

STM 1946

En okänd Matteuspassion från mitten av 1600-talet

Av Bo Lundgren

© 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.

EN OKÄND MATTEUSPASSION FRÅN MITTEN AV 1600-TALET¹

AV BO LUNDGREN

Passionen är, om man undersöker den musikvetenskapliga litteraturen, en konstform, vars utvecklingshistoria egendomligt nog lockat förhållandevis få forskare. Och dock erbjuder denna alltifrån den på flera personer uppdelade evangelieläsningen till de stora oratoriska formerna sådana vi möta dem hos Bach mycket av intresse för musikkforskaren. I dess olika utvecklingsfaser iakttagas tydligt dragkampen mellan traditionen, som på grund av formens nära anknytning till liturgien var särskilt stark, och den monodiska musikuppfattningen med dess krav på att musiken skall vara skildrande och målande. Vi kunna också i denna konstform skönja hur ålderdomliga stildrag med otrolig seghet hålla sig kvar och stå sida vid sida med nyare, som tillkommit för att tillfredsställa en modernare smaks krav på musikalisk tolkning. Man tager säkert inte fel, om man påstår, att det under 1500-talet och även långt in på 1600-talet var det ålderdomliga, liturgiska passionsföredraget, som stod hindrande i vägen för att kompositören skulle kunna låta sin individuella musikaliska smak framträda. Passionens form tvingade dem att hålla sig inom vissa bestämda gränser. Epstein förmodar t. o. m., att det varit just denna omständighet som bidragit till att musikkforskningen till en början visat så litet intresse för passionen.²

För kännedomen om passionen fram till 1631 står alltjämt O. Kades³ verk som det förnämsta, ehuru det helt naturligt som H. J. Moser⁴ påpekat blivit något föråldrat. För tiden efter 1631 — Kade slutar sin

¹ Detta bidrag ingår i den maskinskrivna festskrift, som överlämnades till Carl-Allan Moberg vid hans 50-årsdag den 5 juni 1946.

² P. Epstein, Zur Geschichte der deutschen Choralpassion, Jb. d. Musikbibl. Peters 1929, sid. 35.

³ O. Kade, Die Ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631, Gütersloh 1893.

⁴ H. J. Moser, Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbasspassion, Jb. d. Musikbibl. Peters 1920.

framställning med Chr. Demantius' motettiska Johannespassion från 1631 — har det material som hittills stått oss till buds varit alltför litet för att ge en tillfredsställande bild av den viktiga stilistiska övergången till generalbasspassion och den därpå följande oratoriska passionstypen.

Viktiga bidrag lämnades emellertid 1920 av H. J. Moser,¹ som då kunde visa på inte mindre än fyra okända passioner, alla av hamburgkantorn och musikkdirektorn för Hamburgs fem huvudkyrkor Thomas Selle. 1921 publicerade W. Lott flera intressanta upplysningar om passionsuppföranden i Danzig och Riga.² En intressant upptäckt gjordes år 1929, då delar av en Matteuspassion av Lüneburgorganisten Christian Flor påträffades i Schlesien. För denna upptäckt redogjorde senare P. Epstein.³ Samme författare hade också ungefär samtidigt kunnat framlägga sina forskningar rörande en helt okänd Markuspassion av Ambrosius Beber.⁴

Av grundläggande betydelse för passionsforskningen blev R. Gerbers 1929 utkomna studie av passionsrecitativet hos Heinrich Schütz⁵, vars passionrecitativ han genom noggranna undersökningar av de viktigaste passionerna under 1500- och 1600-talen kunde underkasta en stilhistorisk granskning.

Innan jag emellertid går in på beskrivningen av den passion det här är fråga om, må det tillåtas mig att i korthet säga några ord om passionens utveckling under 1600-talet.

Urtyper för den under 1600-talet vanliga tyska passionen var Walthers passion. I denna hade den tidigare passionens latinska text utbytt mot Luthers tyska bibelöversättning. Soliloquenternas partier voro alla enstämmiga, under det att turbapartierna voro flerstämmigt utformade i enkel falso-bordone-artad stil. De förnämsta representanterna för denna typ — den figurerade koralpassionen⁶ — och även de mest kända äro H. Schütz' tre passioner. Trots att dessa verk tillhöra århundradets senare hälft förekommer i dessa ingen generalbas-

¹ H. J. Moser, o. a. a.

² W. Lott, Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800, Archiv f. Musikwissenschaft 1921.

³ P. Epstein, Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667), Bach-Jahrbuch 1930, sid. 56—99.

⁴ P. Epstein, o. a. a., sid. 35—50.

⁵ R. Gerber, Das Passionsrecitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929.

⁶ »Figurerad» användes här om flerstämmig sats i motsats till liturgisk, enstämmig, sats. Det betyder alltså icke, att körerna skulle vara kontrapunktiska. Termen är använd av W. Lott i hans uppsats »Zur Gesch. d. Passionskomp.», Arch. f. Musikwissenschaft 1921.

beledsagning såsom i hans Uppståndelsehistoria från 1623. När det gällde passionen var Schütz — brukar man framhålla — alltför bunden av traditionen för att tillåta en ändring. Likväl kan man finna att han i andra avseenden gjort avsteg från den hävdvunna passionstypen, bl. a. genom att använda en ny, friare recitationsstil och genom upp-tagandet av koraler. De senare ha dock hos Schütz alltid en bestämd plats i passionen, nämligen som conclusio. Bruket var säkerligen gammalt och det torde vara nästan omöjligt att avgöra, när detta skedde, då de anvisningar på en bestämd koral som man finner i mången passion, troligtvis endast betydde ett fastställande av äldre praxis.

Ungefär i mitten av århundradet kommer så ett nytt element in i passionen: solosången — oftast i form av en kyrkovisa. Infogandet av solosånger av lyrisk eller betraktande art betecknar också övergången till en ny passionstyp — den oratoriska passionen. Samtidigt med denna utveckling sker en övergång från a cappella-utförande till generalbasbeledsagning och instrumental medverkan. I de av Moser funna fyra passionerna av Thomas Selle förekom t. ex. instrumental medverkan, bl. a. i form av självständiga instrumentalstycken, s. k. intermedier.¹ Det första exemplet på en sådan oratorisk passion med såväl orkesterinlägg som solosånger torde vara Thomas Strutius' Matteuspassion, av vilken tyvärr endast textboken från 1664 bevarats. Av utomordentligt värde för kännedomen om den oratoriska passionstypen blev därför återfinnandet av Flors passion från 1667. Denna visade sig också vara märklig så till vida, att den övertagit recitativerna från Vulpius' bekanta passion från 1613, under det att övriga partier ha en självständig utformning. Tyvärr föreligger inte denna märkliga passion i fullständigt skick.

Så mycket mer glädjande är det därför, att den av mig här i det följande beskrivna Matteuspassionen — som företer stora likheter med den Florska i dispositionen — är fullständig. Sålunda finnas i denna både de solosånger och de instrumentalsatser som den Florska passionen har, och det på exakt samma ställen som i denna. Lägga vi så till dessa två exempel en passion, vars text finnes bevarad i »Neu Vielvermehrtes Rigisches Gesangbuch, 1695», vill det synas som om vi kommit en icke ovanlig föregångare till den oratoriska passionen på spåren.²

¹ Namnet förekommer även som bekant på de olika avdelningarna i Schütz' julatorium 1664.

² Rigapassionen är omnämnd av W. Lott, Zur Gesch. der Passionskomp. (Arch. f. Musikwissenschaft 1921, sid. 292), vilket emellertid ej observerats av P. Epstein.

Den nedanstående uppställningen visar denna passionstyps disposition och innehåll och ger dessutom läsaren möjlighet att jämföra de hittills tre kända passionstyperna av denna art.¹

»Historia von dem Leiden und Sterben unsers lieben Herrn Jesu»

	Uppsala- passionen	Riga- passionen	Flors passion 1667
1. Das Leiden und Sterben (Ex- ordium)	Kör o. 4 instr.	Saknas	Kör (instr.?)
2. Matt. 26: 1—26 Turbæ: Ja nicht auf das Fest . . . Wozu dienet dieser Unrat . . . Wo willst du, dass wir Herr, bin ich's?			
3. Herr Jesu Christe . . .	Sopransolo	Tenorsolo	Bassolo (I)
4. Matt. 26: 27—28			
5. Herr Jesu Christe . . .	Altsolo	Tenorsolo	Bassolo (II)
6. Das Blut Jesu Christi . . .	Tenorsolo	Canto 2 solo först efter v. 29	Altsolo
7. Matt. 26: 29			
8. Sinfonia I	4 violer	Sinfonia	Sinfonia
9. Matt. 26: 30—36			
10. Sinfonia II	4 violer	Sinfonia	Sinfonia
11. Matt. 26: 37—38			
12. Sinfonia III	4 violer	Saknas	Sinfonia
13. Matt. 26: 39			
14. Sinfonia IV (= I)	4 violer	Sinfonia	Sinfonia
15. Matt. 26: 40—41			
16. Sinfonia V (= II)	4 violer	Saknas	Sinfonia
17. Matt. 26: 42			
18. Sinfonia VI	4 violer	Sinfonia IV	Sinfonia
19. Matt. 26: 43—46			
20. Sinfonia VII	4 violer	Saknas	Sinfonia
21. Matt. 26: 47—50a			
22. O Juda . . .	Canto solo	Saknas	Bassolo
23. Matt. 26: 50b—54			
24. Sinfonia VIII (= II)	4 violer	Sinfonia V	Sinfonia
25. Matt. 26: 55—66 Turbæ: Er hat gesagt . . . (Falsche Zeugen) Er ist des Todes schuldig . . .	Alt o. tenor		Tenor o. bas
26. O Lamb Gottes . . .	Solo o. 4 instr.	Altsolo o. 4 instr.	Altsolo o. vio- ler
27. Matt. 26: 67—75 Turbæ: Weissage uns . . . Wahrlich, du bist auch einer . . .		Efter v. 68 här »Wer ist doch vol die Ur- sach»	
28. Erbarm dich mein . . .	Canto o. 4 instr.	Sinfonia VI	Sopransolo

¹ I tablån, som utgår från dispositionen i Uppsalapassionen, har jag i sidokolumnerna endast medtagit viktigare likheter och avvikelser mellan de tre.

	Uppsala- passionen	Riga- passionen	Flors passion 1667
29. Matt. 27: 1—23 Turbae: Was geht uns . . . Es taugt nicht . . . Barrabam . . . Lass ihn kreuzigen (1) Lass ihn kreuzigen (2)			
30. Dank sey unser Herr (Con- clusio)	Kör o. 4 instr.	Saknas	Saknas
31. Matt. 27: 24—26 Turba: Sein Blut komme . . .			
32. O Lamb Gottes . . .	Canto solo o. 4 instr.	Altsolo o. 4 instr.	Altsolo
33. Matt. 27: 27—32 Turba: Gegrüsset seist du . . .		Efter v. 31 här »Wie wunder- barlich»	
34. Christe, du Lamb . . .	Canto solo o. 4 violier	Altsolo o. 4 instr.	Tenorsolo
35. Matt. 27: 33—40 Turba: Der du den Tempel . . .			
36. Christe, du Lamb . . .	Canto o. 4 instr.	Altsolo o. 4 instr.	Tenorsolo
37. Matt. 27: 41—44 Turba: Andern hat er . . .			
38. O Lamb Gottes . . .	Canto o. 4 instr.		Altsolo
39. Matt. 27: 45—49 Turbae: Er rufet dem Eliam. Halt, lass sehen . . .			
40. Christe, du Lamb . . .	Canto o. 4 instr.		Tenorsolo
41. Matt. 27: 50			
42. Ecce quomodo moritur . . .	Motett à 4 o. Bc.	Saknas	5-stäm. kör
43. Sinfonia	4 violier	Saknas	Sinf. m. flöjter
44. In pace factus (2. pars)	Motett à 4 o. 4 instr.	Saknas	Motett (2. pars)
45. Ist dieser nicht . . . (O grosser Gott du . . .)	Solo o. rit., slutkör med 4—5 instr.	Altsolo o. 4 instr.	Altsolo följt av en sinfonia
46. Matt. 27: 51—60 Turba: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn . . .			
47. O Traurigkeit, o Herzeleid . . .	Solo o. 4 instr.		Altsolo
48. Matt. 27: 60—66 Turba: Herr, wir haben gedacht . . .			
49. Dank sey unser Herr . . . (Conclusio)	Kör o. 4 instr.		Kör

Den passion, som här för första gången beskrives, befinner sig bland Uppsala universitetsbiblioteks musikhandskrifter från 1600-talet och har där signum: »Vok. mus. i hs 86: 34». Den har, såvitt jag kunnat finna, endast omtalats i litteraturen av Tobias Norlind, som nämner verket i sitt arbete »Från tyska kyrkans glansdagar» — dock endast i förbigående.¹ I handskriften har passionen titeln »Historia von dem Leiden undt Sterben unsers lieben Hern Jesu 4 voc:e 3 viol di gamb:». Papperet har folioformat och notskriften är sedvanlig tysk orgel-tabulatur. Arken ha hopfogats till ett häfte, som allt som allt består av 29 tätt skrivna foliosidor. Stilen är sannolikt Gustav Dübens och verket troligen en avskrift gjord av honom. I slutet finner man orden »Laus Deo Gloria» samt dateringen den 18 mars 1667.² Någon anteckning om vem som komponerat verket eller vem som skrivit av det finnes icke.

Passionen inledes med ett exordium, som har formuleringen: »Das leiden und sterben unsers herrn Jesu Christi nach dem heiligen Mattheo.» Denna 12 takter långa inledning utföres av 4 vokalstämmor, 4 instrument och continuo. I Rigapassionen saknas denna inledning och torde säkerligen, som W. Lott påpekar, ha ersatts med en församlingssång. Däremot ha alla tre passionerna samma conclusioformel: »Dank sei unserm Herren Jesu Christe der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Höllen, amen.»³

Vad som genast frapperar oss, är det stora antalet solosånger och instrumentalsatser, som passionen innehåller. Det rör sig här allt som allt om icke mindre än 24 tonsatser, vilka alla äro främmande för den äldre passionen. En annan egendomlighet är också passionens uppdelning i avdelningar, vilka sedan i sin tur delats i underavdelningar, vilket några anvisningar i handskriften ge vid handen. Ett uppdelande av passionstypen i två delar var ingalunda ovanligt, och uppförandet ägde ofta rum i två omgångar, den ena i en förmiddagsgudstjänst, den andra i en eftermiddagsgudstjänst på långfredagen. Denna passionen synes däremot ha uppförts under två dagar,⁴ varvid man den första dagen avbrutit passionsberättelsen vid Matt. 27: 23, m. a. o. just vid det ställe i berättelsen där judehopen för andra gången skriar sitt »Lass ihn kreutzigen!» På den första avdelningen

¹ T. Norlind, Från tyska kyrkans glansdagar, del III, s. 134, anm. 1. Norlind gissar att verket uppförts i Tyska kyrkan, och några i handskriften efteråt tillfogade anvisningar lämna också ett visst stöd för ett sådant antagande.

² Samma år som Flors passion!

³ I beskrivningen av Rigasångboken omtalas inget »amen».

⁴ I Rigasångboken 1695 såges att passionsuppföranden ägde rum på tisdag och fredag i »stilla veckan».

följer den vid passionens slut förekommande conclusiokören: Dank sey unser Herr. I den Florska passionen ha vi en annan uppdelning. Här avslutas den första avdelningen med turban »Er ist des Todes schuldig», varpå en soloalt, ackompanjerad av violer, sjunger »O Lamm Gottes». Denna för Uppsalapassionen karakteristiska tudelning förekommer så vitt jag kunnat finna ej i någon annan passion. Att skarven mellan de två avdelningarna verkligen gått här, framgår dels av anvisningen, att slutkören skulle sjungas här, och dels av anmärkningen »2. tage anfang» vid början av evangelistpartiet Matt. 27: 24. De större avdelningarna synas slutligen, som tidigare nämnts, ha uppdelats i mindre avsnitt, troligen fyra.

Passionens roller äro i Matteusp passionen vanliga och de partier, som tilldelats dessa även de traditionella.¹ Namnen på de förekommande rollerna kunna variera i olika passioner och återgivas därför här nedan jämte de utförande personernas röstläge.

Evangelista (tenor)	Ancilla II (cantus 2)
Jesus (bas 1)	Pilatus (bas 2)
Judas (tenor)	Pilatus' Weib (cantus 2)
Petrus (alt)	
Caiphäs (tenor)	2 Zeugen { (alt) (tenor)
Ancilla I (cantus 1)	

Den äldre passionens recitationslägen: c—f för Kristus, f—c' för evangelisten och c'—f' för bipersonerna ha här liksom även i de Schütziska passionerna frångåtts. Ramen blev tydligen alltför trång för den nya tidens musikaliska uttryckssätt. Man fordrade en vidare ambitus och framför allt var det svårt att karakterisera birollerna på önskvärdt sätt, om deras recitation skulle begränsas till kvarten c'—f'. Huvudrollerna ha dock givetvis sitt vanliga röstläge, d. v. s. evangelistens parti utföres av en tenor och Jesus' parti av en bas. I slutet av passionen, då Pilatus uppträder, står Jesus parti i handskriften särskilt angivet som »I bas» till skillnad från Pilatus' som reciteras i II basens register. Evangelistens ambitus i denna passion omfattar en kvint (f—c'), vilken dock på ett par ställen överskrider. Tuban växlar, än är det f men lika ofta a och c' och på några ställen t. o. m. d'. Jesus' parti rör sig likaledes inom kvinten f—c' men spränger ofta ramen —

¹ Ett ställe, där bruket synbarligen växlade och där det var ovisst, om partiet skulle utföras av Kristus eller evangelisten, var Matt. 26: 56. Schütz har i sin passion fattat orden: »Aber das ist alles geschehen, dass erfüllet würden die Schriften der Propheten» som en fortsättning på Jesu tal i vers 55. Dessa ord komma emellertid i denna passion på evangelistens lott.

särskilt nedåt — och går t. o. m. på ett ställe så lågt som till F. Överhuvudtaget lägger man märke till att komponisten, då det gäller Jesusrollen, givit denna en uttrycksfullare gestaltning än de övriga, vilket varit oförenligt med ett bibehållande av ett passionsföredrag i äldre stil. Därför frigör sig också Jesuspartiet ofta från den traditionella recitationsstilen och komponisten har lyckats att skapa ett melodiskt och uttrycksfullt och t. o. m. monodiskt färgat recitativ. Baspartiet har på så sätt mångenstädes fått en gestaltning, som skiljer det från en vanlig sångbasstämma, som i tidens musik ofta hade att lydigt följa continuobasen.

Hos de tre förnämsta birollerna, Judas, Petrus och Caiphäs, bibehålles en enkel koral recitation. Således reciterar Judas, som är tenor, på tuba f inom tonomfånget f—d'. Petrus, som är alt, reciterar ibland på f', ibland på d' inom kvintomfånget d'—a' men går också på ett par ställen ned till c' och ciss'. Caiphäs slutligen, som är tenor, har samma tonomfång som Judas, (f—d'), men med tuborna c' och d'. De övriga i Matteusp passionen förekommande rollerna: Ancilla I och II, Pilatus och Pilatus' hustru visa i sina korta partier en melodik, som är helt fri från den traditionella, korala stilen. Man letar sålunda förgäves efter en tubaton i deras partier. Ancilla I:s röstläge anges som »cantus I» och har omfånget c'—g'', Ancilla II:s parti däremot ligger något lägre. a'—g'' (något röstläge ej angivet) och Pilatus' hustru (cantus I) har samma omfång som Ancilla I.¹ Pilatus' (bas II) parti slutligen rör sig inom oktaven F—f, men överskrider omfånget uppåt på ett par ställen.

Liksom hos Schütz' Matteusp passion ha de två falska vittnena erhållit bestämda röstlägen. Den berömda kanon i sekunden på detta ställe i Schütz' Matteusp passion sjunges som bekant av två tenorer, i denna passion åter utföres den konstlösa satsen av en alt och en tenor. Alten reciterar på f' och tenoren på d' och den förres tonomfång är e'—g', den senares f—d'.

Den korala recitationen har som vi se bibehållits i huvudrollerna och de tre större birollerna, under det att recitationen i Jesuspartiet allt som oftast utbytt mot en friare, melodisk recitativstil. Enstaka detaljer från den äldre passionstypen, såsom de gamla commissuraformlerna återfinnas, ehuru de genom sin placering ibland visa, att de numera mist sin egentliga funktion att leda över från ett recitationsläge till ett annat.

¹ H. J. Moser inför av misstag ännu en person i Matteusp passionen, nämligen Caiphäs' hustru. Hon omnämnes som bekant ej i något av evangelierna! (H. J. Moser, Heinrich Schütz, Kassel 1936, s. 564.)

Det måhända intressantaste draget i denna passion utgöra de på bestämda ställen inskjutna solosångerna. Genom införandet av detta nya element utgör passionen, som tidigare nämnts, en förelöpare till det egentliga passionsoratoriet. Uppfattningen att Theile med sitt passionsoratorium varit den förste som slagit in på denna väg, måste genom påvisandet av oratoriska element i denna, betydligt tidigare tillkomna passion, sålunda korrigeras. Sebastianis passion,¹ som även brukar nämnas som exempel på den nya passionstypen, kan såsom P. Epstein framhållit ej komma i fråga, då den ej har fritt uppfunna solosånger såsom Theiles och den här behandlade.² De i denna passion förekommande fritt uppfunna solosångerna, av vilka de tre första ha karaktären av böner, äro följande:

1. Herr Jesu Christe (I), canto solo — 9 takter (bil. nr 1).
2. Herr Jesu Christe (II), alto solo — 14 takter (bil. nr 2).
3. Das Blut Jesu Christe, tenorsolo — 11 takter (bil. nr 3).
4. O Juda, canto solo — 6 takter (bil. nr 4).

Alla dessa fyra solosånger äro som framgår av notexemplen starkt subjektivt utformade och deras innehåll är av betraktande art. Alltså även här gör sig en tendens gällande som vi känna från andra håll inom tidens kyrkomusik. Kanske spåra vi den starkast i motettens utveckling fram till den utbildade kyrkokantaten. Bibelordet synes ha mist något av sin kraft, och måste därför omtolkas. Den subjektiva upplevelsen blir ett nödvändigt komplement till bibelordets allmänna, objektiva uttryckssätt. Såsom de i slutet av uppsatsen bifogade not-exemplen visa, sakna dessa solosånger inga av den monodiska konsstens uttryckssätt: kromatisk melodik, patetiska antecipationer m. m.

Utom dessa inlägg förekomma också följande sånger i passionen:

1. O Lamb Gottes (solo o. 4 instr.).
2. Erbarm dich mein (solo o. 4 instr.).
3. Christe, du Lamb Gottes (solo o. 4 instr.).
4. Ecce quomodo moritur iustus (4 voci o. Bc.).
5. In pace factus (4 voci o. 4 instr.).
6. Ist dieser nicht (solo o. rit., slutkör med 5 instr.).
7. O Traurigkeit, o Herzeleid (solo o. 4 instr.).

¹ Theiles och Sebastianis passioner i *Denkm. d. Tonk.*, Bd 17.

² Dessa koralstrofer i Sebastianis passion äro att betrakta som traditionella kyrkovisor, som av komponisten sanktionerats. Om sedan en solist utförde dessa som ställföreträdare för församlingen bibehölls ändock deras objektiva prägel som församlingssånger. P. Epstein, *Ein unbekanntes Passionsoratorium von Chr. Flor* (Bach-Jb. 1930, s. 61).

Anledningen till att dessa sånger av mig hänföras till en särskild grupp motiveras av att de inte såsom den förut omtalade gruppen äro av komponisten själv uppfunna utan troligen representera en tradition. Detta gäller såväl koralvisorna som det tyska Agnus Dei och motetten *Ecce quomodo*. Församlingens medverkan hade s. a. s. överlåtits till en solist, som i dess ställe fick representera menigheten och svara för dess medverkan i passionen.¹

Ett annat för en så tidig passion som denna modernt stildrag utgöra de på nio olika ställen uppträdande sinfoniorna. Av dessa är nr IV densamma som nr I, nr V och nr VIII desamma som nr II, varför antalet reduceras till 6 olika tonsatser. De utföras av 4 violinstrument och äro alla hållna i en enkel och konstlös men värdig stil. Man förvånar sig kanske till en början över att alla utom den nionde tillhöra passionens första avsnitt. De utgöra ej heller, som man skulle kunna tänka sig instrumentala inlednings- eller avslutningsstycken vid viktiga avsnitt i berättelsen. Sannolikt har komponisten genom att införa dessa på ett markant sätt velat inskräpa allvaret i Jesusorden, eftersom de alltid uppträda efter dessa. Tanken är tydligen samma som den som föranlett placeringen av de inskjutna solosångerna. Textens allvar skall understrykes, förtydligas, Jesu ord kräva ovillkorligen en stunds besinning och eftertanke. Först därefter kan berättelsen fortsätta. Se vi till innehållet i texten på de ställen dessa inskott förekomma, blir komponistens avsikt fullt klar.

De första solosångerna inträda först i Matt. 26: 26 — berättelsen om instiftandet av nattvarden. På orden: »Nehmet esset, dass ist mein Leib» följer sopransolot: »Herr Jesu Christe, dein heiliger Leib stärke und bewahre mich im rechten Glauben zum ewigen Leben» och på samma sätt följes utdelandet av vinet med soloaltens bön: »Herr Jesu Christe, dein teures Blut stärke und bewahre mich, stärke und bewahre mich im rechten Glauben zum ewigen Leben.» Härpå följer sedan ännu ett solo, sjunget av en tenor: »Das Blut Jesu Christi des Sohn Gottes machet uns rein, machet uns rein von allen Sünden.» I Rigapassionen är detta solo placerat först efter Jesu ord i vers 29 och arian avslutar således instiftandet av nattvarden. I denna passion däremot avslutas Jesu nattvard med en sinfonia. Först vid evangeliets berättelse om Jesus i Getsemane ortagård inskjutes en sinfonia av ovan nämnt slag i berättelsen. Här har tonsättaren låtit dessa instrumentalsatser följa efter varje uttalande av Jesus. Inalles äro sex sinfonior knutna till scenen i Getsemane. (Matt. 26: 36—46).

¹ Jfr Sebastianis passion.

Nästa gång vi påträffar en för den äldre passionen främmande beståndsdel är i berättelsen om hur Jesus gripes (Matt. 26: 50). Där delas versen i två hälfter genom solopartiet: »O Juda, o Juda, o Juda, verräthet du des Menschensohn mit einem Kuss», som utföres av en sopran. Efter verserna 52—54 följer 1. avdelningens åttonde sinfonia. Någon mer solosång eller något instrumentalstycke förekommer ej i denna första del av passionen, vilken, som tidigare påpekats, slutar med Matt. 27: 23. Däremot infogas i slutet av första delen koralvisan »O Lamb Gottes unschuldig» efter turban »Er ist des Todes schuldig» och efter det 26. kapitlet, som handlar om Petri förnekelse, »Erbarm dich mein, o Herre Gott». Båda koralvisorna utföres av en sopran, som beledsagas av 4 violer. Avslutning på första avdelningen bildar conclusiokören »Dank sei unserm Herren Jesu Christo».

I passionens andra del upprepas koralvisan »O Lamb Gottes» ytterligare på två ställen jämte det tyska Agnis Dei: »Christe du Lamb», som användes interfolierande på tre ställen i passionen. Efter vers 50, som slutar med Kristi död, följer så motetten »Ecce quomodo moritur iustus», vilkens andra del sjunges efter ett instrumentalt mellanspel (sinfonia). Motettens första del beledsagas endast av generalbasen, under det att andra delen åtföljes av den fyrstämmiga violkören. Säkerligen representerar denna motett en mycket gammal tradition i passionsfirandet och den påträffas också i flera passioner från denna tid. I denna passion har den fått stå kvar, trots att det sedan följer en koralvisa, »Ist dieser nicht des Höchsten Sohn», med inte mindre än 12 verser med ritorneller. Passionens sista solosång är »O Traurigkeit, o Herzeleid», som här kommer som avslutning på berättelsen om Jesu begravning. Till conclusiokören har komponisten slutligen fogat ett »amen», som dock säkerligen inte utfördes i slutet på första avdelningen.

Till sist återstår här endast att säga några ord om passionens turba-körer. De äro oftast skrivna i en mycket enkel, ålderdomlig homofon stil. Endast ett par av dem visar ett polyfont skrivsätt, nämligen körerna: »Ja nicht auf das Fest», »Herr, bin ich's?» samt delvis också »Der du den Tempel . . .» (stället: »bist du der Gottes Sohn, so steige herab vom Kreuz»). Särskilt effektfulla äro bl. a. kören »Barrabam!» samt den sista av de två »Lass ihn kreutzigen!»

Att på enbart stilistiska grunder våga en gissning vem som komponerat den ovan beskrivna passionen låter sig knappast göra. Att till varje pris skaffa fram en komponist har jag ej heller ansett som min uppgift här. I stället har jag i denna korta uppsats endast velat beskriva en passionstyp, som vi tyvärr äga få exempel på, men som säkerligen utgjort en typ, som bildat en viktig länk i utvecklingskedjan fram till det stora passionsoratoriet.

NOTBILAGA

1. *Canto solo.*

Herr Je-su Chris-te dein heiliger Leib stärke und be-wah-re mich in rech-ten Glaubenzu-me wigen Le-ben.

2. *Alto solo.*

Herr Je-su Chris-te dein zeu-res Blut stärke und be-wahre mich, stärke und be-wahre mich im rechten Glaubenzu-me wigen Le-ben.

3. *Tenor solo.*

Das Blut Je-su Chri-ste des Sohnes Got-tes machet uns rein, machet uns rein, machet uns rein von al-len Sün-den.

4. *Canto solo.*

O, Ju-da, o, Ju-da, o, Ju-da verrättest du den Menschen-sohn mit ei-nem Kuss!

5. *Evangelistpartiet. Matt: 26:10.*

Da das Je-sus merkte sprach er zu ihn-en:

6. *Jesus'parli. Matt.26:2.*

Ihr wisset, dass nach zweien Tagen Ostern wird und dass

Menschensohn wird überant-wortet werden, dass er gekrauziget wür-de.

7. *Sinfonia I.*

Violer.

8. *Turba: Bin ich's?*

Violer.

Herr, bin ich's, bin ich's?

Chor: Herr, bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's?

Herr, bin ich's, bin ich's?