vid denna tid.²⁷

Organister i S:t Jakob

De två första namngivna organisterna i S:t Jakob var Cornelius Johansson (1646–61) och Johan Jacobsson (1661–62), men orgeln var vid den tiden ett litet orgelpositiv, inköpt av glasmästare Caspar Meijer för 120 dr smt.²⁸ Den såldes redan 1659 till Amiralitetskyrkan, och man beställde en stor orgel från hovorgelbyggaren Franz Bohl. Orgelbyggaren uppmanades

... att strax begynna, derpå med all möjlig flijt arbeta och förfärdiga eftersom hans embete kräfver med all flijt och trohet, upprichtigkeit och utan all flärdh, på bästa sättet, som thet sig giöra låter, jemgodt med orgelwärcket i Stora StadsKyrkan, om icke något bättre.²⁹

Ersättningen för detta skulle vara 1200 Daler smt och som äreskänk "en Sölfverkanna och en Klädning för sin Hustru".³⁰ S:t Jakobs räkenskaper innehåller förteckningar över donationer till orgelbygget och av dessa kan vi se att det i församlingen bodde flera familjer från de högre stånden. De frivilliga gåvorna uppgick till 1416 Daler 12 öre kmt, och bland bidragsgivarna finner vi bl.a. följande personer, varav flera hörde till Sveriges ledande familjer vid denna tid:³¹

- Högborna Förstinna Maria Euphrasina, Rikscansellerens Grefve Magnus De la Gardies gemål givit 300 Daler
- Grefvinna Beata De la Gardie 20 tunnor spannmål, försålda till ett pris av 185 Daler kmt

²⁵ Abr. A:sson Hülphers, *Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter*, Westerås 1773, faksimilutgåva, Svenskt musikhistoriskt arkiv, Stockholm 1969, s. 207.

²⁶ Alice Quensel, *S. Jakobs kyrka, församlingshistoria*, Sveriges kyrkor, band IV, häfte 1, utg. av Curman-Roosval, Stockholm 1934.

²⁷ Norlind, *Från tyska kyrkans glansdagar III*, s. 50.

²⁸ Detta stycke baseras huvudsakligen på Tobias Norlind: "Musiken i S:t Jakobs kyrka och församling", s. 99-103.

²⁹ Åhlén/Bondeman, *Orglarna i S:t Jakob*, s. 9.

³⁰ Ibid., s. 9.

³¹ Ibid., s. 10.

- Grefvinnan Sigrid Bielke 20 tunnor såannmål försålda till 150 Daler
- Grefve Robert Douglas 100 Daler
- Jöran Sperling 50 Daler
- Richard Klerch Amiral 6 Daler
- Herr Nils Tüngel 25 Riksdaler

Det nya instrumentet började bli färdigt 1662, och församlingen valde att söka efter organist utomlands. Den förste organisten på den nya orgeln blev Heinrich Pape från Hamburg, och det blev han som fick inviga den på påskdagen 1662, ”uti närvaro av en talrik församling, som uti de omkring gående håvarna frivilligt sammansköt 731 2/3 Daler silvermynt”³². Detta belopp bidrog också till finansieringen av orgeln. Pape avled redan 25 april 1663³³ och det är då vi för första gången möter hans efterträdare, Georg Stubendorff, som alltså kom att verka som organist i S:t Jakobs kyrka från 1663 till sin död 1672.

Efter Stubendorffs död förefaller det som om församlingen ville tillförsäkra sig om att hans efterträdare skulle vara minst lika kompetent. I ansökningsförfarandet ombads de sökande att beskriva vad en skicklig organist skulle kunna. Den som fick tjänsten efter Stubendorff, Johann Jakob Harnischer från Danzig, avslutade sitt svar med en artighet gentemot församlingen, och förmodligen då också gentemot Stubendorff, för att den alltid tänkt på att anställa skickliga organister. Harnischer påpekar i sitt svar att organisterna i S:t Jakob utöver orgelspelandet också kunnat komponera (”einen vorgegebenen Text eine liebliche Harmoniam setzen”) och även förstått sig på stråkinstrument (”die Violen wohl verstanden haben”). Detta kan vi möjligen se som en eloge till Stubendorffs komponerande, och det enda bevarade stycket av honom, concerton ”O Jesu Dulcissime”, satt för röst, violiner och orgel, stämmer väl in på Harnischers omdöme.

Organisten i S:t Jakob ansvarade inte bara för musiken i kyrkan utan hade även andra musikaliska uppgifter i församlingen. Hans företrädare Heinrich Pape hade följande att uppfylla:

Och skall han här efter wara för obligerad, på alla förnema högtider såväl som Sön- och Helgedagar sielff spela på orgorna, efter sätt och vis som i andra församlingar här i staden brukeligt är; och icke utan oundvikeligt och laga förfall sådant af androm tillåta förrättas, särledes af dem som uthi konsten oförfarne och icke väl öfvade äre såsom och skall han i alla

³² Ibid., s. 10.

³³ John Baron, ”Pape, Heinrich”, *Grove Music Online*, red. L. Macy (besökt 2006-01-04) <http://www.grovemusic.com>.

gästabad och sampanqwärer i S. Jakobs församling, upwackta och sitt ämbete förrätta, emot en skälig recompens, och der som oförmögitt fol äro, förese dem med spelemän, deras ämbne och qualiteter likformige, jemväl och skall han med största trohet och flit handtera orgorna.³⁴

Vi ser här att organisten hade skyldighet att musicera vid olika typer av kyrkliga fester och högtider, men att han också skulle uppbära skälig ersättning för detta. Vidare ansvarade han för att det även skulle finnas andra ”spelemän” som kunde medverka. Dessa speltillfällen utgjorde antagligen en inte försumbar inkomstkälla, vilket man kan inse efter att ha tagit del av bevarade skrifter som berör detta. Det förekom att ”Östermalmsbor” inte nöjde sig med församlingens musiker, utan t.ex. adelsmän hade rätt att anlita hovkapellet. Dessutom ville musikerna i Storkyrkoförsamlingen också ha möjlighet till extraförtjänst genom att spela på fester på malmarna. Hovkapellmästaren förbjöds 1656 att medverka vid ”borgerliga bröllop”.³⁵ 1657 skriver Stockholms organister, bl.a. Cornelius Johansson, organist i S:t Jakob, och klagar på kapellmästaren

... nu hafver icke länge sedan ett förmeligt bröllop oss ifrån tagit, och nu nestkommande sundagh ähr och et förhanden thet han till sigh tingat hauer, och söker oss därigenom alldeles underkufua och fördärfua.³⁶

1670 utfärdade så magistraten en förordning där vi bl. a. kan läsa att

... organisterna här i staden skola allena upwackta dhe borgerliga Bröllop som uthi Stadzkyrkione blifwa afkunnade, fast ähn dhe uppå Malmerne anstelaas och hållas; men organisterne uppå Malmerne skola låta sig nöja med de bröllop som afkunnas uti Malmkyrckiorne.³⁷

1670 anställdes i S:t Jakob 3 ”musikanter” med en årslön på 200 dr kmt, och några år senare dessutom två ”fiolister” med årslön på 50 dr. Som vi sett tidigare så skriver Hülphers att musikerna anställdes för att förstärka den kyrkliga musiken, men förmodligen hade de även en viktig roll att spela vid andra spelningar vid högtider med kyrklig anknytning som bröllop och begravningar.

³⁴ Norlind, ”Musiken i S:t Jakob”, s. 100.

³⁵ Ibid., s. 103.

³⁶ Ibid., s. 104.

³⁷ Ibid., s. 104.

Georg Stubendorff, organist i S:t Jakob

Det finns i dag förhållandevis få fakta att tillgå om Georg Stubendorff. Han kom att arbeta som organist i S:t Jakob mellan åren 1663 och 1672. Stubendorff verkar ha varit uppskattad i församlingen. Han fick först samma årslön om 300 dr kmt som sin föregångare Pape men lönen höjdes i mars 1669 till 900 dr kmt ”för dess konst och skicklighets skull”.³⁸ Lönen tålde väl att jämföras med lönen för organisten i Storkyrkan, Martin Decker, som var 1000 dr.³⁹ Enligt en inventering från S:t Jakob 1673 så fanns då ett antal kompositioner av Stubendorff, men den enda som återfunnits är *O Jesu dulcissime*, tillägnad Gustav Düben 1663, och bevarad i Dübensamlingen. Stycket, som är en kyrkokonsert i italiensk stil, är ett intressant exempel på vad en kyrkans musiker under stormaktstiden kunde åstadkomma.

Biografiska data om Georg Stubendorff

I dag har vi följande biografiska fakta om Georg Stubendorff (hämtade från S:t Jakobs kyrkoböcker där inte annat anges). Han efterträder Heinrich Pape som organist i S:t Jakob 1663, närmare datum har inte gått att fastställa eftersom församlingsdokumenten från 1663 saknas. Det första säkra datum rörande Stubendorff som vi kan se är 8 april 1663, det datum som står angivet på dedikationen av hans *O Jesu dulcissime* till Gustav Düben. S:t Jakobs dop- och vigselbok anger 23 oktober 1664 som det datum då han gifter sig med Margareta Jacobsdotter. Vi har också en notering om ett barn den 18 juli, men möjligen har både hustrun och barnet dött i samband med förlossningen. Margareta Jacobsdotters namn dyker upp nästa gång först i bouppteckningen efter Georg Stubendorff, då hennes far nämns. Stubendorff gifter sig för andra gången den 6 december 1666 med Anna Klausdotter, och 20 september 1667 nämns en son med namnet Gabriel i dopboken. Den 4 mars 1669 erhåller Stubendorff löneförhöjning från 600 dlr till 900 dlr ”för dess skicklighets skull”.⁴⁰ Han avlider 1672, och bouppteckningen upprättas 2 augusti 1673, och i den nämns bl.a. en 6-årig son med namnet Gustav.⁴¹

Det är för närvarande oklart varifrån Stubendorff kom. Grimlund skriver att han är bördig från Tyskland, ”men både födelseort och -datum äro obekanta”, vilket förefaller som en något osäker argumentation för att han verkligen kom från Tyskland.⁴² Som vi har sett tidigare kom visserligen de flesta utländska musikerna vid denna tid från Tyskland, men även andra länder finns representerade. I just fallet Stubendorff har mina kontakter med en nutida tysk

³⁸ Enligt anteckningar angående S:t Jakob i Hülpherska samlingen, Västerås stadsbibliotek.

³⁹ Norlind, *Från tyska kyrkans glansdagar III*, s. 50.

⁴⁰ Enligt anteckningar angående S:t Jakob i Hülpherska samlingen, Västerås stadsbibliotek.

⁴¹ Stockholms stadsarkiv, S:t Jakobs församlings handlingar, serie C I.

⁴² Mona Grimlund, *O Jesu dulcissime av Georg Stubendorff*, s. 2.

släktforskare, Herr Kersten Stubendorff, indikerat en annan möjlighet, nämligen att Georg Stubendorff kom till Stockholm från dåvarande Livland. Kersten Stubendorff har meddelat att hans undersökningar har visat att den dåvarande tyska släkten Stubendorff utvandrade till Baltikum i samband med 30-åriga kriget, och att inga medlemmar av släkten fanns kvar i Tyskland efter mitten på 1600-talet.⁴³ Släkten skulle senare delvis ha flyttat tillbaka till Tyskland. Kersten Stubendorff har vid egna undersökningar i Riga för ett tiotal år sedan spårat släkten Stubendorff tillbaka till början av 1700-talet i Livland. Riga var från 1621 en viktig administrativ stödjepunkt för dåtidens svenska välde, och det förefaller fullt möjligt att Georg Stubendorff faktiskt kan ha kommit därifrån snarare än från Tyskland. Det finns också ett belägg för att en Samuel Stubendorff 1610 verkade som lärare och orgelspelare i Grobin och Liba.⁴⁴ Man kan naturligtvis anta att namnet Stubendorff skulle kunna syfta på hemorten, och det finns i dag flera orter i Tyskland med namnet Stubendorff eller Stubbendorff. Det skulle antagligen krävas mer undersökningar i lettiska arkiv för att om möjligt fastställa om Georg Stubendorff kom därifrån.

Stubendorffs kompositioner

Den enda bevarade kompositionen av Stubendorff är alltså den i Dübensamlingen bevarade *O Jesu dulcissime*, Concerto a 3 (tillägnad Gustav Düben). Enligt en inventering i S:t Jakob 1673 så anges att då fanns där följande handskrivna kompositioner av Georg Stubendorff⁴⁵

- *Kyrie* i sex stämmor
- *Haec est dies* i sex stämmor
- *Gud will iag lofwa* i sex stämmor
- *Morior misera* i tre stämmor

Ingen av dessa fyra kompositioner har återfunnits, men till *Morior misera* finns en konkordans i Dübensamlingen med Cossoni som kompositör. Den återfinns i hans *Motetti, 2–3vv, con le Letanie della BVM*, tryckt i Venedig 1665”, och är skriven för två sopraner, bas och basso continuo. Möjligen kan den i inventeringen nämnda kompositionen vara en avskrift av Cossonis verk, som av misstag tillskrivits Stubendorff. Ett *Kyrie* komponerat av Stubendorff förefaller också något märkligt, eftersom det knappast fanns någon avsättning för denna typ av polyfon mässmusik. Intressant är de använda språken. Ifall vi antar att de

⁴³ Mailkonversation med Herr Kersten Stubendorff.

⁴⁴ Mailkonversation med Herr Kersten Stubendorff och musikforskaren Zane Gailite, Riga, samt brev från Direktör N. Rizovs, Latvijas Valsts Vestures Arhivs.

⁴⁵ Informationen (från L. Witting) återfinns i manuskriptsamlingen till Abraham Hülphers arbete om Sveriges orglar 1773, Västerås stadsbibliotek.

angivna verken verkligen är av Stubendorff, så är fyra baserade på latinska texter och en på svensk text, däremot saknas tyska texter.

Kyrkokonserten *O Jesu dulcissime*

Kyrkokonserten *O Jesu dulcissime* är alltså så vitt vi vet det enda bevarade verket av Georg Stubendorff. Concerton är daterad 8 april 1663 och tillägnad Gustav Düben, som nyligen hade tillträtt tjänsten som hovkapellmästare. Dübens ansökan om tjänsten hade beviljats den 12 februari 1663, men utnämningen skedde först en månad senare.⁴⁶ Det är inte känt varför Stubendorff dedicerade stycket till Düben, men det kan ha varit en hövlighetsåtgärd från en ny musiker i Sverige till en av Stockholms musiklivs mer framstående personer, och att Stubendorff ville visa hovkapellmästaren ett prov på sin skicklighet att komponera i en för tiden modern stil. En annan möjlighet skulle kunna gälla organisttjänsten i S:t Jakobs kyrka. Stubendorffs företrädare Heinrich Pape avled 25 april 1663 efter endast ett år på tjänsten.⁴⁷ Möjligen kan Pape redan tidigare ha varit sjuklig, och församlingen kan ha börjat se sig om efter en tänkbar efterträdare. Det är känt att Düben senare hjälpte till vid tillsättningen av andra organisttjänster, t.ex. i Falun och Göteborg, och han kan ha haft en liknande roll vid S:t Jakob, speciellt med tanke på församlingens status med många medlemmar ur Sveriges högre stånd.⁴⁸ Man skulle kunna spekulera i att Stubendorff dedicerade sin komposition till Düben för att förmå denne att rekommendera Stubendorff till tjänsten. Vi känner inte till om och i så fall när stycket kan ha framförts, men det fanns naturligtvis behov av musik i församlingen, så det förefaller sannolikt att Stubendorff låtit framföra stycket åtminstone i S:t Jakobs kyrka. Ett möjligt tillfälle för framförande skulle kunna ha varit under stilla veckan 1663, då långfredagen inföll den 16 april. Det är känt att det traditionellt fanns kopplingar till kommunionen (nattvardsgången) för denna typ av musik baserad på känslösamma latinska texter om kärleken till Jesus.⁴⁹ Påskan var också ett av de viktigaste communionstillfällena, vid denna tid mottogs nattvarden vanligen endast tre gånger per år.⁵⁰

I den fortsatta analysen av Stubendorffs verk diskuteras först texten och därefter musiken. Därefter avslutas analysdelen med en jämförelse med en liknande komposition ur Dübensamlingen, den anonyma *O Jesu mi dulcissime*, som också är skriven för en röst, två violiner och basso continuo.

⁴⁶ Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige*, Vol. 1, s. 404.

⁴⁷ John H. Baron: 'Pape, Heinrich', *Grove Music Online* ed. L. Macy (besökt 2006-01-04), <http://www.grovemusic.com>.

⁴⁸ Angående Dübens medverkan till Christian Geists tjänst i Göteborg, och Carl Hintz i Falun, se Berglund, *Studier i Christian Geists Vokalmusik*, Uppsala 2002, s. 37.

⁴⁹ Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik*, s. 88–89.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 89.

Texten till Stubendorffs O Jesu dulcissime

Texten till stycket lyder som följer:

O Jesu mi dulcissime
Spes suspirantis animae
Te piaae quaerunt lachrimae
Et clamor mentis intimae.
Sed a periculis cunctis libera nos Jesu.
Jesu amantissime
Jesu dulcissime
Jesu suavissime
Sit nomen tuum benedictum
In saeculum saeculi.

och i ungefärlig svensk översättning⁵¹

O min ljuvaste Jesus
Min suckande själs hopp
Dig söker mina fromma tårar
Och ropet från mitt innersta
Men befria oss, Jesus, från alla faror.
Kärleksfulle Jesus
Ljuve Jesus
Söte Jesus
Välsignat vare ditt namn i seklets sekel

De fyra första versraderna är hämtade ur *Jubilius Rhythmicus, de Nomine Jesu*, även känd som *Jesu dulcis memoria*. Dikten är traditionellt tillskriven Sankt Bernhard av Clairvaux, men enligt Patrologia Latina Database (PLD) är den av en okänd författare⁵². *O Jesu Dulcissime* var synnerligen populär under 1600-talet bland både katoliker och protestanter, och på 1600-talet gjordes åtminstone 22 olika översättningar till tyska.⁵³ Den femte strofen, en prosainterpolation, förekommer enligt PLD i ett antal medeltida skrifter, men oftast med åkallan av "Virgo Maria" i stället för Jesus. Någon skrift där den övriga texten förekommer i ett sammanhang har jag inte kunnat finna. Ämnesvalet med "Jesu dulcissime" var vanligt, en undersökning i Dübendatabasen visar på 15 olika verk med orden "Jesu" och "dulcissime" i titeln.⁵⁴

⁵¹ Den svenska översättningen är gjord av Georg Thönners.

⁵² Patrologia Latina Database (PLD), < <http://pld.chadwyck.co.uk> >, besökt 2005-12-05.

⁵³ Kerala Snyder, *Johann Rosenmüller's music for solo voice*, Diss. Yale Univ. 1970, p. 59.

⁵⁴ Access-versionen av Dübendatabasen, sökning på: (titel INNEHÅLLER Jesu) OCH (titel INNEHÅLLER dulcissime).

Vi kan konstatera att även om ursprungstextens första fyra strofer är tydligt metriska, så väljer Stubendorff att i sin tonsättning frångå den strikta metern och i stället upprepa delar av raderna ett antal gånger, möjligen för att framhäva känsla av innerlig dyrkan. Den första raden använder Stubendorff på följande sätt: "O Jesu dulcissime, dulcissime, O Jesu, O Jesu mi dulcissime Jesu, Jesu, Jesu mi dulcissime, O Jesu, O Jesu". Nästa rad, "Spes suspirantes animae", används fyra gånger följt av två "Anima". Den fjärde raden "Te piaae quaerunt lacrimae" utnyttjas tre gånger, följd av den fjärde raden "Et clamor mentis intimae" en gång.

Textens fyra första rader används med, som vi sett ovan, en hel del omtagningar i concertons första del, som omfattar takterna 1-39. I den andra delen, takt 40-84, hör vi den femte textraden sex gånger, medan kompositionens sista del, takt 85-105, utnyttjar de övriga textraderna en gång.

Musiken till Stubendorffs O Jesu dulcissime

Stycket är en genomkomponerad concerto men med en recitativisk inledning. Concerton är skriven i mollmodus med c som *finalis*. Enligt dåtidens affektlära användes c-moll ofta för texter med klagande innehåll.⁵⁵ Verket är noterat med ett fast b-förtecken, men de flesta e är sänkta till ess. Det förekommer inga längre självständiga instrumentala delar i concerton, utan Canto och violinerna musicerar tillsammans hela tiden med undantag av smärre instrumentala mellanspel av 2-3 takters längd. Verket är uppdelat i fyra delar, där första, andra och fjärde delen är skrivna i fyrtakt (Alla breve), medan den tredje delen använder tretakt (3/2). Den första delen ger ett lugnt och innerligt intryck med i huvudsak åttondelsnöter som snabbaste notvärde. I den andra delen ser vi ett livligare skrivsätt med flera motiv med långa sextondelssekvenser. Den tredje delens tretakt visar ett lugnare förlopp av en mer ljuv karaktär, medan den fjärde delen åter använder längre följder av sextondelstoner. Den överordnade strukturen kan beskrivas på följande sätt

Textrad 1-2	Textrad 3-4	Textrad 5	Textrad 6-10
Takt 1-24	Takt 25-39	Takt 40-84	Takt 85-105
♩	♩	3/2	♩

Efter ett inledande c-mollackord tar Canto vid med en recitativisk insats i takterna 1 till 6 över texten *O Jesu dulcissime*. I detta parti understöds Canto enbart av längre noter i instrumentalstämmorna. Det klagande musikaliska motivet med en dissonans på första stavelsen i ordet *Jesu* understöds med generalbasens djärva ackord (C-2/#7/9) på samma ställe, och det upplöses sedan i en ren treklang på ordet *dulcissime*. Därefter upprepas *dulcissime* med ett "ljuvare" harmoniserat motiv (takt 3), se Notexempel 1.

⁵⁵ Se t.ex Berglund: *Studier i Christian Geists vokalmusik*, s. 246 och s. 145.

Notexempel 1 is a musical score for four parts: Canto Solo, Violino Primo, Violino 2, and Bassus Generalis. The Canto Solo part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are "O Je - su dul - cis - si - me Dul - cis - si - me". The Violino Primo and Violino 2 parts are in treble clef with the same key signature and time signature. The Bassus Generalis part is in bass clef with the same key signature and time signature. The score shows the first three measures of the piece.

Notexempel 1

Vi ser också ett typisk suckande delmotiv med 16-delsnoter i slutet av det första motivet. Motiven upprepas, lätt förändrade, i de följande tre takterna. I takterna 6-8 presenteras ett nytt motiv i *Canto*, se Notexempel 2:

Notexempel 2 is a musical score for four parts: Canto, Vln. P., Vln. 2, and Bassus Generalis. The Canto part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are "me Je - su Je - su Je - su mi Dul - cis - si - me O Je - su O Je - su Spes -". The Vln. P. and Vln. 2 parts are in treble clef with the same key signature and time signature. The Bassus Generalis part is in bass clef with the same key signature and time signature. The score shows measures 6 through 9 of the piece.

Notexempel 2

Stilen blir här mer arialiknande, och vi ser hur violinerna, som hittills mest haft rollen som ackompanjemangsinstrument, nu imiterar detta senaste motiv i en liten kort duett med början i takt 8, varefter Canto presenterar ett nytt motiv, Notexempel 3:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is on a single staff with lyrics: "Spes - su - spi - ran - tis a - - ni - ma". The piano accompaniment consists of three staves. The first two staves of the piano part show a melodic line with various note values and rests. The third staff shows a bass line with fingerings indicated by numbers 6, 5, and #. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Notexempel 3

Vi ser här också hur motivet besvaras av andra resp. första violin i ett kort imiterande avsnitt, en teknik som Stubendorff använder på flera ställen i concertons inledning, med analoga insatser med början i takterna 14, 17 och 20. Fram till och med takt 24 är (så när som på ett par små undantag) det snabbaste notvärdet fjärdedelsnot, och avsnittet ger ett lugnt och innerligt intryck.

I avsnittet som inleds med takt 25, och som behandlar texten *Te Piae Quaerunt lachrimae*, förändras karaktären i och med att vi i Canto och violinerna får ett flödande motiv av sextondelsnoter, möjligen för att illustrera ordet *lachrimae* (tårar), och kanske för att ge sångsolisten en möjlighet att visa sin virtuositet. Även i detta avsnitt låter Stubendorff *Canto* presentera motivet med början i takt 25, se Notexempel 4.

Te - e Pi - ae Qua - - - - - runt la - cri - me

Notexempel 4

Violinerna svara med en duett över samma tema i takterna 27-31, se Notexempel 5.

runt la - cri - me - - - - - Te - e Pi - ae Qua - - -

Notexempel 5

Temat återkommer ytterligare två gånger i Canto med liknande svar från violinerna. Avsnittet avslutas med texten *et Clamor Mentis intimae* i homofon sats med lugnare notvärden.

Det därpå följande avsnittet, som är concertons längsta enhetligt sammanhållna del (takterna 40-84), är noterad i 3/2, och texten är *Sed a periculis cunctis libera nos Jesu*. Också i detta avsnitt låter Stubendorff *Canto* presentera ett nytt motiv, se Notexempel 6.

Sed a-per-i-cu-lis cunc-tis li-be-ra-nos Je-su

41

6 5 6 7 6 7 6 6 4 3 #

Notexempel 6

Samma motiv tas sedan upp i imitativ form av violinerna i ett instrumentalt mellanspel, se Notexempel 7.

nos Je-su Sed a Pe-ri-cu-lis cunc-tis

41

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

Notexempel 7

Texten behandlas på likartat sätt 6 gånger, men man kan notera att de instrumentala mellanspelen blir gradvis kortare, och i och med den avslutande frasen *Libera nos Jesu* har vi en homofon sats. Möjligen vill Stubendorff här illustrera människans ökade längtan efter befrielse. I detta avsnitt har också generalbasen fått mer av egen karaktär med förhållningar och föruttagningar. Det ger i detta annars mer långsamma avsnitt en möjlighet för en duktig organist att få visa upp sin förmåga att gestalta generalbasen, och vi vet att Stubendorff ansågs vara en ypperlig orgelspelare.

I den avslutande avdelningen, som använder sig av de återstående textraderna med enbart smärre upprepningar, ser vi ett elegant arbete från Stubendorffs sida, där han låter två

kontrasterande motiv vandra mellan *Canto* och violinstämmorna. I Notexempel 8 ser vi hur *Canto* i takterna 85-87 presenterar det första motivet.



Notexempel 8

Det besvaras av violinerna i takt 87-89 med följande motiv, se Notexempel 9.



Notexempel 9

Baserat på dessa två motiv bygger Stubendorff en sats där han låter de två motiven vandra mellan canto och violinstämmorna i olika imiterande rörelser. Avsnittet ger med sina många uppåtstigande rankor av sextondelsnoter ett jublande intryck. Concerton avslutas homofont med texten *in saeculum saeculi* i längre notvärden.

Stubendorffs concerto *O Jesu dulcissime* måste sägas vara en skickligt skriven komposition, och det visar på att kompositören var väl förtrogen med den tidens moderna italienska stildrag: recitativisk stil, raffinerade ackord, en mer tonal än modal harmonik och en idiomatisk violinstil. Textens känslsamhet tas väl tillvara i det musikaliska uttrycket, helt i stil med då rådande smak. I inledningen ser vi exempel på raffinerade ackord, och i andra delar ser vi hur Stubendorff utnyttjar imitationer och samspel mellan olika motiv i de olika stämmorna. Förmodligen har han lärt sig kompositionskonsten innan han kom till Sverige, och vi vet att i såväl Tyskland som Livland fanns kontakter med de italienska strömningarna.

Stubendorff var troligen en av de musiker och kompositörer som inbjöds till Sverige eller som själva sökte sig hit under stormaktstidens strävan efter modernare musik, och som kom att höja Sveriges musikaliska standard i tidens anda.

Anonymus: *O Jesu mi dulcissime*

I Dübensamlingen finns en sättning av en liknande text och med samma besättning (röst, två violiner och generalbas). Det gäller VMHS 44:18, *O Jesu mi dulcissime*, och vars kompositör är okänd. Enligt Grusnick är den tidsbestämd till 1664 och skriven av Gustav Dübens hand, så den är alltså praktiskt taget samtida med Stubendorffs komposition⁵⁶. Här följer en analys av den anonyma kompositionen följt av en jämförelse med Stubendorffs verk.

På titelsidan av det anonyma verket står

O Jesu mi dulcissime

a 3

Tenore con doi Violini

Ex G b-mol

⁵⁶ Bruno Grusnick, "Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronlogischen Ordnung 2-3", *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 1966, s. 90.

Texten till den anonyma O Jesu mi dulcissime

Kompositören har här använt texten

O Jesu mi dulcissime
Spes suspirantes animae
Te quareunt piaae lacrimae
Et clamor membris intimae.
Quoquaque loco fuero
Meum Jesum desidero.
Quam laetus cum te venero
Quam felix cum tenuero
Quam charus cum accepero
Tunc complexa tunc oscula
Quae vincunt mellis pocula
Alleluia.

i ungefärlig svensk översättning⁵⁷

O min ljuvaste Jesus
Min suckande själs hopp
Dig söker mina fromma tårar
Och ropet från mitt innersta
Vart jag än beger mig
Längtar jag efter min Jesus
Hur glad är jag icke när jag finner dig
Hur lycklig när jag har dig
Hur kär när jag tar emot dig
Då blir det omfamningar och kyssar
Som överträffar bägare med honung
HALLELUJA

⁵⁷ Den svenska översättningen är gjord av Georg Thönners.

I PLD, Jubilius Rhythmicus, de Nomine Jesu, finner vi praktiskt taget samma text så när som på att den fjärde raden inleds annorlunda (*Te* i st.f. *Et*) och att den nionde raden (*Quam charus cum accepero*) saknas. Den raden går heller inte att finna som hel fras i PLD.⁵⁸

Raderna ett (O Jesu mi dulcissime) till och med nio (Quam charus cum accepero) används i kompositionens första del (takterna 1-59). Den tionde (Tunc complexa tunc oscula) och den elfte textraden (Quae vincunt mellis pocula) används i takterna 60-77, och de avslutande takterna (78-95) bygger på den avslutande textradens ”Alleluia”.

Om vi jämför texterna i de båda verken, så är grundtonen densamma, men Stubendorffs text handlar mer om önska att Jesus ska befria oss från alla faror, medan det anonyma verkets text beskriver lyckan att finna Jesus.

⁵⁸ Patrologia Latina Database (PLD), < <http://pld.chadwyck.co.uk> >, besökt 2005-12-05

Musiken till den anonyma O Jesu mi dulcissime

Stycket är skrivet ”Ex G b-mol” och noterat med ett fast b-förtecken. Till skillnad mot Stubendorffs komposition så inleds detta stycke med en liten sinfonia för de båda violinerna i takterna 1 – 7. Styckets struktur är som följer

Sinfonia	Textrad 1-9	Textrad 10-11	Textrad 12
Takt 1-7	Takt 8-59	Takt 60-77	Takt 78-95
C	C	$3/2$	C

I sinfonian presenteras det första motivet i en duett mellan violinerna, och tenoren tar upp samma motiv vid sin insats i takt 8, se Notexempel 10 och 11

Notexempel 10

Notexempel 11

Efter detta inledande avsnitt, där violinerna presenterar motivet som sedan tas upp av tenoren, så är principen den omvända. Kompositören låter tenoren presentera ett nytt motiv som används för att framföra en del av texten till enbart generalbasen. Efter varje sådant textavsnitt spelar violinerna en enkel duett, oftast med tersparalleller, över tenorens nyss använda motiv. Vi ser detta i till exempel takterna 12(tenor) och 15(violin) (se Notexempel 12 och 13), takterna 27 till 35 (se Notexempel 14), och på ett antal ytterliga ställen. Samspel med alla stämmor samtidigt sker bara i takterna 39-43, där texten är "Meum Jesum desidero" (se Notexempel 15) och i de 4 avslutande takterna över ordet "Alleluia".

ma spes su - spi - ran - tis spes su - spi - ran - - - - - tis a - ni - ma

Notexempel 12

a - ni - ma

Notexempel 13

quo qun-ge lo - - - co Quo cun-ge lo - - - co fu - e -

ro me-um Je-sum

This musical score consists of two systems. The first system has three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with dense sixteenth-note patterns, and a basso continuo line with figured bass notation (sharps, 6, 5, 4, sharp). The second system also has three staves, continuing the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The basso continuo line includes figures 6, 4, sharp, 5, 6, sharp, 5, 4, sharp.

Notexempel 14

ro quo qun-ge-lo-co fu - e - ro me-um Je - sum de - si - de-ro me-um Je-sum me-um Je-sum de-si - de - ro

This musical score consists of two systems. The first system has three staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with sixteenth-note patterns, and a basso continuo line with figured bass notation (sharps, flats, 5, 4, sharp). The second system continues the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The basso continuo line includes figures 5, 4, sharp, and sharp.

Notexempel 15

Generalbasen är i detta verk synnerligen konventionell, och vi ser inga försök till djärvare harmonier.

Jämförelse mellan de två verken

Om vi jämför dessa två verk med varandra så framstår Stubendorff som en klart mer driven kompositör. I hans verk ser vi mer varierade musikaliska uttryck i såväl canto som violinerna, och han förstår också att låta alla stämmorna musicera tillsammans. Dessutom använder han sig av flera kontrasterande motiv som han på ett vackert sätt låter vandra mellan de olika stämmorna. I den anonyma sättningen förekommer inget egentligt samspel mellan tenoren och violinerna, utan kompositören låter mest violinerna kommentera tenorens melodi i enkla duetter. Generalbasen hos Stubendorff verkar också betydligt mer sofistikerad än i det anonyma verket. Ändå finns det ett antal överensstämmelser mellan de två styckena. Början av texterna är identiska och texterna som helhet är båda färgade av medeltida mystisk fromhetslyrik. När det gäller musiken så är den yttre formen likartad: först en del i fyrtakt med omväxlande åttondels- och sextondelsmotiv, därefter en lugnare tretaktsdel och avslutningsvis en snabbare fyrtaktsdel med huvudsakligen sextondelsmotiv. På detaljnivå kan man se vissa likheter i bl.a. hanteringen av violinstämmorna. Det karaktäristiska för violinerna är de långa sextondelslöpningarna, som ibland är mycket snarlika i de båda styckena. Vi ser till exempel följande avsnitt av Stubendorffs komposition, takterna 28–31 (Notexempel 16) jämfört med det anonyma verket, takterna 87-89 (Notexempel 17):



Notexempel 16, Stubendorff



Notexempel 17, Anonymus

I Stubendorffs komposition ser vi olika exempel på hur alla stämmorna imiterar varandras motiv, och det förekommer också partier med två olika motiv som får vandra mellan stämmorna. I det anonyma stycket är samspelet mellan Canto och violinerna mycket begränsat, mestadels spelar antingen violinerna eller Canto var för sig till generalbasen, och violinerna hörs mest i tersparalleller. Stubendorff låter också ofta stämmorna ta upp motiven efter varandra med fugaartade insatser, medan den typen av arbete nästan inte alls förekommer i det anonyma verket. Som helhet tyder det anonyma stycket på att det är skrivet av någon som inte fått någon djupare utbildning i komponerande i den för tiden moderna italienska stilen.

Som t.ex. Daniel Reese har i sin C-uppsats visat så har Gustav Düben övat sina kompositoriska färdigheter genom att imitera andra kompositörers verk, dock utan att alltid nå

samma konstnärliga höjd.⁵⁹ Vi vet också att manuskriptet till den anonyma *O Jesu mi dulcissime* är skrivet av Gustav Düben. Ett tänkbart antagande skulle då kunna vara att han, inspirerad av det verk som han strax innan fått sig dedikerat av Georg Stubendorff, försökt sig på en liknande komposition, men med något mer begränsad ambitionsnivå. Jag vill därför framkasta hypotesen att det anonyma stycket möjligen är skrivet av Gustav Düben själv.

⁵⁹ Daniel Reese: "Italienska toner vid det svenska hovet – Vincenzo Albricis Sinfonia á 6 och Gustav Dübens Sinfonia á 4. Analys och Edition", C-uppsats 2006, Institutionen för musikvetenskap, Uppsala Universitet, Uppsala 2006.

Avslutande diskussion

För att tillgodose stormaktstidens krav på förfinad kultur kom bl.a. ett stort antal musiker till Sverige, och därigenom fick också svenska musiker närmare kontakt med dåtidens moderna musikaliska strömningar. Georg Stubendorff, som kom att verka i Stockholm under ett tiotal år, var troligen en av dessa musikaliska invandrare och möjligen kom han från dåvarande Livland.

Stubendorffs enda återfunna komposition, concerton *O Jesu dulcissime*, är ett vackert stycke skrivet i italiensk stil och med i mitt tycke säker kompositionsteknik. Concerton kan ha fungerat som en introduktion för Stubendorff i Stockholms musikliv, inte minst genom dedikationen till dåvarande hovkapellmästaren Gustav Düben. Det kan också vara så att stycket har inspirerat Gustav Düben att själv försöka sig på en liknande komposition för en likartad besättning och med nästan samma känslosamma text. Stycket finns nu bevarad som en anonym komposition *O Jesu mi dulcissime* i Dübensamlingen. De båda styckena, som enligt datering och tidsbestämning är nästan samtida, uppvisar likheter i såväl textval som besättning och skrivsätt för violinerna. Det anonyma stycket är betydligt enklare uppbyggt när det gäller harmonik och samspelet mellan stämmorna, vilket tyder på att det inte är skrivet av någon med djupare insikt i det moderna italienska skrivsättet eller någon som åtminstone inte haft intentionen att briljera med detta. Det är också fastlagt att det anonyma stycket är skrivet med Gustav Dübens piktur. Vi vet att Düben har använt andra stycken som förlagor för egna kompositioner, och den här behandlade anonyma kompositionen skulle alltså möjligen kunna vara komponerad av Gustav Düben.

Källor och litteratur

Tryckt material

- Berglund, Lars: *Studier i Christian Geists vokalmusik*, Diss. Uppsala 2002.
- Dahlgren, Stellan: "1600-talets ståndssamhälle", Dahlgren/Ellenius/Gustafsson/Larsson, *Kultur och samhälle i stormaktstidens Sverige*, Stockholm 1967.
- Grimlund, Mona: "O Jesu dulcissime av Georg Stubendorff", 2-betygsuppsats i musikforskning, Mus. hist. inst, Uppsala Universitet 1947.
- Grusnick, Bruno: "Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung 2–3", *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, Stockholm 1966.
- Hülphers, Abr. A:sson: *Historisk Afhandling om Musik och Instrumenter*, Westerås 1773, faksimilutgåva, Svenskt musikhistoriskt arkiv, Stockholm 1969.
- Kjellberg, Erik: *Kungliga musiker i Sverige under Stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620 – ca 1720*, diss. Uppsala 1979.
- Kjellberg, Erik (red.): *S:t Jacobs kyrka i musikhistorien 1993–1643*, Uppsala 1993.
- Larsson, Gunnar: "Stockholm – stormaktstidens musikcentrum", Dahlgren/ Ellenius/ Gustafsson/ Larsson, *Kultur och samhälle i stormaktstidens Sverige*, Stockholm 1967.
- Moberg, Carl-Allan: *Från kyrko- och hovmusik till offentlig konsert*, Uppsala 1970.
- Norlind, Tobias: *Från Tyska kyrkans glansdagar III*, Stockholm 1945.
- Norlind, Tobias: "Musiken i S:t Jakobs kyrka och församling", Jonsson, Arthur (red.). *S:t Jacob 1643–1943, Minnesskrift utgiven på uppdrag av S:t Jacobs kyrkoråd*, Stockholm 1943.
- Quensel, Alice: *S. Jakobs kyrka, församlingshistoria*, Sveriges kyrkor, band IV, häfte 1, utg. av Curman-Roosval, Stockholm 1934.
- Quensel, Alice: "Konturer av församlingens äldre historia", Jonsson, Arthur (red.). *S:t Jacob 1643-1943, Minnesskrift utgiven på uppdrag av S:t Jacobs kyrkoråd*, Stockholm 1943.
- Reese, Daniel: "Italienska toner vid det svenska hovet – Vincenzo Albricis Sinfonia á 6 och Gustav Dübens Sinfonia á 4. Analys och Edition", C-uppsats 2006, Institutionen för musikvetenskap, Uppsala Universitet, Uppsala 2006.
- Snyder, Kerala: *Johann Rosenmüller's music for solo voice*, Diss. Yale Univ. 1970.
- Tollin, Clas: "Stadens mönster", *Svenska turistföreningens Årsskrift 1973*, Stockholm 1973.
- Åhlen, Waldemar och Bondeman, Anders: *Orglarna i S:t Jakob 1644-1976*, Stockholm 1976.

Otryckt material

Stockholms stadsarkiv:

S:t Jacobs församlings Räakenskaper, Stockholms stadsarkiv L I a.

S:t Jacobs församlings Födelse- och dopböcker, Stockholms stadsarkiv C I a.

S:t Jacobs församlings Lysnings- och vigselböcker, Stockholms stadsarkiv E I.

Stockholm Stadsarkivs bouppteckningssamling E II A1:2.

Västerås stiftsbibliotek:

Hülpherska samlingen.

Internetreferenser

John Baron, "Pape, Heinrich", *Grove Music Online*, red. L. Macy (besökt 2006-01-04)

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

Patrologia Latina Database (PLD), <<http://pld.chadwyck.com/>> (besökt 2005-12-05)

Musik i handskrift

Uppsala Universitetsbibliotek:

Dübensamlingen VMHS 35:12, Georg Stubendorff, *O Jesu dulcissime*

Dübensamlingen VMHS 44:18, Anonym tonsättare, *O Jesu mi dulcissime*

Databaser

Dübendatabasen

Editionsberättelse för Stubendorffs *O Jesu dulcissime*

Källa

Editionen baserar sig på handskriften VMHS 35:12 i Dübensamlingen på Uppsala universitetsbibliotek, som innehåller stämmorna till verket. Gustav Düben har skrivit nummer 104 på titelsidan. Det är inte fastställt om handskriften i Dübensamlingen är av Stubendorff själv. Å ena sidan avviker handskriftens piktur från den som förekommer på andra dokument som vi vet är av Stubendorffs egen hand, t.ex. bevarade lönekvittenser från S:t Jakobs församling. Å andra sidan är dessa inte skrivna med den skönskrift som krävs för en dedikation, så det kan inte uteslutas att handskriften VMHS 35:12 kan attribueras till Stubendorff.

Källan består av totalt 8 blad i format 4:o. Använda stämnamn i källan är Bassus Continuus, Viol: Primo och Viol. 2. Canto saknar stämnamn.

Handschriftens delar:⁶⁰

- Titelsida: 1 blad, storlek 162x204, vattenmärke Narr/7/ICO
- Canto: 3 blad, storlek 161x203, vattenmärke Narr/7 – PM typ 01
- Viol: Primo: 2 blad, storlek 160x204, vattenmärke Narr/7 – PM typ 01
- Viol. 2: 2 blad, storlek 161x201, vattenmärke Narr/7/ICO
- Bassus Continuus: 2 blad, storlek 162x204, vattenmärke Narr/7/ICO

Allmänna kommentarer

Klaver

I handskriften har Canto sopranklav, och i takt 1-26 har Violino 1 altklav och Violino 2 tenorklav, men från och med takt 27 har båda violinstämmorna g-klav. Klaver har ändrats till g-klav för Canto och violinstämmorna. Basstämmans basklav har bibehållits.

Fasta förtecken

Handschriftens fasta förtecken har bibehållits. Editionen använder dagens principer för tillfälliga förtecken, dvs. de gäller under en takt. I denna mening överflödiga fasta förtecken i originalen undertrycks utan ytterligare kommentar.

⁶⁰ Enligt Dübendatabasen.

Tillagda förtecken

På några ställen finns konflikt mellan handskriftens förtecken i de olika stämmorna och i generalbasens besiffring. Uppenbara fel har rättats och redovisats i den kritiska kommentaren. På andra inte fullt så uppenbara ställen har infogats förslag till förtecken ovanför respektive stämma. Dessa redovisas inte ytterligare i den kritiska kommentaren.

Taktart

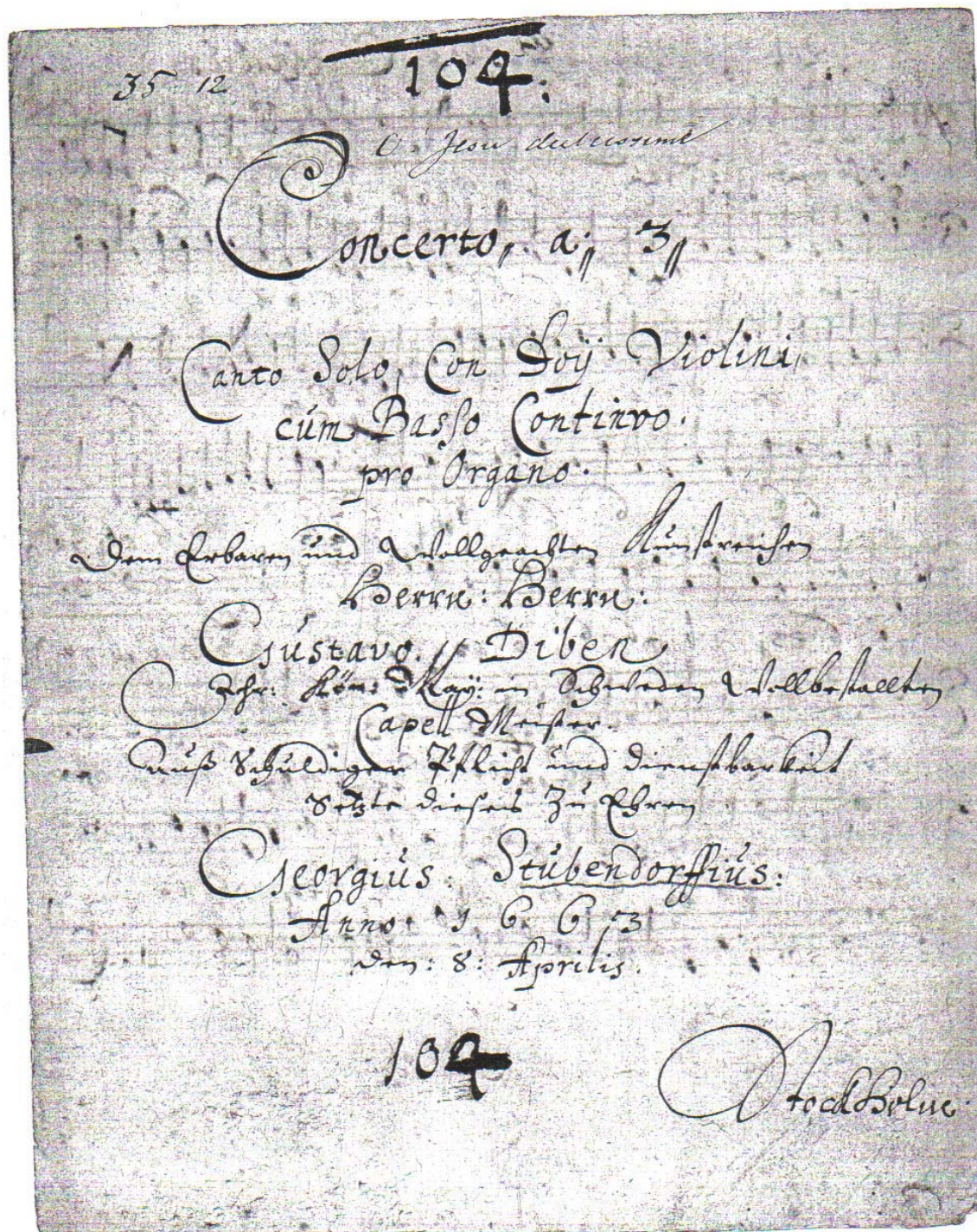
Handskriftens taktartsangivelser har bibehållits.

Taktstreck

Taktstrecken har införts enligt moderna principer. Det har medfört att vissa överbindningar har införts.

Nothuvuden

Handskriften har ofyllda nothuvuden i samtliga stämmor i takterna 40-84. I editionen används fyllda nothuvuden.



Första sidan i klartext

Concerto a 3.
Canto Solo Con Doy Violini
Cum Basso Continuo
Pro Organo

Dem ehrbaren und wollgeachten kunstreichen
Herrn: Herrn
Gustavo Düben
Seiner: Kön. Mai. in Schweden wollbestallter
Capell Meister
Aus schuldiger Pflicht und Dienstbarkeit
Setze diesem zu Ehren
Georgius Stubendorffius
Anno 1663
Den 8: Aprilis

Kritisk kommentar

Takt	Stämman	I handskriften
1	BC	Ton 2: besiffring (#2 / 7 / 9)
5	V1	Ton 1: e ¹
7	BC	Ton 3: besiffring (b / 7)
17	V2	Ton 2: ess ¹
18	BC	Ton 4: besiffring enbart 4
21	BC	Ton 4: besiffring enbart 4
23	BC	Ton 2: besiffring enbart 4
28	BC	Ton 4: besiffring enbart 4
31	Canto	Ton 6 och 8: e ²
33	BC	Ton 2: besiffring enbart 4
37	BC	Ton 3: d
54	BC	Ton 1: G
86	BC	Ton 4: besiffring enbart 4
92	BC	Ton 2: besiffring enbart 4
98	BC	Ton 4: besiffring enbart 4

Editionsberättelse för den anonyma *O Jesu mi dulcissime*

Källa

Editionen baserar sig på handskriften VMHS 44:18 i Dübensamlingen på Uppsala universitetsbibliotek, som innehåller stämmorna till verket. Dübendatabasen anger att handskriften är av Gustav Düben.

Källan består av totalt 8 blad. Använda stämnamn i källan är Tenore, Violino 1mo, Violino 2:do, Violono, Basso Continuo (2 ex)

Handskriftens delar:⁶¹

- Tenore: 2 blad, storlek 220x344, vattenmärke Hammers, Crossed hammers in shield with double frame=N
- Violino 1mo: 2 blad, storlek 222x172, vattenmärke Hammers, Crossed hammers in shield with double frame=N
- Violino 2do: 2 blad, storlek 222x170, vattenmärke Hammers, Crossed hammers in shield with double frame=N
- Violono: 1 blad, storlek 222x344, , vattenmärke Hammers, Crossed hammers in shield with double frame=N
- Basso Continuo: 1+1 blad, storlek 222x344 resp 222x160, vattenmärke Hammers, Crossed hammers in shield with double frame=N

Allmänna kommentarer

Klaver

I handskriften har Tenore tenorklav, Violino 1mo och Violino 2do sopranklav. Basso Continuo har basklav förutom i takterna 39-43, där tenorklav har använts. Violonestämman har genomgående basklav. Basso Continuo har i editionen genomgående noterats i basklav, Tenore har noterats med oktavsänkt diskantklav, medan övriga klaver har bibehållits.

Fasta förtecken

⁶¹ Enligt Dübendatabasen.

Handskriftens fasta förtecken har bibehållits. Editionen använder dagens principer för tillfälliga förtecken, dvs. de gäller under en takt. I denna mening överflödiga fasta förtecken i originalen undertrycks utan ytterligare kommentar.

Taktart

Handskriftens taktartsangivelser har bibehållits.

Taktstreck

Taktstrecken har införts enligt moderna principer. Det har medfört att vissa överbindningar har införts.

Basso Continuo

Editionens Basso Continuo-stämma är baserad på blad [2] i handskriften. Blad [8] har endast de 59 första takterna.

Violone

Violonestämmen är så när som på några oktavfördubblingar i takt 39-43 identisk med Basso Continuo. Den lägre tonen vid oktavfördubblingarna i dessa takter spelas av Violone.

Faksimil av första sidan



Första sidan i klartext

O Jesu mi dulcissime

à 3

Tenore con doy Violini

ex G. b-mol

Kritisk kommentar

Takt Stämma

I handskriften

39-43BC

Violonestämmans oktavfördubblingar utskrivna

Notbilaga 1: Georg Stubendorffs *O Jesu mi dulcissime*

**O Jesu mi Dulcissime
Concerto a 3
Canto Solo con Doy Violini
Cum Basso Continuo
Pro Organo**

Georg Stubendorff

**Anno 1663
den 8 Aprilis**

Edition
Jan Johansson
Musikvetenskap C
VT 2006

Concerto a 3 O Jesu mi Dulcissime

Georg Stubendorff

Canto Solo

O Je - su dul - cis - si - me Dul - cis - si - me O Je - su O Je - su - mi

Violino Primo

Violino 2

Bassus Generalis

Canto

Dul - cis - si - me Je - su Je - su Je - su mi Dul - cis - si - me O Je - su O Je - su

Vln. P.

Vln. 2

Bassus Generalis

Ed. Jan Johansson

Concerto a 3

2₉

Canto

Spes - su - spi - ran - tis a - - ni - ma

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
generalis

13

Canto

Spes su - spi - ran - tis a - - ni ma

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
generalis

Concerto a 3

17

Canto

Spes su spi ran-tis a - ni - ma Spes Su - spi -

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

21

Canto

ran-tis a - ni - ma A - - - ni-ma A - - - ni ma

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

25

Canto

Te - e Pi - ae Qua - - - - - runt la - cri -

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
generalis

6 6 5 4#3

28

Canto

me Te - e

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
generalis

6 5 4# 6

31

Canto

Pi - ae Qua - - - - - runt la - cri-me

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

6 5 4 3 6 6 5 4 3

34

Canto

Te - e Pi - ae Qua - - - - - runt

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

6 6 5 6 6

37

Canto

la - cri-me e-et Cla-mor Men - tis - in - ti-mae Sed a - per -

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

6 5 b b6 6 b 7 3 b6 4 5 3 6

41

Canto

i - cu-lis cunc - - - tis li - be - ra - nos Je - - -

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

5 6 7 6 7 6 6 4 3

45

Canto

su

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

49

Canto

Sed a Pe - ri - cu - lis cunc - - - tis Li - be - ra

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

53

Canto

nos Je - - - su

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
generalis

6 5 4 3 5 6 5 6 7 6

57

Canto

Sed a pe - ri - cu - lis cunc - - - tis li - be - ra no

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
generalis

5 6 6 4 3 b 6 5

61

Canto

o Je - - - su Sed a pe -

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

6 5 4 3 3 6 5 6 4 3

65

Canto

ri - cu - lis cinc - - - tis Li - be - ra - nos Je - - -

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

5 6 7 6 7 6 7 3 4 3

69

Canto

su Sed a pe - ri - cu - lis cunc -

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

3 5 6 3 4 3

73

Canto

tis li - be - ra nos Je - - - su

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

b 4 # 3 6

77

Canto

Sed a pe - ri - cu - lis cunc - - - tis li - be - ra

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

81

Canto

nos Je - - - su Li - be - ra no - os Je - - - su

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

85

Canto

Je - su Je - - - su a - man ti - si - me

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
generalis

6 6 5 4 3

5 6 5 4 3

88

Canto

Je - - - - - su dul - cis - si -

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
generalis

6 6 5 4 3

6 5 6 5 6

6 6 5 4 3

91

Canto

me Je - su Je - - - - su su - a - vis - si -

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

6 6 6 5 4 3 6 5 4 3

94

Canto

me si - - - it no - men no - men tu - um in

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

6 6 6 5 4 3

96

Canto

sae - - - cu - lum se - cu - li

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

5 5 6 b 5 6 5 4 3

98

Canto

no - men - tu - um sit be - ne - dic - tum in Sae - - -

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

6 5 4 3 6

100

Canto

cu - lum sae - cu - li Be - - - ne - dic - tum in sae - cu - li

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

103

Canto

in sae - - - cu - lum sae - cu - li

Vln. P.

Vln. 2

Bassus
Generalis

Notbilaga 2: Den anonyma *O Jesu mi dulcissime*

**O Jesu mi dulcissime
à 3
Tenore con doy Violini
Ex G b-mol**

Edition
Jan Johansson
Musikvetenskap C
VT 2006

O Jesu mi dulcissime

Anonymus
VMHS 44:18

Violino Primo

Violino 2do

Basso Continuo

56 5 4 # 8 7 5 4 # # 65 43 5 4 3

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing three measures of whole rests. The middle staff, labeled 'Violino Primo', is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing three measures of eighth-note patterns. The bottom staff, labeled 'Violino 2do', is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing three measures of eighth-note patterns. The bottom staff, labeled 'Basso Continuo', is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing three measures of eighth-note patterns with figured bass notation: 56, 5 4 #, 8 7 5 4 # #, 65, 43, 5 4 3.

Vln. I

Vln. II

BC

5 6 5 4 3 5 6 5 4 #

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing four measures of whole rests. The middle staff, labeled 'Vln. I', is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing four measures of eighth-note patterns. The bottom staff, labeled 'Vln. II', is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing four measures of eighth-note patterns. The bottom staff, labeled 'BC', is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, containing four measures of eighth-note patterns with figured bass notation: 5 6, 5 4 3, 5 6, 5 4 #.

Jan Johansson

8

O O Je-su mi dul-cis - si - me dul-cis - si-me spes su - spi - ran tis spes su - spi -

Vln. I

Vln. II

BC

5 4 # 4 # 6 5 6 5

11

ran - tis a - ni - ma spes su - spi - ran - tis spes su - spi - ran - - -

Vln. I

Vln. II

BC

6 5 4 3 6 5 # 6 5 #

Detailed description: This musical score is for the piece 'O Jesu mi dulcissime'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (top) and three instrumental lines: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bassoon/Contrabass (BC). The vocal line begins with a measure rest marked with an '8' and contains the lyrics 'O O Je-su mi dul-cis - si - me dul-cis - si-me spes su - spi - ran tis spes su - spi -'. The instrumental parts for Vln. I and Vln. II also start with measure rests. The BC part begins with a half note G2, followed by a half note A2 (marked with a '5' above and a '4' below), then a half note B2 (marked with a '#'), and continues with a half note A2 (marked with a '4' above and a '#'), a half note G2 (marked with a '6' above and a '5' below), and a half note F#2 (marked with a '6' above and a '5' below). The second system continues the vocal line with the lyrics 'ran - tis a - ni - ma spes su - spi - ran - tis spes su - spi - ran - - -'. The instrumental parts for Vln. I and Vln. II continue with measure rests. The BC part continues with a half note E2 (marked with a '6' above and a '5' below), a half note D2 (marked with a '5' above and a '4' below), a half note C2 (marked with a '3' below), a half note D2 (marked with a '6' above and a '5' below), a half note E2 (marked with a '#'), a half note D2 (marked with a '6' above and a '5' below), a half note C2 (marked with a '#'), and a half note B1 (marked with a '6' above and a '5' below).

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 14 to 17, and the second system covers measures 18 to 21. The vocal part is in a soprano clef with a key signature of one flat (B-flat). The instrumental parts include Violin I and Violin II in treble clefs, and a Bassoon (BC) in a bass clef. The vocal line includes the lyrics: "tis a - ni - ma te" and "quae - runt pi - ae la - chri - me te quae - runt te quae - runt pi - ae - la - chry -". The instrumental parts provide harmonic support, with the BC part featuring various fingerings and accidentals.

14
8
tis a - ni - ma te

Vln. I

Vln. II

BC

18
8
quae - runt pi - ae la - chri - me te quae - runt te quae - runt pi - ae - la - chry -

Vln. I

Vln. II

BC

22
8
mae et cla-mor et cla-mor mem - bris - in - ti - mae

Vln. I

Vln. II

BC

26
8
quo qun-que lo - - - co

Vln. I

Vln. II

BC

Detailed description: This musical score is for a piece titled "O Jesu mi dulcissime". It consists of two systems of music. The first system (measures 22-25) features a vocal line with lyrics "mae et cla-mor et cla-mor mem - bris - in - ti - mae". The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The instrumental accompaniment includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bassoon/Clarinet (BC). The Vln. I and Vln. II parts are in treble clef, and the BC part is in bass clef. The second system (measures 26-28) features a vocal line with lyrics "quo qun-que lo - - - co". The vocal line continues in the same treble clef and key signature. The instrumental accompaniment continues with Vln. I, Vln. II, and BC. The BC part has some fingerings indicated (e.g., 5, 4, #, 6, 5, 6). The overall style is classical, with a focus on the vocal melody and the supporting instrumental textures.

The musical score is written for a vocal part and three instrumental parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bassoon (BC). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 8/8.

First System (Measures 29-31):

- Vocal Part:** The melody begins at measure 29 with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. A fermata is placed over the Bb4. The lyrics "quo qun - qe lo - - co fu - e - ro me - um Je - sum" are written below the staff.
- Vln. I and Vln. II:** Both violins play a rapid sixteenth-note scale starting on G4, followed by a half note A4 and a quarter note Bb4.
- BC:** The bassoon plays a half note G2, a half note A2, and a quarter note Bb2.

Second System (Measures 32-35):

- Vocal Part:** The melody continues with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The lyrics "Me - um" are written below the staff.
- Vln. I and Vln. II:** Both violins continue with a rapid sixteenth-note scale, followed by a half note A4 and a quarter note Bb4.
- BC:** The bassoon plays a half note G2, a half note A2, and a quarter note Bb2.

74

42
8 Je - sum me - um Je - dum de - si - de - ro

Vln. I

Vln. II

BC

46
8

Vln. I

Vln. II

BC

6 5 # 6 5 5 4 #

Detailed description: This musical score is for the piece 'O Jesu mi dulcissime'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 42-45) includes a vocal line with lyrics 'Je - sum me - um Je - dum de - si - de - ro' and three instrumental parts: Violin I, Violin II, and Bassoon (BC). The vocal line is in a soprano register, and the instrumental parts provide harmonic support. The second system (measures 46-48) continues the instrumental parts. The Violin I and II parts feature rapid sixteenth-note passages, while the BC part provides a steady bass line with some chromatic movement. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 49 to 51, and the second system covers measures 52 to 54. The vocal part is written in a single staff with lyrics underneath. The instrumental parts include Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Bassoon/Clarinet (BC). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 8/8.

System 1 (Measures 49-51):

- Vocal:** Measures 49-51. Lyrics: "Quam lae - - - tus quam lae - - - - - tus quam".
- Vln. I:** Measures 49-51. Rests in all measures.
- Vln. II:** Measures 49-51. Rests in all measures.
- BC:** Measures 49-51. Notes: G2 (measure 49), G2 (measure 50), A2 (measure 51). Fingering: 6 (measure 51), 5 (measure 51), # (measure 51).

System 2 (Measures 52-54):

- Vocal:** Measures 52-54. Lyrics: "lae - tus cum te ve - ne - ro quam fe - lix cum te ni - e - ro quam".
- Vln. I:** Measures 52-54. Rests in all measures.
- Vln. II:** Measures 52-54. Rests in all measures.
- BC:** Measures 52-54. Notes: F2 (measure 52), G2 (measure 53), F2 (measure 54). Fingering: b (measure 52), # (measure 53), b (measure 54), # (measure 54).

54
8
cha - rus cum ac - ce - pe ro

Vln. I

Vln. II

BC

58
8
cum te nu - e - ro tunc com - plex - a - tunc

Vln. I

Vln. II

BC

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'O Jesu mi dulcissime'. It consists of two systems of music. The first system (measures 54-57) features a vocal line (Soprano) and three instrumental lines: Violin I, Violin II, and Bassoon (BC). The vocal line begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The lyrics 'cha - rus cum ac - ce - pe ro' are written below the vocal line. The instrumental parts for Violin I and Violin II are in treble clef with a key signature of one flat. The Bassoon part is in bass clef with a key signature of one flat. The second system (measures 58-61) continues the vocal and instrumental parts. The vocal line has lyrics 'cum te nu - e - ro tunc com - plex - a - tunc'. The instrumental parts continue with similar notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

61
8 os - cu - la tunc com - plex - a tunc os - cu - la quae vin - cunt mell - lis

Vln. I

Vln. II

BC

64
8 quae vin - cunt mel - lis mel - lis po - cu - la

Vln. I

Vln. II

BC

Detailed description: The image shows two systems of a musical score. The first system (measures 61-63) features a vocal line with lyrics 'os - cu - la tunc com - plex - a tunc os - cu - la quae vin - cunt mell - lis'. The instrumental parts include Violin I and Violin II, which are mostly silent (indicated by rests), and a Bassoon (BC) part with notes and fingerings (5, 6, #). The second system (measures 64-66) continues the vocal line with lyrics 'quae vin - cunt mel - lis mel - lis po - cu - la'. The Violin I and II parts enter in measure 65 with a melodic line. The Bassoon part continues with notes and fingerings (6, #, 5, 4, #, #, b).

67

8

Vln. I

Vln. II

BC

67

68

69

70

8

Vln. I

Vln. II

BC

quae vin - cunt mel - lis quae vin - cunt mel - lis

70

71

72

73
8 mel - lis quae vin - cunt mel - lis

Vln. I

Vln. II

BC

76
8 mel - lis po - cu - la al - le - lu - ia al - le -

Vln. I

Vln. II

BC

Detailed description: This musical score is for the piece 'O Jesu mi dulcissime'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 73-75) includes a vocal line with lyrics 'mel - lis quae vin - cunt mel - lis', Violin I and II parts, and a Bassoon/Clarinet (BC) part. The second system (measures 76-78) includes a vocal line with lyrics 'mel - lis po - cu - la al - le - lu - ia al - le -', Violin I and II parts, and a BC part. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The BC part includes fingerings (6, 4) and breath marks (#).

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 79-81) features a vocal line with lyrics "lu-ia al - - - - - le - lu -" and a bass line with figured bass notation (6, #, #, 6, 5, 6, #). The second system (measures 82-84) features a vocal line with the lyric "ia" and a bass line with figured bass notation (#, #, b, #, #, 5, 4, #). The instrumental parts (Vln. I, Vln. II, and BC) are also present in both systems.

79
8
lu-ia al - - - - - le - lu -

Vln. I

Vln. II

BC

82
8
ia

Vln. I

Vln. II

BC

85
al - - - - - le - lu -

Vln. I

Vln. II

BC

87
ia al - - -

Vln. I

Vln. II

BC

Detailed description: This musical score is for the piece 'O Jesu mi dulcissime'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 85-86) features a vocal line with lyrics 'al - - - - - le - lu -' and a bass line with fingerings 6 and 5. The second system (measures 87-89) features a vocal line with lyrics 'ia al - - -' and violin parts with intricate sixteenth-note passages. The bass line in the second system includes fingerings 6, 5, 6, 5, 4, 4, and 6. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8.

90

8 le - lu - ia al - - - le - lu - ia al - le -

Vln. I

Vln. II

BC

5 6 # 5 6 4 # # # 5 5 6 6 #

94

8 lu - - - - - - - ia

Vln. I

Vln. II

BC

4

Detailed description: This musical score is for the piece 'O Jesu mi dulcissime'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 90-93) includes a vocal line with lyrics 'le - lu - ia al - - - le - lu - ia al - le -' and three instrumental parts: Violin I, Violin II, and Bassoon/Clarinet (BC). The vocal line features a melodic line with some rests and a lower line with a rhythmic pattern. The instrumental parts provide harmonic support. The second system (measures 94-95) continues the vocal line with 'lu - - - - - ia' and the instrumental parts. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The vocal line is in a soprano or alto range, and the instrumental parts are in their respective standard ranges.