

STM 1937

Johann Valentin Meder och hans opera "Die beständige Argenia"

Av Åke Vretblad

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

JOHANN VALENTIN MEDER OCH HANS OPERA
»DIE BESTÄNDIGE ARGENIA»

AV ÅKE VRETBLAD (Stockholm)

Den tyska dramatiska litteraturen från senare hälften av 1600-talet uppvisar skilda arter av skådespel med beledsagande musik. Hit hör komedier samt höviska och allegoriska spel, ofta av historisk och mytologisk karaktär, med huvudvikten lagd på balletter, kostymer och utstyrsel i fråga om dekorationer och scenmaskineri. Den vokala och instrumentala musik, som kom till utförande, anknyter till kyrklig vokalstil, men står även i beroende av samtida romersk och venetiansk opera. Från detta senare håll hämtade man ock uppslag till texterna.

Vid sidan av dessa spel, som representera en hövisk konst och även huvudsakligen uppfördes vid furstehoven, finner man skådespel, som kunna betraktas som utlöpare från skoldramat och sålunda närmast tillkommit med tanke på undervisningen vid gymnasier. Dessa senare, helt genomkomponerade skådespel ha ibland upptagit element från komedianttruppernas sångspel. Hit hör exempelvis ett julspel, som 1668 agerades vid gymnasiet i Görlitz.¹ Ett annat stycke i ungefär samma genre, men av övertäglig profan prägel, var det skådespel, som 1680 framfördes i Reval under titel »Die beständige Argenia». Tonsättare till denna opera eller som det i titeln kallas »Singspiel» var kantorn vid stadens gymnasium Johann Valentin Meder. När musikaliska skådespel av denna art och från denna tid numera endast sällan föreligga i komplett skick, kan en undersökning av detta verk anses motiverad. Denna kan utföras desto lättare som det fullständiga partituret förvaras i Kungl. bib-

¹ H. Mersmann: Ein Weihnachtsfestspiel des Görlitzer Gymnasiums von 1668 i Archiv f. Mkw. I s. 243 ff. — G. Fr. Schmidt: Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750) i Zschr. f. Mkw. V s. 582 ff., s. 643 ff., VI s. 129 ff., s. 496 ff. P. Netti: Beitrag zur Geschichte des deutschen Singballetts . . . i Zschr. f. Mkw. s. 609 ff.

lioteket. Anledningen, att det hamnat där, framgår av Meders dedikation, som riktats till Karl XI och hans drottning Ulrika Eleonora.¹

Först likväl några ord om kompositören. Biografiskt material lämnar oss den kände hamburgmusikern Mattheson, som i sitt omfattande verk »Grundlage einer Ehrenpforte . . .» (1740) ägnar Meder ett stort utrymme, samt J. Bolte i sina grundliga källforskningar, av vilkas resultat här det viktigaste återges.² Johann Valentin Meder föddes 1649 i Wasungen a. d. Werra som den sistfödde av fem söner till en musiker. Troligen var det smått i hemmet och den unge Johann, som senare blev känd för sin vackra röst, fick antagligen som skolgosse själv bidra till sitt uppehälle genom att medverka i körer vid uppvaktningar och begravningar. År 1669 förekommer han i matrikeln för Leipzigs universitet som teologie studerande. Redan följande höst synes han emellertid ha brutit upp därifrån. Antagligen har han ej känt sig dragen till studierna utan i stället beslutat ägna sig åt musiken, möjligen har han även av ekonomiska skäl varit tvungen att söka sig utkomst på annan ort. Om än vistelsen i Leipzig blev av kort varaktighet, måste det rika musikliv, som vid denna tid blomstrade i staden, ha utövat ett visst inflytande på den tjugoårige ynglingen. Man har sålunda anledning förmoda, att det är på detta vid universitetet tillbringade år, som Meder syftar i ett av breven till Raubach.³

¹ Se T. Norlind: Latinska skolsånger i Sverige och Finland, 1909 s. 44 och Allmänt musiklexikon. — Om verkets tillkomst heter det i tillägnet:

— »Die allgemeine Freude, ob der, von Gott verliehenen Frieden, hat meine ohnmächtige Muhsam begeistert, I. I. Kön. Kön. Maj:t Maj:t, zu allerunterthänigsten Ehren, gegenwärtiger Singspiel alhier, mit denen Studierenten der Königl. Gymnasij, anzustellen. Wie nun dieses ohngefähr im verwichenen Herbst da I. I. Kön. Kön. Maj:t Maj:t Euro solennen Einzug in Stockholm hielten, presentiret worden, also habe (nachdem in I. I. Kön. Kön. Maj:t Maj:t allergnädigsten selbsten Gegenwart die Praesentatio nicht geschehen können) die Materiam oder Elaboration von benannten Singspiel zu Euro Füßen allerunterthänigst niederzulegen und meine unwürdige Musam Euro Königlichen Gnade leibeigen zu widmen mich erkühret, in Beharrung . . .»

² Mattheson säger bl. a. »Von Verfertigung starcker Kirchenstücke hat er am meisten Wesens gemacht. Was uns davon zu Gesichte kommen, ist in Wahrheit mit solcher Gründlichkeit, mit solchen grossen Fleisse, und mit nicht mindrer Anmuth ausgearbeitet, dass es nicht ohne sonderbares Vergnügen anzuhören.» — Se J. Bolte: Joh. Val. Meder i Vjschr. f. Mkw. 1891 s. 43 ff., s. 455 ff. och dessammes: Das Stambuch J. V. Meders i Vjschr. f. Mkw. 1892 s. 504 ff. Ett brev från M. till E. Dahlberg hos A. Arnheim: Aus dem Bremer Musikleben im 17 Jahrhundert, Sammelb. d. I. M. G. XII (1911—12) s. 414. Mattheson refererar flera brev från M. till Raubach.

³ Mattheson a. a. s. 219 f.

»was das studium canonicum beträffe, da man musikalische Canones verfertigte, sey solches eine Hercules-Arbeit, und bringe kein Brodt; er habe in seinen ersten Jahren sich auch darin geübt; worüber er aber seinen Kopf sehr geschwächt: und dannenhero, nach der diese Zeit, diese Seltenheit an die Seite gesetzt Kirchner gibt in seiner Musurgie Unterricht davon, und J. A. Herbst habe auch etwas dergleichen drucken lassen, worin sehr deutlich davon gelehret und vielerley Arten an die Hand gegeben worden; ob wohl dieser Verfasser einer von den Alten sey. Der wohlbekannte Johann Theile wäre darin sehr glücklich, . . .»

I studentkretsarna i Leipzig åtnjöt särskilt sångvisan (Lied) popularitet. Till de mest uppskattade kompositörerna hörde Albert Hammerschmidt, Dedekind, A. Krieger, Rist och Stieler, därom vittna uttalanden i samtida romanlitteratur samt sångsamlingar som »Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius» och »Weltliche Arien und Canzonetten», utgivna av den nyss omtalade Theile (1667), som senare gjorde sig känd som operakompositör i Hamburg.¹ De mest framträdande bland de utövande musikerna voro kantorn i S:t Thomas S. Knüpfer, av vilken bevarats flera betydande vokala verk, samt J. Pezelius, ledare av universitetets collegium musicum, vid vars sammankomster det bästa av tidens nya musik utfördes.² Huruvida det även förekom scenisk aktion vid de improviserade »Nachtmusiken», varom talas, är svårt att avgöra; närheten till Dresden och Weissenfels gör det ej osannolikt.³

¹ E. Kretzschmar: Geschichte des neuen deutschen Liedes, 1911 s. 150 ff.

² Se A. Schering: Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren i Bachjahrbuch 1912, s. 86 ff. — Pezelius, som även är känd som komponist (med bl. a. Musica Vespertina Lipsiaca (1669)), har i Meders stambok skrivit en kanon med dedikation (se Bolte a. a. s. 504). Jfr A. Schering: Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1750 i Archiv f. Mkw. III s. 19 ff.

³ Belysande prov på tidens praktfulla teaterstil meddelar Witkowski (Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig, 1909 s. 315 ff.) efter Vogels krönika och andra källor. Namn sådana som »La pastorelle», »De Columbe», »De Orphee» och »Pindus Ballett» (1663) vittna om franska impulser. Den förste dramatiker, som man vet ha skrivit för Leipzigs studenter, är Chr. Kormart, känd genom »Polyeuctus», som framfördes 1669. Om honom säger Witkowski bl. a. (a. a. s. 320): »Er behandelte seine Vorlagen mit grosser Freiheit. Die Verssprüche übersetzt er in die steife Prosa der deutschen Komödianten und an die Höhepunkten legt er Arien, Duetten und Quartette ein. Der Einfluss der Oper zeigt sich in dem Streben nach Ausstattungseffekten». Vid en dylik studentföreställning torde den unge Chr. Weise blivit intresserad för teater och dess uttrycksmedel, vilket visar sig i en rad skådespel, av vilka »Die triumphierende Keuschheit» kan anses betecknande för det dåtida moraliskt-pedagogiska sångspelet: innehållet utgör en tillämpning av det bibliska Josef-motivet i modern miljö, varvid »pickelhering» får den viktigaste rollen. För oss har det sitt intresse att

Det var alltså ur denna musikaliska miljö, som Meder snart nog måste bryta upp. De närmaste åren uppehöll han sig på olika orter i Thüringen och tycks under kortare tid ha varit knuten till skilda furstehöv som sångare och kompositör.¹ Härunder kom han, om inte förr, att lära känna italiensk musik och nämner i sina brev särskilt tonsättarna Carissimi och Cesti.² På våren 1673 kom han till Bremen, följande år till Köpenhamn och Lübeck, där han uppsökte Buxtehude, samt begav sig hösten 1674 till Reval. Där efterträdde han omsider Tobias Meister som sånglärare vid gymnasiet, vilket tycks ha inträffat 1680.³ Före 1680 eller det år då »Die beständige

Weise hörde till de författare, som fångades av Argenis-romanen och utformade denna dramatiskt. Detta verk framfördes vid gymnasiet i Zittau 1684 (se nedan s. 71 not 1; Collignon a. a. s. 180).

¹ På denna tid syftar han i ett brev till Raubach, som Mattheson sålunda återgiver (a. a. s. 218 f.): »— er (Meder) müsse gestehen, dass ob er wohl in seiner Jugend unter Welschén gelebet, und ihrer Sprache sich beflissen er dennoch seit etlichen 20. Jahren, nachdem er von den Höfen weggezogen, und in Städten sich aufgehalten, wo niemand italiänisch geredet, gantz aus der Übung gekommen: gleichwol aber sich jederzeit bemühet, italiänische Cantaten zu verschreiben, und sich daran zu ergötzen, damit er nicht gantz und gar dieser schönen Mundart vergessen möge . . .» Meder omtalas som författare till begravningskantat (Trauergedichte) i Gotha, varvid han omnämnes som »Diskantist der Hofkapelle» (A. Werner: Die Fürstliche Leichenprediktensammlung zu Stolberg als musikgeschichtliche Quelle, Archiv f. Musikforschung I, 1936, s. 313). På tal om hans röst säger Mattheson (a. a. s. 221): »Seine Diskantstimme, die er biss ins vierzigste Jahr unterhalten, habe ihn bey Fürstlichen und anderen Personen hohen beiderley Geschlechts so beliebt gemacht dass er die Musik, als seine Hauptwerk, nothwendig erkiesen müssen».

² Se Mattheson a. a. s. 220.

³ Bolte: Vschr. f. Mkw. 1892 s. 505. Jfr. W. Stahl: Franz Tunder und Dietrich Buxtehude, 1926, s. 50. — På en av Meders motetter, som förvaras i UUB (c. 28: 5), står på omslaget: Revalie d. XIV Aug. A:o 1674. Sannolikt har han där uppehållit en del av eller kanske hela Meisters syssla och formellt övertagit denna först 1680. I »Stammbuch», står det vid en autograf 1680: Medero cantori in gymnasio Revalensi indefesso. Jensen (Talinnä lussa poeplaste humanitar gymnasium 1631—1931, 1931 s. 102) anger Meders tjänstgöringstid till 1680—1688. — Redan 1687 engagerades han som »kapellmästare» i Danzig, flyttade 1699 till Riga, där han stannade till sin död, 1719. Det förunnades honom ej att nå den trygghet och det ekonomiska oberoende som organist eller hovkapellmästare i Sverige, han strävade efter. De hårda tiderna, de ständiga krigen kommo hans suppliker att förklina ohörda. Se härom Mattheson a. a. s. 223, Arnheim a. a. s. 414 och Bolte V. f. Mw. 1891 s. 455 f. — Riksarkivet och Revals arkiv förvara en del skrivelser, som belysa gymnasiet ekonomiska nödläge i slutet av 1600-talet. (Hansen: Katalog des Revaler Stadtarchiv, 1896, s. 19 f., 140. RA: Livonica 1935: II vol. 35.) Meders namn har ej påträffats bland underskrifterna i RA:s papper.

Argenia» tillkom, förefaller han ej ha samlat sig till någon större uppgift. Vi skola här ej gå in på Meders vokala verk för kyrkligt bruk, som betitlas motetti och dialogi och tillhöra den konsertanta kantattypen, även om de ha intresse för kändedomen om hans musikaliska språk. Av hans icke-kyrkliga kompositioner, som bevarats till våra dagar är »Die beständige Argenia» det mest omfattande.¹

Vi lämna först ett schematiskt referat av pjäsens innehåll:²

»Vorspiel.» Sinfonia. Mercurius önskar Lisander lycka och välgång. Gudarnas kör instämma. Sinfonia.

Akt 1. Lisander, konung i Thracien, tillkännager för Arsetes sin avsikt att söka sig en maka. Sirener höja kärlekens lov. Arsetes får i uppdrag att framföra sin konungs frieri till Argenia. Han kallar på sin tjänare Heluantes. I »mellanspel» förutsäger Eris tvedräkt och olyckor.

Akt 2. Sinfonia. Inför Cleander, konung i Licien, som just skildrat krigets fasor i en visa, framlägger Arsetes sitt ärende (i en »madrigal») och blir väl mottagen. Heluantes berättar om sina äventyr. Sedan Argenia underrättats om budbärarens ankomst, anhåller Arsetes på Lisanders vägnar om hennes hand. Argenia ger sitt ja-ord; alla glädjas. (Kör.) Cacoblethes smider ränker. Scen mellan Heluantes och Carinthia, de gnabbas. Cacoblethes intriger lyckas: krig med Thracien beslutas. (Mellanspel:) Astrea hotar fridstöraren.

Akt 3. Sinfonia. Lisander uttrycker sin längtan. Arsetes återkommer med goda nyheter, varöver Lisander gläder sig. Eftersom Lisander befarar angrepp, besluter han sig (på Arsetes inrådan) att anfalla Pontus. Heluantes skildrar hur han blev värvad till armén. Trupperna tåga förbi. Cacoblethes anländer som sändebud. Han protesterar mot Lisanders övergrepp på Pontus, som är Liciens bundsförvant. Lisander antager utmaningen. (Mellanspel:) Mars eldar upp parterna till strid och Irene lovar frid och försoning.

Akt 4. Sonata di Battaglia. Licier och Thracier hetsa varandra till strid (körer). Heluantes klagar över kriget, utplundras av två snapphanar. En underhandlare avvisas av Thraciernas Commendant,

¹ En av Meders son upprättad förteckning över hans kyrkliga kompositioner upptager 37 verk i partitur och 92 i stämmor, däribland 14 mässor, 4 magnificat, passioner, »dialoger» och motetter (publicerad av Bolte, V. f. Mw. 1891 s. 48 f.). Intet av allt detta har Bolte påträffat i Reval eller Riga. En av de uppräknade motetterna finnes i UUB (s. 28. 6), där sammanlagt tolv vokalkompositioner tillskrivas Meder. Därtill kommer en instrumental trio. Eitner räknar upp ytterligare fyra motetter: två i vardera av städerna Danzig och Wolfenbüttel samt en (matthäus)passion i Berlin. Man känner dessutom till en hyllningskantat (1685), samt en svit, »Der Polnische Pracher», (1688) (H. Wolffheim i Archiv f. Mkw. 2 (1919/20), s. 289; A. Simon: Der polnische Element in der deutschen Musik, 1916, s. 104 ff.).

² På de första sidorna i handskriften lämnas en förteckning över rollerna samt en redogörelse för handlingen, som vi dock kunna undvara, enär den ej medtager den komiska linjen och det allegoriska elementet.

som därpå jämte officerarna betygar konungen sin trohet. Licierna angripa staden, stormningen slås tillbaka. (Mellanspel:) Mercurius spår en snar fred.

Akt 5. Lamento. Argenias klagan: hon befarar att Lisander stupat. Hon tröstas av Irene och Sophimene — samt Heluantes (som förirrat sig in i trädgården); han lugnar alla. Arsetes anländer för att hämta Argenia. Alla fröjda sig över att fred åter råder. En scen mellan Heluantes och Carinthia. Cacoblethes sjunger (»ur fängelset») den botfärdiges sång. Irene och Venus nedstiga i vagn och konstatera händelsernas lyckliga förlopp. Lisander och Argenia »på en kunglig tron». Apollon nedstiger och uppmanar muserna att spela och sjunga. Slutkör: »Lebet ihr beyden in steten Vergnügen . . .»

Syftet med denna översikt har i främsta rummet varit att visa den brokiga omväxlingen i kompositionen. Om man undantager de komiska episoderna, möter man i stort sett ett konventionellt, kanske litet stelt talspråk, som dock tack vare sin formella högtidlighet förlänar innehållet en värdig prägel. Och ändå tycker man sig i all den uppbyggliga epiken vid ett par tillfällen höra hur en personlig livserfarenhet givit färg åt en och annan vändning och skänkt åt melodien ett poetiskt tilltalande tonfall.¹

Partituret ger inga direkta upplysningar om textförfattaren. Måhända har Meder fått uppslaget till libretton av en kollega vid gymnasiet, som även kan ha biträtt vid versifieringen. Det troligaste är dock, att han utfört arbetet på egen hand.² Spelets titel leder tanken till John Barclays roman »Argenis» och en jämförelse mellan de båda verken ger tillräckliga skäl för att påstå att vi i detta ofantligt populära och högt värderade arbete ha en viktig källa till »Die beständige Argenia». »Argenis» utkom 1621 på latin och upplevde en mängd upplagor, (intill 1676 ej mindre än 54), bearbetningar, fortsättningar och översättningar, till tyska första gången 1626 genom Opitz. Romanen skildrar Argenis kärlek till Poliarchus, en kärlek, som består och segrar i trots av alla de hinder, som politik och intriger resa i deras väg. Detta är den röda tråden i boken. I övrigt utfylles innehållet av äventyrsskildringar, diskussioner och

¹ T. ex. Lisanders aria: Die Zeit wird mir fast lang (III: 4) och Sireernas: Niemand ist glücklich im Leben (II: 4).

² »Die beständige Argenia» är den enda opera av Meder, som bevarats i fullständigt skick. Man vet, att han skrivit ytterligare minst tre: »Die befreite Andromeda», av kompositören betecknad som »Oper und Ballett», som är känd endast till namnet genom Mattheson (a. a. s. 221), samt »Nero» (1695) och »Coelia» (1698). Av de båda senare ha de tryckta textböckerna bevarats, däremot ingen musik (se J. Bolte: Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert (= Theatergesch. Forsch. VII), 1895 och densamme i Vjschr. f. Mkw. 1891 s. 43 ff.

dialoger om allehanda ämnen; bl. a. framlägger författaren sina åsikter om huru en stat bör styras, varvid han företräder en Machiavellis läror. Den skickliga teknik, varmed märkvärdiga bedrifter och uppbyggliga lärdomar förenas till en underhållande lektyr, förklarar verkets popularitet.¹ Vi må här blott tillägga att man i Meders val av libretto och i utformningen av Lisanders och Argenias öden även kan konstatera en anspelning på Karl XI:s politik och hans förmålning med Ulrika Eleonora.

Av översikten framgick vidare att de antika gudomligheterna framträda vid aktsluten och särskilt betydelsefulla moment i handlingen, varvid de kommentera det skedda och förutsäga, vad som skall hända. Det är kanske mindre deras förmåga att inverka på människors öden som intresserar oss än det förhållandet, att de skapa en stämningsfull miljö och framför allt att de förtydliga händelseförloppet. Dessa sceners samband med de orienterande tablåerna i det samtida komediantdramat är påtagligt. Om man härtill lägger kör- och ensemblescener, i vilka särskild vikt lägges vid det dekorativa, inser man det dramatiska elementets relativt ringa betydelse. I detta hänseende skiljer sig dock verket ingalunda från andra samtida tyska operor, som även de i stor utsträckning lägga an på utstyrelsen. Den episkt-lyriska karaktären åter beror på valet av ämne, och i utformningen av detta har författaren understrukit det moraliskt förtjänstfulla i teckningen av personerna, närmast Lisander, Cleander, Argenia, Arsetes och Commendant. Den för huvudpersonen utmärkande affekten angives redan i operans titel: Argenias kärlek till Lisander är uppenbar från första stund och dess »beständighet» låter sig ej rubbas. Lisander och Cleander skildras som erfarna och rätttrådiga monarker, kanske något färglösa och beroende av initiativ från sina ministrar. Arsetes är ett mönster av plikt-trohet och vet att ge sin konung goda råd i brydsamma situationer, den orättfärdige Cacoblethes får till sist sitt straff och vad mer är, erkänner slutligen sin skuld. För att framhäva det upphöjda och uppbyggliga hos huvudpersonerna begagnar Meder Heluantes

¹ En utförlig behandling av Argenis-romanen återfinnes hos Ph. A. Becker Johann Barclay 1582—1621 i Zschr. f. Literaturgesch. N. F. Bd XV s. 33—118. Jfr K. F. Schmid: J. Barclays Argenis (Literaturhist. Forsch. H. XXXI), 1904 och A. Collignon: Notes historiques, littéraires et bibliographiques sur L'Argenis de Jean Barclay, 1902. — Som ett kuriosum kan antecknas att namnen Lisander och Cleander figurerar i en opera av Löhner: »Die triumphierende Treue», skriven för Ansbach 1679, för vilken A. Sandberger redogör i en uppsats (Zur Gesch. der Oper in Nürnberg i Aufsätze zur Musikgesch., 1921 s. 188 ff.). Någon betydelse för Meder, som från 1674 verkade i Reval, kan detta verk ej ha haft.

som en verkningsfull kontrast. Han är den hederliga genomsnittsmänniskan, snusförnuftig och svag för livets njutningar: en komisk figur med anor från komediantdramats »pickelhering». Detta kommer särskilt till synes i de visor, i vilka han skildrar sina bedrifter. Här anslår Meder en ursprunglig, folklig ton, som han bibehåller i samspråket med Carinthia. En komisk krydda erhåller deras konversation genom bruket av franska lånord.¹ Spelet igenom avlösa sålunda allvarliga och komiska episoder varandra. Övergångarna mellan de olika elementen äro tvära och oförmedlade, varigenom överraskande effekter skapas (som t. ex. Heluantes entré omedelbart efter de stora stridsscenerna), allt bidragande att hålla intresset vid makt.

Vi vända oss först till de vokala formerna och börja med recitativet, det element, som i sig förenar talsång och uttrycksfull sång. Här har Meder nedlagt ett stort arbete. Man märker, hur han söker anpassa sig efter textens krav, söker melodisk form och samtidigt bemödar sig att ernå en oklanderlig accentuering. Man måste erkänna att han på det hela taget lyckats undvika faran att bli enformig i sin deklamation. När det gäller att karakterisera personer, som i sitt tal uttrycka beslut och konungslig vilja, grundar Meder recitativet helst på treklängen och bekräftar frasen med kvintfall till tonikan eller oktavfall från dominanten + kvart till tonikan. Där texten ger möjlighet därtill, försummar han ej att poetiskt förstärka innehållet i frasen genom målande tonfigurer (madrigalismer). I stor utsträckning ger han recitativet melodiska tonfall, som ibland kan gå över i folkligt visartade vändningar. Detta inträffar ofta i dialog, där replikerna hållas knappa till formatet, när innehållet fordrar ett långsammare tempo eller formar sig till en sentens. Vad Heluantes beträffar, har Meder skickligt fångat det naiva och oslipade i denna typ genom att i recitativet begagna talrika tvära intervallsprång, på vilka man även känner igen dennes sånger. I Heluantes dialog med Carinthia förekommer det, att hon i sin replik

¹ Heluantes — jfr heluor (lat.) = slösa, frässa, förstöra. Som ex. på hans kupletter må följande anföras, närmast erinrande om ett quodlibet: (II: 5)

Vorhielt ich mich allein von fressen und von sauffen
jetzt müssen beyde Beine nach einem Mädchen lauffen
Runda di nelluha musst immer bey klingen
nun muss ich hohoho ein ander Liedgen singen.

Beträffande anspelningen på (ital.) Ronda dinella se E. Kretzschmar a. a. s. 45; jfr. J. Bolte: Die Singspiele der englischen Komödianten (= Theatergesch. Forschungen VII), 1893, s. 25, 43, 143.

lånar hans melodiskt slutna fras, varvid kontrasten med textens innehåll utlöser en komisk effekt.

Som nyss antyddes, visar sig ej sällan en tendens att ur recitativet urskilja korta slutna satser, ariosi, vilka uppträda efter en dialog och uttrycka en till denna knuten reflexion. Föreningarna sig flera personer häri bildas i än högre grad musikalisk stegring och avrundning såsom sker vid de tillfällen man sjunger (»a 2», »a 3», »a 4»): »Amen. Das wolle geschehen» (I: 1, 3; II: 6, 7, 8, 10; III: 8), »Dem Himmel sey gedancket» (II: 1, 9, 10; V: 13) och liknande. I dessa fraser, f. ö. rätt betecknande för tyskt kynne, ljuder en upphöjd, hymnartad ton, som kan sägas vara ett karakteristiskt drag för denna skolopera.¹

De slutna vokala formerna benämnas i handskriften ofta »aria», varmed som regel avses strofisk lied med ritornell. Denna skiljer sig från arian av speciellt italiensk form genom enkelt tonspråk, som anknyter till folklig melodik och dansrytm, samt frånvaro av textupprepningar och koloratur. Den strofiska visan, som uppträder i enkel tvådelad form, utgör den vanligast förekommande sångtypen; inalles 19 gånger påträffas den i spelet med i genomsnitt fem strofer och därtill 7 gånger i vad man skulle vilja kalla konstfull form med rikare melodiskt innehåll och gärna en melisma i själva slutfallet dock utan textupprepningar. Det är framför allt de i mellanspelen uppträdande gudarna, som föredraga de konstfulla visorna och begagna ett tonspråk, som är väl ägnat att framhäva deras övernaturliga färdigheter. Heluantes begagnar självfallet den enkla strofvisan, det är f. ö. den enda sångform han tillgriper, när han lämnar recitativet. Anmärkningsvärt är, att även de höga personerna vid flera tillfällen nyttja denna form dock vid sidan av andra former. Speciellt vill man framhålla de visor, i vilka Lisander och Cleander uttrycka sina reflexioner och betraktelser över världens gång. Man kan visa på hur Meder låter flera personer efter varandra taga upp en och samma melodi som ett medel att uttrycka en alla gemensam åsikt, vilket blir av särskilt god verkan som avslutning på en längre diskussion i recitativ-arios stil (II: 8; IV: 13; V: 4, 5, 6, 8).

Vid sidan av den strofiska lieden intager den genomkomponerade arian en relativt obetydlig roll. I många fall äro gränserna till recitativ + arioso flytande och det blir då textens grad av slutna form

¹ I detta sammanhang vill man framhålla scenen mellan Lisander och Argonia i sista akten, när de träffas för första gången. De utföra en dialog, som genomströmmas av tacksamhet mot försynen, och föreningarna sig till sist i en »aria a 2» efter Lisanders replik: »So stellen wir heute an ein grosses Jubelfest.»

som utgör kriteriet på aria. Den känns ofta igen på den karakteristiska $\frac{3}{2}$ -takten och den om Carissimi erinrande sammanställningen av motiv. Här må blott nämnas Argenias med »Lamento» betecknade aria (V: I), skrivnen i ett patetiskt tonläge, som man eljest sällan återfinner i operan. Till effekten bidrager, att den flämtande sångstämman förts över en kromatiskt stigande baslinje. Basariorna äro, naturligt nog, de flesta; i många fall sammanfalla melodi och basso continuo, ett förhållande, som man ofta kan konstatera i äldre operor.¹ En särskild konstnärlig avsikt måste man förutsätta ligger bakom de fyra arior, som Meder försett med instrumentalt ackompanjering. Här märker man en önskan att framhäva ett visst betydelsefullt moment. En antydning härom röjes redan i de första orden: Lisander (I: 1): »Gütiger Himmel gieb weiter gedeihen»; Arsetes (II: 4): »Es wüntscht der Thracier Printz dem König und Regenten der Licier Königreich Heil, Wolfahrt, Fried und Ruh»; Lisander (II: 9): »Himmel lass mich ferner dencken. . .»; Apollo (V: 13): »Kommt ihr dreymal dreyen der frohen Helikon . . .». I dessa arior lägger Meder i dagen den största musikaliska frihet med talrika textupprepningar. I den tredje (II: 9) observerar man en genomförd polyfon struktur, i den andra (II: 4, betecknad »madrigal») en rent konsertant teknik. I förra fallet kräver texten en samverkan av alla medel till ett fördjupande av innehållet, i senare fallet är det tillfyllest, att de ackompanjerande instrumenten interpunktera solistens föredrag och sprider glans över hans sång. Ett par ord må ägnas de större vokala formerna: körerna. I förspelet utföres en »Chor der Götter a 5» (sopran 1 och 2, alt, tenor och bas) av högtidlig prägel, formellt sett: /:A:/B, där A har utformats såsom kanon och B i konsertant stil. Den dramatiskt betydelsefulla fjärde akten öppnas av de kämpande parternas körer (»a 4»), som avlösa varandra med allt tätare mellanrum för att till sist sammanslås till en 8-stämmig sats: »So gehen wir fröhlich und tapfer zusammen», för visso

¹ Jfr E. Schmitz: Geschichte der weltlichen Solokantate, 1914, s. 39. — Några ord om rösterna må tilläggas. Lisander, Cleander och Heluantes äro basar, Arsetes och Cacoblethes tenorer och Argenia sopran. De övriga rollerna äro obetydliga. Det är en klar övervikt för de låga rösterna ej blott numerärt utan framför allt med hänsyn till prestationernas omfattning. Samtliga roller torde ha utförts av gymnasiet elever ev. med biträde av lärarna för de lägre registren (Lisander går tillfälligt ned på låga ess och Cleander till c). Argenias parti går ej över fis", vilket en diskantist bör ha kunnat gå i land med. Dessa reflexioner knyta sig emellertid till notbilden, vilken ej behöver vara identisk med verkliga klangen. Till sist ha vi gudarna: Cupido, Astrea och Sirenerna äro sopranner, Eris och Irene altar, Mercurius tenor samt Apollo och Mars basar.

av imponerande klanglig verkan. När stridskörerna senare i samma akt komma åter, märker man, att Meder söker måla angriparnas iver med användning av imitationer och försvararnas lugn i enkel homofon sats. Den tredje stora körscenen är förlagd till »Schluss-Spiel», den höviska hyllningen av brudparet i handlingen — med underförstådd adress till dem, för vilka verket är skrivet, en parallell till wienoperans »licenza». Efter sin av orkestern beledsagade aria, vänder sig Apollo till »Chor der Musen» med uppmaningen: »lasst dem frohen zu Ehre euer freuden lieder hören». Denna kör uppträder (»dreymal dreyen») sålunda: (1) »2 canti con la Theorba», (2) »a alti con 2 violini di Gamba» och (3) »a Tenore con 2 violini», överallt med basso continuo. Scenen får utseende av kantat: Apollo aria — aria accompagnato — Chor I — Chor II — Chor III — Ritornell — Arioso — »alle zusammen», varvid orkestern stöder kören i sluthymnen. Dessa tre scener, till vilka skulle kunna läggas andra, i vilka recitativ, aria och flerstämmigt arioso ingå som element (ev. med instrumentalt inslag) i ett slutet avsnitt (se ovan), visa, huru nära Meder ansluter sig till uppbyggnaden i den samtida körkantaten, sådan den kommer till synes i en Knüpfers verk.¹ Språket i dessa kompositioner utgör en egenartad förening av konstfull körmusik och enkel lied. Mycket av denna anda lever ännu kvar i detta Meders opus, vilket icke utesluter, att man vid flera tillfällen påträffar arior, som kunna jämföras med en Cesti's av italiensk melos influerade sånger.

Vi lämna de vokala delarna av operan och vända oss till de instrumentala, som bestå av sinfonier och ritorneller. Var och en av de fem akterna inledes av en »sinfonia a 5», vilka med undantag för den till fjärde akten knutna »Sonata di Battaglia» bestå av korta flerdelade kanzoner, som kunna beskrivas i få ord. I den första kan man trots det obetydliga formatet urskilja tre delar: en högtidlig homofon inledning, en imiterande och en slutdel i konsertant stil. Den värdiga, på det klangliga inriktade ton, som utmärker denna

¹ Av S. Knüpfer finnes nytryckta kompositioner i Denkmäler deutscher Tonkunst bd 58—59. Se även A. Schering: Über die Kirchenkantaten . . . Bach-jahrbuch 1912. Schering framhåller på tal om Knüpfers recitativ den dominerande ställning, basrösterna intaga och tillägger (s. 96 f.): »Vielleicht wollte man mit der Wahl des Basses auch den Schein des Opernhafes vermeiden, — die italienische Kastratenoper beschäftigte fast nur hohe Stimmen; doch mag in vielen Fällen der Umstand mitgewirkt haben, dass die meisten Soli entweder Christi oder in dessen Sinne gesprochene Sätze (z. B. des Täufers) enthalten, die von der Passion her bekannte Stimmlage Christi aber der Bass war». — Beträffande Meder val av röster se föreg. sida: noten.

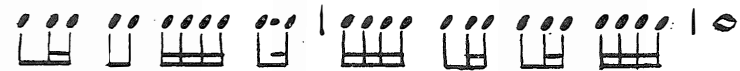
sinfonia, gör den lämpad som inledning till spelet i dess helhet. Sinfonierna till de följande akterna hänföra sig till respektive akts första scen. Före andra akten står en sats, som består av ett homofont adagio, en imiterande rörligare del samt adagio, anknyttande till inledningstakterna, en satsanordning, som leder tanken på fransk ouvertüre. Sinfonian till tredje akten är tvådelad med repriser: den förra delen upptagande en skenpolyfon inledning med fugerande fortspinning med två genomföringar, den senare: allegro i $\frac{3}{2}$ -takt med punkterad rytm, mot slutet ritardérande. Som helhet bildar den en patetisk upptakt till Lisanders aria i första scenen. Till femte akten hör en kort med »Lamento» betecknad sinfonia, som inrymmer i sig en lidelsefull, allvarlig inledning med uttrycksfulla pauser, en rörligare mellandel samt slutfras, som återknyter till början och uppvisar ett tonspråk som lämpats för Argenias därpå följande aria. En särställning bland sinfonierna intager »Sonata di Battaglia» genom sitt format, placerad omedelbart före stridsköerna i fjärde aktens början, som omfattar tre satser med följande underavdelningar:

- (1) Aufzug der Reiterrey: Intrada 1:ma — Aria 1 — Aria 2 — Intrada replica — »Sinfonia» (saknar satsbeteckning).
- (2) Aufzug der Infanterie: Intrada 2:da — Sinfonia — Intrada d'Infanterie.
- (3) Aufzug der Dragonen: Retirada — Marche — Retirada — Aria — Retirada — Sinfonia — Intrada 1:ma con Sinfonia — Final.

Vi ha dock ingalunda att göra med ett stycke programmusik i venetiansk operastil, ingen skildring av en strids olika faser, utan en svit, som närmast kan jämföras med en Schmelzers baletter, där Meder inskränkt det programatiska till de första satserna, som erhållit en verkningsfull poetisk åskådlighet.¹ I Intrada 1:ma hör man treklangsgångar, som grundats på rytmen: (Notexempel 1). Tack vare trångföring av de fem stämmorna erhåller Intrada ett bestickande rytmiskt liv. Här åsyftas tydligen en imitation av hornsignaler. Intrada 2:da kännetecknas av den på samma ton upprepade figuren: (Notexempel 2), som leder tanken på trummors ljud. Retirada slutligen, som spelar samma roll som refrängen i ett rondo, inledes av rörliga figurer i treklanger som i första satsen; i tretakt:

¹ Se A. Heuss: Die venetianischen Opernsinfonien i *Sammelb. d. I. M. G. IV* s. 460 ff.; E. Wellesz: Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Anton Andreas Schmelzer, 1914; T. Norlind: Zur Geschichte der Suite i *Sammelb. d. I. M. G. VII* s. 195 ff.

(Notexempel 3). Mot dessa rytmiskt utpräglade inledningssatser ställer Meder sångbara satser i tretakt (aria, sinfonia) och tvåtakt (marche) i tvådelad liedform. Det klangliga elementet understrykes kraftigt, det hela balanserar harmoniskt sett på enkel växling av tonika och dominant, först i den avslutande frasen, »Final», införes subdominanten i kadensen. Gör man en sammanfattning av intrycken från samtliga sinfonier, finner man, att Meder eftersträvat en fyllig, välklingande sats. Det är först, då man vänder sig till de bärande melodierna i dem, som man märker, hur primitiva och



Notexempel 1



Notexempel 2



Notexempel 3

föga utvecklade hans temata äro. Han röjer häri en tydligt konservativ läggning. Om ritornellerna är ej mycket att säga. De placeras genomgående efter det sångstycke, de tillhöra, utföras ofta som trestämmig kanon, och noteras för två diskantinstrument och basso continuo. I regel torde violinerna ha utfört ritornellerna. Endast undantagsvis utsättes i partituret vilka instrument, som avses. Vid ritornellen till Mars' aria föreskrives »2 cornetti» och för den närmast därpå följande, Irenes aria, »2 violini», uppenbarligen i karakteriserande syfte. Tack vare slutkörens partitur, som omfattar 11 stämmor, varav kören disponerar fem system, kunna vi få en föreställning om orkesterns sammansättning. De sex instrumentala stämmorna bära beteckningarna violini I/II, viol da gamba I/II, theorba och organ (besiffrad), vilket sålunda bildar grundstommen. Tillfälligtvis brukas som sagt cornetti. Man kan förmoda att dessa även kommo till användning i »Sonata di Battaglia», i vilken de i viss utsträckning kan ha förstärkt överstämmorna.¹ I några scener föreskrives uttryckligen musik på scenen:

¹ Det finns skäl att antaga, att orkestern lämnat stöd åt de agerande även vid andra tillfällen än då det uttryckligen framgår av handskriften och då ej blott i körsatserna utan även till soli med endast basso continuo. Som stöd för ett dylikt påstående kan anföras en passus från en dåtida skriftställare Elmen-

(II: 8) »Die Völcker oder Soldaten ziehen auff, mit Fahnen, Trommeln und Pfeiffen . . . Vor dem Obersten oder Führer gehen Schalmeyenbläser her . . .»

(V: 8) »Die Pauken und Trompetten werden gerühret.»

Vågar man antaga, att gymnasiet förfogat över dessa instrument, eller utsäger dessa anvisningar blott att man skall markera deras spel? Partituret utsäger ingenting om innehållet i dessa koloristiska bidrag till utstyrseln, vilket dock kan förklaras på så sätt, att man begagnat något välkänt stycke, som inte behövde närmare beskrivas.

Till sist några ord om den sceniskt-tekniska sidan av spelet. Först i fjärde akten påträffa vi en notis om skådeplatsens dekorationer i samband med en scenförändring (varunder »Sonata di Battaglia» åter skall utföras): »Hier wird ein Castel presentiret». I början av femte akten angives lokaliteten med: »Der Schauplatz presentiret ein Garten». Förmodligen utspelas handlingen i de tre första akterna »inomhus», varvid på något enkelt sätt angives, att andra akten framföres på annan ort än de omgivande akterna. Scenen har tydligen på traditionellt sätt varit delad i två delar genom en rörlig mellanridå, varigenom scenväxlingar underlättas.¹ Vidare får man veta, att Apollo gör entré »Auff seiner Machina» liksom Irene, »mit dem Palmzweige». I sista akten uppenbara sig Irene, Venus och Cupido »zusammen auff einem Wagen so von 2 Schwanen gezogen wird». Vagnen kan knappast vara detsamma som »machina», vilken torde röra sig i höjled. Att även annan rekvisita begagnas till åskådarnas förnöjelse vittnar en anvisning i fjärde akten om:

horst, som i sitt verk »Dramatologia antiquahodierna» (1688) bl. a. meddelar följande, som har karaktären av att ha grund i praxis: »Sing-Spiele sind die Opern das ist solche die nicht in ungebundener Rede geschrieben, oder, ob sie so wären; im Ausreden nach jedermanns Belieben ausgesprochen und hergesagt, sondern in gewissen Thon und Abmessung des Tacts gesungen werden, nebenst anmuthiger Erklingung des Fundaments und Grundstimme eines Spinetts, Bassviolen, Bandoren und dergleichen, dabey kann, um den Singenden eine Respiration zu gönnen, die Violinen zuweilen ein wenig sich hören lassen.» (Cit. av G. Fr. Schmidt: Zur Geschichte . . . VI s. 181.)

¹ Så såges det i fjärde akten: »Sie gehen nach der hinteren scena, welche gezogen und indessen verändert wird. Heluantes aber gehet anderwertz». På den bakre delen av scenen (från åskådarna räknat) har säkerligen Jacoblethes fångelse markerats (V: 11). Nästa scen mellan Mars och Irene har utförts på den främre delen; därpå följer scenförändring: Lisander och Argenia »auff einem königlichen Thron». För att därpå kunna visa Parnassen till slutspelet, måste extra åtgärder vidtagas: »Das Theatrum wird entweder geschlossen oder so lang musiciret biss der Parnassus aufgerichtet wird». Apollo nedstiger härpå, tydligen på främre delen av scenen, ty: »herauff wird der Parnassus geöffnet».

»Die Stücke werden gelöst und etliche Schwärmer nach der Festung geworfen, die Trommeln und Pauken erschallen, Trommeln und Pfeiffen werden dabey gerührt und die Festung darauf von den Liciern gestürmet welch aber repousiret werden.»

På detta sätt ge regianmärkningarna en inblick i den brokiga utstyrseln och den sceniska utgestaltningen.

Var har »Die beständige Argenia» framförts? Antagligen har föreställningen gått av stapeln i »die grosse Gilde», som tidigare under åren begagnats av gymnasiet för teaterspel.¹ Av vissa tecken att döma fanns en viss teatertradition inom Revals skolor.² Någon gång kunde intresset hos skolpojkar för skådespel och resande teatertruppers föreställningar bli så livligt, att det föranledde en erinran från kyrkligt håll. Man har i behåll ett tal, som dåvarande biskopen i Estland höll någon gång under året 1681, den s. k. kometpredikan, i vilken han utgår från de gruvliga tecken, som visat sig på himlen under vintern 1680—81 och väckt allmän uppståndelse. Han ser däri ett bud om svåra tider och manar till bot och bättring. Av intresse för oss har den del av hans tal, i vilken han tager upp frågan om uppförande av pjäser i skolorna, där det heter:

»Durch nützliche Orationes und Actus orationes wird die Jugend nicht erbaut, aber wohl durch ungeschickte und hohen Majestäten verkleinerliche Schauspiele geärgert und durch Erlernung und Vorstellung ungeschickte Sachen und elender Knittelverse der weit besser anzuwenden edler Zeit liederlich beraubt. Und auf, diese und dergleichen Weisse werden Christi Schulen zu Satans Schulen gemacht, und zwar um so viel mehr, weil der rechte Zweck der Schullehre nicht beobachtet wird.»

I detta utfall mot teaterövningar torde biskopen åsyftat såväl domskolan som stadsskolan och gymnasiet.³ Måhända ligger häri även en anspelning på ett visst »Sing-Spiel» av kantorn vid gymnasiet, Johann Valentin Meder?

¹ E. v. Nottebeck: Die alten Schragen der grossen Gilde zu Reval, 1888 s. 12.

² E. v. Rosen: Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval, 1910, s. 52; G. v. Hansen: Geschichtsblätter des Revalscher Gouvernements-Gymnasiums . . ., 1881, s. 186; jfr. G. E. Klemming: Sveriges dramatiska litteratur, 1879, s. 564.

³ E. v. Rosen a. a. s. 50.