

STM 1933

Meddelanden och recensioner

© 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.

MEDDELANDEN OCH RECENSIONER

ETT MELODRAMA AV JOSEPH MARTIN KRAUS?

Till Kungl. biblioteket inköptes på bokauktion i februari 1927 en liten volym i octavo, bunden i ett sjuttonhundratalbandsband. Slår man upp första bladet i volymen, finner man i en sirlig pictur följande titel: *Zélia, ou l'Origine de la félicité. Mélodrame. Parolles de mr Jamart d'Inwilliers. Musique de mr Kraus, maître de chapelle du roi de Suède. 1785.*¹ En melodram alltså av Kraus? Ett nytt drag i hans tonsättarfysionomi och ännu ett bidrag till hans biografi? — Men innan vi närmare ingå på dessa frågor först några ord om melodramens text och innehåll.

Senare delen av 1700-talet är beträffande det lyriska dramat de stora omvälvningarnas tid. Gamla former börja att upplösas och de estetiska principer, som ligga till grund för deras tillkomst och deras gradvisa tillväxt ge vika för nya fordringar på musikdramats gestaltning och innehåll. Upplösningsprocessen drabbar sålunda både den neapolitanska opera seria och den franska tragédie lyrique. Å andra sidan bevittna vi en hel rad nya experiment, som från början trevande, småningom vinna styrka och fasthet och som slutligen förmå länka musikdramats utveckling mot nya strömfåror. Ibland stannar det emellertid vid enstaka försök, som, visserligen i och för sig intressanta, dock knappast ägt en större betydelse för framtiden. Till denna senare grupp bör snarast räknas melodramat, som ett slag mot århundradets slut stimulerade intresset till nya lösningar av operans problem. Uppslaget till denna genre — i varje fall som genomtänkt program — där musik, det talade ordet och den dramatiska aktionen ställdes sida vid sida, gavs, som vi veta, av Rousseau. Hans dramatiska episod *Pygmalion*, byggd på

¹ I Kungl. bibl. med signum Vp 262 a.

den från Ovidius hämtade fabeln om bildhuggaren och den från en bildstod till en levande varelse förvandlade Galatea, blev sålunda förebilden till ett flertal melodramer, av vilka den ryktbaraste var Bendas *Ariadne på Naxos*. Tesen för denna dramatiska nyskapelse av Rousseau skymtar man i flera av hans skrifter; *Pygmalion* — dess praktiska tillämpning — uppfördes första gången i Lyon 1770.¹

Det kan knappast väcka någon större förvåning, om Rousseaus uppslag förmått intressera svenska teaterkretsar. Gustav III själv var ju en teaterreformator, långt ifrån främmande för ideavärvets musiklitterära strömningar. Redan bakom den första svenska operan *Thetis och Pelée* eller rättare sagt bakom det program, som låg till grund för den svenska operans instiftande, spårar man ju exempelvis Algarottis idéer, och de följande årens repertoar visar ju tydligt att man alltjämt experimenterade mot nya mål. För den, som satt till uppgift att genom teatern och med utgångspunkt från operan söka reformera det svenska språket, bör givetvis Rousseaus försök att låta den talade texten icke ackompanjeras men väl till sin innebörd intensifieras av samtidigt eller mellan replikerna exekverad musik ha verkat i hög grad tilltalande. Det skulle därför i detta sammanhang ha varit ytterst inressant att kunna utreda, i vad mån det melodrama, som nu sysselsätter oss, kommit till under konungens medverkan eller kanske rättare framkallats av hans personliga ingripande. Men för närvarande synes detta vara omöjligt.

Tyvärr känner man f. ö. icke något om melodramats textförfattare. Hans namn återfinnes sålunda icke i *Nouvelle biographie générale* (Paris 1855 ff.) och har heller icke påträffats i Quérards *La France littéraire* och *La littérature française contemporaine*, som redogöra för den tryckta franska litteraturen från 1700 till omkring 1840. Säkertligen hörde han därför icke till litteraturens yrkesutövarer, utan får betraktas såsom en dilettant — möjligen var han teaterman — vars litterära försök gått eftervärlden förbi. Texten till *Zélia* pekar icke heller på någon större poetisk talang, men är däremot ganska karakteristisk för hela genren.

Miljön är hämtad från antiken, men styckets fabel smickrar författaren sig att själv ha uttänkt. *Prometeus*, den av Zevs

utstötte, har skapat två mänskliga varelser *Zaël*, mannen och *Zélia*, kvinnan. De leva sitt liv i ett arkadiskt landskap, men mera såsom djur än såsom människor, ty Zevs, som unnat dem talets gåva, har dömt dem att »vivre et mourir dans un séjour consacré à l'indifférence». Innan stycket börjar spelas en ouverture, som dels vill måla »det trånande lugn», som behärskar melodramens huvudagerande, dels vill ge uttryck för den känsla, kärleken förmår uppväcka och sprida. Författarens anvisningar här till tonsättaren äro av intresse, ty de bevisa, att han i princip anslutit sig till de reformplaner beträffande musikedramat, som man från denna tid känner till från flera håll. Men däremot korrespondera icke hans åsikter med de synpunkter, som legat till grund för Rousseau, då han spekulerat över melodramats teori. För Rousseau var nämligen huvudsynpunkten, att genom växelverkan mellan musik, tal och åtbördsspel stryka under det dramatiska skeendet, vilket endast kunde ske genom en mer eller mindre simultan förening av musik, tal och aktion. När ridån gått i höjden, finna vi på scenen *Amor*, som, trotsande övergudens förbud, begett sig till *Zaëls* och *Zélias* hemvist för att lära dem kärlekens visdom. Hela den följande handlingen går ut på att visa, hurusom *Amor* steg för steg lyckas meddela sina skyddslingar denna högre kunskap, och vid styckets slut, tillropa *Zaël* och *Zélia*, som icke längre lida av »l'indifférence», gemensamt *Amor* »Dieu charmant comptéz sur nous».

Återvända vi efter denna redogörelse för melodramens innehåll till frågan om styckets tonsättning, kan till en början sägas, att det säkraste beviset för att denna verkligen kommit till stånd — nämligen musiken själv (i partitur eller klavérutdrag) — saknas. Vi måste sålunda, då det gäller att ta ställning till Kraus' konstnärliga medverkan nöja oss med att anföra sannolika skäl för och emot.

Att Kraus icke blott var en högt begåvad tonsättare utan även en litterärt fint bildad personlighet, är bekant för alla, som närmare känna hans levnadsöden. Bättre än de flesta svenskar i hans omgivning — Kellgren dock undantagen — var han även förtrogen med tidens reformplaner på operans område och tillhörde utan ringaste tvivel de nya riktningarnas anhängare, låt vara att han själv icke kom att såsom musikedramatiker göra någon mera nyskapande insats. Säkert har han även varit i tillfälle att taga ställning till melodramen såsom dramatisk konst-

¹ Jfr för kännedomen om *Pygmalion*: E. Istel, *Studien zur Geschichte des Melodramas*. 1. Leipz. 1901.

form, och av en händelse veta vi, att han särskilt uppskattat ett stycke just i denna genre, nämligen Bendas Ariadne.¹ Men naturligtvis bevisar icke detta, att han tonsatt eller ens haft för avsikt att tonsätta Jamart d'Invilliers' text. Antagligen förhåller sig saken så, att Kraus i Paris, där han vistades 1784 och 1785 sammanträffat med Zélias författare och därvid anmodats av denne att leverera musik till hans melodram. Att tonsättarens nämn utsatts på textens titelblad betyder, med kännedom om tidens sed, icke så mycket. Har Kraus möjligen från början hyst intresse för uppgiften, har han senare antagligen svalnat — kanske främst därför att han snart nog bör ha kommit underfund med, att texten saknade litterärt värde.

E. S—m.

EN ANDLIG KONSERT I STOCKHOLM 1847.

Vid sidan av det berömda Harmoniska sällskapet, som under nästan ett halvt sekel (1820—1860) utgjorde den svenska huvudstadens viktigaste och kanske understundom enda körsammanslutning för odling av större körverk med orkester, utövade också sångaren och körmästaren vid operan, Joh. Fredr. Wikström (1779—1865), av allt att döma en framgångsrik och värdefull verksamhet i samma eller snarlik stil.² Här må hänvisas på en »andelig vocal- och orgelconsert», som anordnades i Marie Magdalene kyrka torsdagen den 15 april 1847, och visserligen i annonsen³ undertecknats av därvarande kantor, C. Sandborg, men väl huvudsakligen omhänderhafts av Wikström, eftersom ett exemplar av det tryckta textprogrammet återfinnes liggande i ett av Wikströms motettband i Musikaliska akademins bibliotek (serien I, nr 2314), just där två av de på konserten utförda Palestrinakörerna stå avskrivna. Även den tredje av denne mästares körer vid ifrågakörande tillfälle återfinnes i samma band.

Programmets uppställning vittnar om de strävanden inom den kyrkliga tonkonsten, vilka vi från tysk musikhistoria känna

¹ Jfr brev till Kellgren 20/4 1783 i: Biographie af Kraus... Sthlm 1833, s. 140.

² Jfr min Kyrkomusikens historia, s. 483.

³ Aftonbladet, nr 83, tisd. d. 13 april 1847.

som »cecilianism» och vilka i Wikström vunnit en entusiastisk och uppoftande företrädare. Programmet, som kostade 32 sk. b:co och gällde som inträdesbiljett, upptog samtliga sångtexter jämte översättning till svenska, som utförts på det pedagogiskt omsorgsfulla men opraktiska och skolmästaraktiga sättet, att de svenska glosorna stå omedelbart ovanför vederbörande latinska, så att översättningen ej ger en enda korrekt sammanhängande svensk mening. De olika punkterna i programmet äro:

1:o ouverture (bearbetad) för orgel till oratoriet Messias av Händel, utförd av Gustaf Mankell.

2:o Stabat mater för 8-stämmig kör av Palestrina.

3:o preludium och fuga för orgel av J. S. Bach (utförd av Mankell).

4:o Fratres ego enim accepi a Domino för 8-stämmig kör av Palestrina.

5:o Fac ut portem Christi, solo ur Pergolesis Stabat mater, utförd av fröken Louise Michal.¹

Inflamatus et accensus, duo ur samma verk, utförd av frk. Michal och en »musikalskarinna».

6:o Popule me, quid feci tibi? (Improperierna) för 8-stäm. kör av Palestrina.

Konserten var visserligen rätt talrikt besökt men dock ej fulltaligt, vilket recensenten i Aftonbladet (den 17 april) förklarade bero på den för årstiden fortfarande kalla kyrkolokalen. Den gångna konsertsäsongen hade visserligen varit rik men bjudit ytterst »föga musik i den andliga stilen», varför denna föranstaltning var så mycket tacknämligare, i synnerhet som programmet »innehöll ganska intressanta nummer i denna musikgenre... Man har här endast sällan haft tillfälle att höra något af denne förträffliga mästare (Palestrina) och dubbelt välkomne voro således dessa profstycken... Palestrina-stylens hufvudegenskap är stortartad enkelhet och allvar, som på ett

¹ Louise Michal var dotter till den några år tidigare bortgångne kantor Michal, som en följd av år även tjänstgjorde vid operan. Hon gjorde en vacker karriär under 50-talet som solist, framför allt inom oratoriet, med sin (som Norlind säger, Hovkapellet historia, s. 189) »malmfriska röst och bländande koloratur». Hon blev gift med en Michaeli och dog 1875. — Recensenten i Aftonbladet, fann hennes stämma vacker men ej ovanligt stark, föredraget ägde känsla och uttryck.

verkligen imposant sätt framträder uti de oftast konsonerande harmoniföljderna (d. v. s. 'uppfattningsdissonanser!'), hvilka endast sällan omvexla med septima- och non-ackorder. Det var Palestrina, som åter lyftade kyrkomusiken till den enkla värdighet, hvilken genom hans tids förkonstlade smak var nära att gå förlorad: det var han som räddade musiken från den förvisning ur kyrkan, hvärmed den allmänna oviljan emot tonsättarnes alltför pedantiska och ofrukthbara konststycken redan hotade densamma.»

Vi se huru författaren i Aftonbladet fortfarande företräder idéer, vilka voro mera karakteristiska för rationalismens uppfattning av stile antico, framför allt Palestrina, än romantiken. Den »enkla och rena stilen», simpliciteten, hos en Palestrina berodde öfvervägande på dess förmenta a cappellanatur, som givetvis måste kontrastera starkt mot 1700-talets huvudsakligen instrumentala musik. Oviljan mot renässansens »alltför pedantiska och ofrukthbara konststycken» är naturlig i romantikens Sverige, som i den enkla, »inspirerade» visan av folkligt snitt såg tonkonstens verkliga genius uppenbarad.

C.-A. Moberg.

FRÅGOR I ORGANISTEXAMEN I MUSIKKONSERVATORIET, 1826.

I Musikaliska akademiens bibliotek, som för 1800-talets svenska musikhistoria rymmer så mycket av värde, dessvärre i öfvervägande grad obearbetat stoff, ligger under nr 2322 i »serien I» ett litet blått oansenligt häfte i ganska bred oktav, innehållande »Frågor af Herr Sekreteraren Carlsson,¹ Orgelnist i Adolf Fredr(edr)ik (!), som besvarades vid Examen med Kongl. Musikaliska Akademiens Elever 1826 d. 14/6.» Uppställningen av frågor och deras besvarande sakna ej sitt intresse för bedömandet av de svenska organisternas utbildning i början av romantiken och jag tillåter mig därför att publicera dem här nedan som en liten komplettering till vad jag i min Kyrkomusikens historia anfört i ämnet.

¹ Carl Gustaf Carls(s)on (1774—1854) var lärare i orgelspelning vid konservatoriet 1824—1848 och enligt den av Norlind (Musiklex., 2:a uppl.) citerade Cronhamn »en god lärare och särdeles omtyckt av eleverna». I Musikaliska akademiens bibliotek förvaras dessutom hans »Förklaring till Bedos tabeller» (18 hftn).

(s. 1) *Hvad kunskaper bör en Organist äga?* Hvad tillkommer det en Organist att veta och hvilka stycken äro för honom nödvändiga att känna? (Svar:) Först och främst bör han grundeligt förstå Generalbasen¹ och kunna spela Choralerna med säkerhet. För det andra bör han kunna göra tjenlige Preludier till hvarje Choral. För det 3^{dje} åligger det honom att förstå Stämblandningen och Registernas rätta användande vid olika tillfällen och till olika ändamål. För det 4^{de} bör han hafva kännedom om ett Orgverks mekaniska inrättning, huru det skall vårdas och stämmas.

Hvad är Generalbas? (Svar:) Generalbasen är en Zifferskrift med hvilken man på ett kortare och lättare sätt än med noter tecknar öfver blotta Basstämman accordernas beståndsdelar och följd uti ett Tonstycke.

Hvad bör man hafva sig bekant för att kunna Accompanera en be-zifftrad bas? (Svar:) Först är det nödvändigt att känna intervallernas storlek, 2) Accordernas namn och beståndsdelar 3) Accordernas sammanbindning och intervallernas rena fortskridning, samt hvilka intervaller som kunna fördubblas och hvilka som kunna uteslutas, 4) Tonarternas och Skalornas beskaffenhet i alla Toner, 5) Modulation eller Utvikningarne.

Hvad har Organisten att iak(t)taga vid Choralspelingen? (Svar:) Vid Choralspelingen har han 2^{ne} pligter att iak(t)taga: 1) Först att understödja kyrkosången och bibehålla Choral-melodierna vid sin ägta renhet, 2^{dra} att befordra andakten.

Hvilka medel har Organisten att begagna för att bibehålla Choral-melodierna vid sin ägta renhet? (Svar:) 1) Ett efter omständigheterna passande antal registerdrag. 2) Wahl af den lämpligaste Hufvudton. 3) Upmärksamhet på Församlingens sång. 4) Mellanspelens inrättande så, att de leda till den följande versradens Melodie-not.²

Hvad medel kan han använda för att befordra Andakten? (Svar:) Genom ett sant uttryck af den i Psalmen rådande känslan, t. ex. Ut(t)ryck

¹ Det är karakteristiskt för den svenska efterblivenheten på musikteoretiskt område, att man fortfarande betraktade musikteoretiska studier som en sysselsättning med generalbas! — Dessvärre har den uppfattningen präglat dylika studier in i våra dagar. Men den är naturlig, då vi erinra oss abbé Voglers ensidiga tersuppbbyggnadsidéer och huru betydande roll Knechts musikteoretiska verk spelade i vårt land. Det är Knecht som är herostratisk ryktbar med sina ackordtabeller, omfattande 3,600 ackord, lämpliga i praktisk musik!

² Med mellanspel avses i detta sammanhang organistens snabba, kadensartade utvikningar vid periodsluten. Ett dylikt förfaringsätt möjliggjordes av det längdragna tempot, som ej blott skilde de enstaka perioderna i koralvisan åt under flera sekunder utan också räknade med ett kort pauserande mellan varje ton i melodin. (Jfr Kyrkomusikens historia, s. 462; mellanspelningsprov i a. a., s. 443; reaktionen mot mellanspelningar, a. a., s. 479.)

af Andakt, glädje, Sorg, Tacksamhet, Undergifvenhet, Förhoppning o. s. v.¹

Hvarigenom vinnes det sanna Ut(t)rycket, hvilka medel har Organisten att använda vid Choralspelman för att stärka uttrycket af den i Psalmen rådande känslan? (Svar:) 1^{sta} Medlet är Wal af den bäst passande Melodien. 2^{dra} Simpla utförande. 3^{tiö} En god rikhaltig och passande Harmonie. 4^{to} Modulation. 5^{to} Ett lagom afpassat Tempo. 6^{to} Registernas Wal. 7^{to} Mellanspel, som öfveren(s)stämma med innehållet af sjelfva Choralen. —

En Organists 2^{dra} Hufvudpligt är att kunna göra passande och till ändamålet ledande Preludier. *Hvarföre spelar man preludier, och hvad är ändamålet med preluderingen?* (Svar:) 1) Att angifva den derpå följande Choralens Hufvudton. 2) att förbereda församlingen till innehållet af Psalmen och när så behöfves 3) gifva genom Preludiet tillkänna den melodie efter hvilken Psalmen skall sjungas.

Huru bör ett Preludium vara beskaffadt om det skall uppfylla sitt ändamål? Förnämsta egenskapen af ett preludium består däruti, att det riktigt uttrycker den i Psalmen rådande känslan. Till ett kort Preludium är tillräckligt att hafva fyra melodiska sattsar, af hvilka den första, eller Hufvudsattsen, som kallas Thema straxt bestämmer den känsla, som skall uttryckas. Karaktern i detta Thema måste vara af samma slag som i sjelfva Choralen, till hvilken preludieras. Denna en gång väckta känsla måste sedan underhållas och fortsättas i de öfrige sattsarne, derigenom att Hufvudtanken framställas och utföras på flere förändrade sätt och genom åtskilliga nya vändningar bringas till (*olika*) uttryck af likartade tankar. Genom ett sådant förfarande afkommer mångfaldighet, som är ett Tonstyckes 2^{dra} hufvud-egenskap. Härvid bör anmärkas att denna mångfaldighet icke ernås genom myckenheten af åtskilliga Notfigurer eller inblandning af många nya idéer, utan mera genom de melodiska delarnas olika ändelse och flerfaldiga sammanbindningssätt. Alla delarne måste derföre hafva ett och samma syftemål och passa så väl tillsammans att de med hvarandra förenade utgöra ett fullständigt helt. Detta fordrar enheten, som är ett Tonstyckes 3^{dje} hufvudegenskap.² — Slutligen måste dess form och sammansättning vara öfver(ens)stämmade med rena sattsens regler.

¹ Framhållandet av »den i psalmen rådande känslan» är karakteristisk för den tidigare delen av 1800-talet i vårt land, då den från rationalismens tid med styrka kvarlevande affekt- eller rättare effekt-läran böjdes över i romantisk känslofullhet. Typiska uttryck härför påträffa vi i arbeten som Mobergers översättning Kort Method till en tjenlig choralspelning, 1805, Mankells Harmonia (1833), Möllers, Heischmans m. fl. arbeten samt i de flesta inledningar till koralmelodisamlingar från denna tid.

² På ett bifogat litet blad står med annan handstil följande koncigare och klarare formulerade anvisning: Förnämsta egenskapen af ett preludium består deruti att det riktigt uttrycker den i Psalmen rådande känslan. Denna en gång väckta känsla måste vidare underhållas genom de melodiska delar-

Hvilka stycken äro nödvändiga att känna vid Preludiers upfinnande? (Svar:) 1) Generalbas reglorna 2) Utvikningarne 3) Accordernas plats och 4) huru längre noter kunna förvandlas till kortare.

Organistens 3^{dje} pligt är att förstå stämblandningen. *Hvad bör Organisten känna i anseende till stämblandningen?* (Svar:) Han bör icke allenast känna hvarje stämmas natur och behandlingssätt, utan även hvilka stämmor, som kunna nyttjas tillsammans.

Huru bör stämblandningen vara beskaffad? (Svar:) Stäm dragen böra inrättas (?) på ett sätt, som är öfverensstämmade med det styckes natur, som skall (spelas) utföras på orgverket.

Huru indelas stämmorna i ett orgverk? (Svar:) I allmänhet indelas de uti Fleut(Labial)stämmor och Rörstämmor.

Hvad är det som man kallar en stämma? (Svar:) Med en stämma förstår man en rad af Pipor i Orgverket, som alla höra till ett och samma Register, hvars samteliga pipor äro byggde och inrättade på ett och samma sätt och som alla stå öfver en och samma parald (? luftlåda).

Hvad är det för skillnad emellan Fleut-stämmor och Rörstämmor? (Svar:) Deras hufvudsakligaste åtskillnad består uti pipornas olika structur i deras nedersta del, foten på en Fleutpipa, och stöflen på en Rörverkspipa, uti hvilka delar ton bildas och vädret inströmmar utur väderlådan vid Hufvudventilernas öppnande.

Huru äro Fleutpiporna byggde? (Svar:) Alla Fleutpipor hafva en så kallad fot, uti hvilken sitter en kärna; på denna fot hvilat pipans Corpus, uti hvars nedersta del tätt vid foten en upskärning är gjord, som kallas pipans mun; genom upskärning får pipan Labier eller läppar, hvarföre också alla Fleutpipor kallas labialpipor.

Huru äro rörverkspiporna byggde? (Svar:) Rörverkspiporna hafva icke fot, kärna eller mun, som fleutpiporna utan i deras ställe hafva de en på pipstocken fastlimmad låda eller kista, som kallas stöfvel, på hvilken pipans Corpus hvilat och uti hvilken vädret inströmmar vid ventilens öppnande. (Se Schlembach, Tab. V.) Inuti denna stöfvel sitter den tonbildande delen, som kallas Munstycke, hvars konstiga sammanställning består af Hufvud, Snabel, krycka, kil och Tunga.

Utom Orgstämmornas indelning uti Fleutstämmor och Rörstämmor indelas de också uti öppna och täckta, uti Grundstämmor och Bistämmor samt Enkla och Sammansatte.

Hvilka stämmor äro öppna? (Svar:) Alla Prinsipaler, Octaver, Quinter och Mixturer, samt Fugaran, Sal(i)cionaln, Spittsfleuten, Flauchfleuten m. fl. och alla Rörstämmor.

Hvilka äro täckta? (Svar:) Alla Gedachter, Bourdonen, Subbasen m. fl.

nes olika framställningssätt af likartade tankar. Därigenom upkommer mångfaldighet, som är dess 2^{dra} hufvudegenskap. Alla delarne måste hafva ett och samma syftemål och passa så väl tillsammans, att de med hvarandra förenade utgöra ett fullständigt helt. Detta fordrar enheten, som är dess 3^{dje} hufvudegenskap.

Hvad är det för skillnad mellan Grundstämmor och Bistämmor? (Svar:) En Grundstämman angifver den sanna verkliga ton af hvilken den anslående tangenten bär sitt namn, men en Bistämman angifver en annan ton än den som tangenten utvisar, t. ex. Qwinten eller Terzen.

Hvilka stämmor kallas sammansatta? (Svar:) Alla Mixturer och Scharffer emedan de angifva till hvarje tangent icke allenast hans verkliga ton utan äfven terzen, quinten, Octaven och bestå således både af Grundstämmor och bistämmor.

Hvad har organisten att iag(t)taga i anseende till stämblandningen eller Registernas bruk? (Svar:) Wid registerdragen bör han hafva afseende på stämmornas Fottal, på deras styrka och om de angifva ton kraftigt och fermt eller långsamt och sent.

Hvad bör han iagttaga i anseende till stämmornas fottal? (Svar:) Han bör blanda 16 fots, 8 fots och 4 fots stämmor på ett sätt, att 8 fots stämmorna alltid blifva talrikast och rådande. Om man skulle spela ett serieust Tonstycke med bara 4 & 2 fotsstämmor, så skulle det låta barnsligt.

Hvarföre bör Organisten vara upmärksam på stämmornas styrka? (Svar:) Emedan mycket svaga stämmor i förening med de starkaste bidraga aldeles intet till styrkan, utan blott supä i sig det väder, som eljest skulle ännu mer förstärka de öfriga stämmorna. Icke håller äro de starka Rörstämmorna vid alla tillfällen användbare såsom t. ex. under Communion, där ingen Rörstämman passar att nyttjas.

Hvad nytta har Organisten deraf att han vet hvilka stämmor angifva ton sent eller fermt? (Svar:) Han kan derigenom bättre uttrycka det som han tänker utföra. Till långsamma Cantabila stycken väljes salcionaln, Fugaran, Gamben, Violonceln m. fl., hvilka alla angifva ton sent. Will han spela Allegro, så nyttjar han sådane stämmor som fermt angifva t. ex.: Principaler och Octaver, Spitsfleuten, Pissarro, Gedakten, Rörfleuten, Hackfleuten och dylika.

C.-A. Moberg.

MOBERG, CARL-ALLAN: Kyrkomusikens historia. Skriftserien Svenskt Gudstjänstliv nr 4, Svenska Diakonistyrelsens Bokförlag, Stockholm. Uppsala 1932. 579 + 11 sidor. Pris häftad 11 : —.

Starka kyrkomusikaliska intressen ha under det sista årtiondet gjort sig gällande hos breda lager av vårt folk. Som ett led häri får man räkna de arbeten på kyrkomusikaliskt område, Diakonistyrelsens bokförlag under de senaste åren utgivit. Det hittills sista och mest monumentala utkom vid årsskiftet 1932 —33, »Kyrkomusikens historia». Verket, vilket tillkommit på uppdrag av föreningarna Kyrkosångens Vänner, Sveriges allmänna organist- och kantorsförening samt Sveriges Kyrko-

sångsförbund, har författats av docenten i musikhistoria vid Uppsala universitet Carl-Allan Moberg. Det är inte ett monumentalverk enbart sett ur omfångssynpunkt — nära 600 sidor — förf. här givit oss, arbetet torde utan överord kunna betecknas som det mest värdefulla och respektingivande på svenskt musikvetenskapligt kyrkomusikaliskt område, härvid endast frånsett samme förf:s doktorsavhandling, »Über die schwedischen Sequenzen».

För att få en koncentrerad och koncis bild av avsikten med arbetet och dess uppläggning torde det vara lämpligt att låta förf. själv tala. Han karakteriserar sålunda i förordet sin bok som »en populärvetenskaplig översikt», samtidigt som den avsetts för begagnande »inom universitetsundervisningen». Tacknämligt nog har förf. tagit avstånd från biografiska skildringar och i stället lagt huvudvikten vid musiken själv. Han har »sökt ge en översikt av de kyrkomusikaliska stilarnas uppkomst, utveckling och utblomning, och denna uppställning har varit avgörande vid grupperingen av det omfångsrika och disparata materialet», varvid »historisk och konstnärlig¹ vikt ha varit de avgörande principerna». På grund av »aktualitetsintresse» har förf. emellertid berett större utrymme åt framställningen av den svenska kyrkomusiken än dess historiska betydelse ger anledning till. I detta fall få vi vara honom enbart tacksamma, då vi hittills saknat varje som helst sammanhängande och utförmående översikt härav. Vidare har förf. i enlighet med grundsatsen för all historieskrivning eftersträvat största möjliga objektivitet i omdömet, vilket han dock frångått i ett markant fall, nämligen då det gällt »romantiken inom musiken». Till denna ytterst viktiga fråga få vi emellertid återkomma senare.

En närmare definition av begreppet kyrkomusik har förf. avstått från, samtidigt som han öppet bekänner »sin oförmåga därtill». För anmälaren förefaller detta vara mera beroende av praktiska hänsyn. Förf. har härigenom fått friare händer. Han har i sitt arbete behandlat den »europeisk-kristna musik, som är bunden vid bibliska eller med dem nära sammanhängande texter, främst kyrkovisor, närmast sådan, som genom tradition och innehåll står den förra mycket nära. Utesluten är all scenisk musik, huru kristet betonat än dess innehåll må

¹ Spärrat av anmälaren.

vara, likaså den musik, som — utan att begagna sig av scenisk framställning — likväl är uppbyggd efter dramatisk-sceniska lagar, t. ex. oratoriets konstart». Dock har han medtagit dess äldsta historia och angivit de oratorier, »som genom tradition och konstnärligt egenvärde kommit att spela en större roll på det kyrkligt-religiösa området». Det är visserligen med beklagande uteslutningen konstateras, men en begränsning av arbetets omfång har härvid varit avgörande. Emellertid får man hoppas, att förf. senare kan få tillfälle att återkomma till oratoriets historia.

Förf. har i förordet vidare framhållit, att han vid utarbetandet av sin bok ej haft någon förebild och att han ej heller velat uppsöka någon, »så mycket mindre som på sista tiden vunnit, viktiga forskningsresultat inom området nödvändiggöra mångahanda förändringar i det traditionella framställningssättet». Ser man på innehållsförteckningen och den däri uppgjorda indelningen med sina avdelningsrubriker och sina, man skulle kunna kalla dem kapitelrubriker, finna vi också flera originella drag. Sålunda betitlar förf. den andra avdelningen »Renässans och humanism», omfattande tiden från 800-talet fram till reformationen, alltså närmast polyfonins uppkomst och blomstringstid. För anmälaren förefaller det som det från konsthistorien lånade begreppet »gotik» här varit bättre på sin plats än »renässans». Säkert har förf. här haft i tankarna den geniale lärdomshistorikern Johan Nordströms spekulationer. En utmärkt rubrik är »Subjektivismen i kyrkomusiken», varunder vi bl. a. finna den ypperliga kapitelrubriken »Från motett till kantat» och den geniala »Bach evangelisten». Härifrån övergår förf. till »Förfall och reformsträvanden», vars sista underavdelning utgöres av »Den nya sakligheten». Inom den andra huvudavdelningen av boken, behandlande »Kyrkomusiken i Norden», vill anmälaren endast andraga rubriken »Den 'objektiva' musikens tid», med vilket förstås den nordiska kyrkomusiken fram till år 1600. Vi finna sålunda redan av innehållsförteckningen förf:s strävan efter självständighet; han har frångått den stereotypa, oftast missvisande uppdelningen genom angivande av bestämda årtalsgränser. Förf. har härigenom vunnit en mera trogen verklighetsbild.

Övergå vi så till en granskning av innehållet, komma vi i första hand till »Den gregorianska sången». Att vi här skola fin-

na den kanske mest fulländade avdelningen torde ej förvåna, då ju förf. gått i den världsberömda gregorianske forskarens prof. Peter Wagner skola. För att få en bakgrund till de medeltida musiksträvandena drar förf. först upp en skissartad framställning av den antika världens musikaliska förhållanden, varpå följer en kort jämförelse mellan medeltidens och antikens musik och ett fastslående: »medeltidens musik är icke och kan icke utgöra en direkt fortsättning på den antika musiken utan måste i stället söka sig en fullkomligt ny grundval: kristendomen». Förebilden för den medeltida kyrkomusiken, den gregorianska sången, står främst att söka på annat håll, den tidigare har djupa rötter i den synagonala musiken, medan senare liturgisk-musikaliska former, tropen och sekvensen, uppkommo under inflytande från främre Orienten. F. ö. kan påpekas förf:s starka poängterande av den gregorianska sångens objektiva drag. Från behandlingen av den gregorianska sångens »Uppkomst och utbredning» övergår förf. till ett kapitel betitlat »Den liturgiska utformningen», där han fastställer den katolska gudstjänstens liturgiska karaktär samt ger en översikt av de olika delarnas historiska utveckling, i den mån de äro av betydelse för den gregorianska koralen. Av de två huvudavdelningar, förf. härvid skiljer på, är högmässan den viktigaste medan tidegården står i andra hand. Härpå följer så ett synnerligen intressant och välskrivet kapitel: »Den gregorianska stilläran», varvid förf. till en början skarpt poängterar, att den största och viktigaste delen av den gregorianska sångens texter »*äro prosa och icke poetiska stycken*», vilket givetvis varit av avgörande betydelse för den melodiska uppbyggnaden. Förf. kritiserar härvid med rätta bl. a. Hugo Riemann, vilken »utgått från den metrisk-a ambrosianska hymnen och ur dennas rytmiska karaktär lyckats utvinna ett slags modern två- eller trefakt, som sedan anbringas på den gregorianska koralen». Inom den gregorianska melodiken särskiljer förf. tre stilarter: 1) den syllabiska stilen, 2) den gruppmelodiska stilen, 3) den melismatiska stilen, vilka han närmare överskådligt redogör för och på ett förträffligt sätt exemplifierar. Som slutkapitel i denna avdelning följer så en klar och förträfflig översikt över den gregorianska sångens notskrift, neumerna, och teori, varvid förf. uppställer den intressanta och, vad det syncs, högst antagliga hypotesen, »att *dur och moll varit de ursprungliga modala*

musikarterna i Europa, vilka av den gregorianska teoretiska spekulationen för en tid skötos åt sidan och i skuggan». Slutligen följer en återblick, vilken på ett utmärkt sätt kulturhistoriskt och psykologiskt förklarar den medeltida musikaliska åskådningen och det medeltida musikaliska skapandet; hur allt konstnärligt och religiöst intresse samlades kring kyrkans ceremonier, där musiken endast ingick som en del av allkonstverket; hur kyrkan på livets alla områden var den stora uppfostrarinnan och ej minst på musikens. »I själva verket», konstaterar förf., »är det ett högst välsignelsebringande konstnärligt tvång, som kyrkan ålagt sina tjänare, ja, varje bildad människa. Därigenom skapades en för hela Europa gemensam musikalisk kultur, vars rika och välsignelsebringande inflytande sträcker sig in i våra dagar.»

I avdelningen »Renässans och humanism» ingår förf. till en början på den dunkla men intressanta frågan om den flerstämmiga musikens uppkomst. Han betonar härvid de många faktorer, som spelat in, och att vi med säkerhet ännu inte känna dem alla »och inte rätt». Först då man började att teoretiskt skärskåda arterna av heterofoni, »undersöka deras användning som konstnärliga medel, uppställa lagar för deras begagnande, då och först då höjer sig den europeiska heterofonin till polyfoni». Han framhåller också, att en av dess viktigaste metoder och utvecklingslinjer torde ha varit troperingen och att de första proven på flerstämmig musik stå i intimt samband med den gregorianska koralen samt påpekar, »att de sångstycken, som främst bli föremål för 'polyfonering', äro de utpräglade solosångerna i mässan», och såsom särskilt anmärkningsvärt, att dessa flerstämmiga partier strängt höllo sig inom den liturgiska ramen. Från de enklare försöken under ars antiqua leder förf. oss på ett ytterst sakkunnigt och pedagogiskt förträffligt sätt genom polyfonins vidare utveckling fram till den polyfona mässans fulländare, Palestrina, vilkens arbete han f. ö. ägnar en utförlig analys och karakteristik. Samtidigt begagnar han här tillfället att skarpt gå till rätta med misstagen i den romantiska Palestrinauppfattningen. Ytterst intressant är även slutkapitlet inom denna avdelning behandlande de tyska och venetianska skolorna.

Med »Den musikaliska reformationen» äro vi inne på ett för protestantisk kyrkomusik ytterst viktigt och aktuellt område,

den stora kyrkoreformatorns inställning till den gregorianska sången och flerstämmigheten. Förf. påvisar här hur Luther i musikaliskt hänseende ställde sig avgjort traditionell, och att ett starkt bevis härför just var hans radikala Deutsche Messe, där han nedlade stor möda för att bevara ett levande samband med den gregorianska koralen. Vidare poängterar förf. det drag av gammalkyrklig objektivitet, som karakteriserar Luthers kyrkomusikaliska roll. Det *originella* bidrag Luther lämnade till kyrkomusikens utveckling var inordnandet av den folkliga kyrkovisan i den protestantiska gudstjänsten, dess upphöjande till liturgisk musikalisk huvudform. I övrigt lämnar förf. en klarläggande framställning av koralens tidigare historia liksom över 1500-talets protestantiska kyrkomusik överhuvud taget, dess mångsidiga och rikt pulserande musikliv.

1600-talets början betecknar, som vi alla veta, på musikaliskt område en ny stils genombrott, monodin. Den psykologiska förutsättningen härför var upptäckten av människan som individ frigjord från medeltidens opersonliga uppfattning. Förf. har härför också betecknat den avdelning, som behandlar tiden från omkr. 1600 t. o. m. Bach, »Subjektivismen i kyrkomusiken». Efter att översiktligt ha följt motettens, mässans och oratoriets utveckling ägnar förf. kapitlet »Koral och orgel» en synnerligen intressant framställning, varvid bl. a. de kyrkliga orgelmusikformerna tämligen ingående behandlas. I kapitlet »Från motett till kantat» uppehåller sig förf. med rätta en god stund vid Schütz's verk, och påpekar härvid som det mest fängslande dennes utomordentliga musikaliska karaktiseringskonst. Förf. ägnar även några sidor åt en kort stilistisk granskning, som belyses med några väl valda exempel. Avdelningen avslutas med en längre studie över »Bach evangelisten». Av stort intresse och helt i överensstämmelse med anmälares åsikt är förf:s påpekande, att Bach »saknade förståelse för sin kyrkas liturgiska tonkonst: den protestantiska kyrkovisans stilistiska egenskaper hade han icke sinne för, därom vittna ofta hans koralharmoniseringar».

Den sista avdelningen av kyrkomusikens allmänna historia betitlas »Förfall och reformationssträvanden». I kapitlet »Kyrkomusikaliskt förfall» framhåller förf., att anledningen till det liturgiska förfallet inom protestantismen under 1700-talet ej ensamt stod att söka i tidsandan, vilken var mer eller

mindre främmande för liturgins natur, utan att också Luthers inställning att ej vilja insnöra gudstjänsten i fasta former starkt bidragit till detta förfall. Och med liturgikens förfall sammanhänger givetvis även kyrkomusikens. Intressant är förf:s påpekande, att 1700-talets tonsättare likväl ej helt förlorat känslan av konstnärlig samhörighet med Palestrinas kyrkliga vokल्पolyfoni, även om de måst giva helt andra lösningar än denne mästare av sina kyrkomusikaliska uppgifter. I anslutning till dessa senare tiders forskningsresultat säger förf., »att den s. k. Palestrinarenässansen under romantikens tid ej — som man hittills trott — varit frukten endast av romantikens starka historiska intresse, särskilt för medeltiden och 1500-talet, utan bildar en naturlig fortsättning på en kyrkomusikalisk stiltradition, som aldrig helt upphört och blott behövde allmänna förståelse för att nå en snabb uppblomstring».

Redan i förordet klarlägger förf. sin negativa inställning till den romantiska kyrkomusiken, och det blir därför med särskilt skärpt intresse man tar del av hans framställning härav i kapitlet »Romantik och kyrkomusik». Till en närmare principdiskussion få vi emellertid återkomma senare. I nämnda kapitel behandlar förf. till en början romantikens intresse för historisk forskning, dess speciella förkärlek för medeltiden. Att dess ensidigt betonade forskningar skulle medföra mer eller mindre lyckade reformförslag på kyrkomusikaliskt område var givet. Förf. framhåller härvid med rätta, hur frågan om rytmen blev en förargelseklippa och ett farligt blindskär för praktiskt taget varje ny koralboksupplaga. Forskarna kunde nämligen uppvisa, att de äldsta koralerna ingalunda bestått av idel lika långa noter i jämn takt utan utgjort levande melodier. Och i anledning härav sökte man med alla tänkbara medel återställa koralerna i deras »ursprungliga» rytmiska gestalt, men frukten härav blev, som förf. framhåller, mera historicerande och teoretiserande än en livsduglig form av musik. Huvudanledningen till misslyckandet låg däri, att man ej hade klart för sig, att de flesta av 1500-talets koralmelodier bestodo av cantus firmi, vilka aldrig någonsin sjungits eller kunnat sjungas av folket, i det skick de stå noterade. Att förf. inte har mycket lovord över för romantikens kyrkokomponister är ej ägnat att överraska, men hans åsikter kan i alla avseenden ej delas av anmälaren.

»Den nya sakligheten» är en riktning, som har sin grund i romantiken och som uppstod som en efterkrigsföreteelse av impressionismen. Vi äro sålunda härmed inne i vår egen tid. Liksom romantikerna söka sig dess företrädare tillbaka till medeltiden fast på ett annat sätt. Medan de förra betraktade medeltiden efter sitt sinne, fäste sig vid vad de ville och blundade för det de ej ville eller ej förstodo, gå den nya riktningens företrädare fram efter »sakliga» principer, understödda av de framsteg, den moderna musikforskningen gjort. Den i liturgiskt kyrkomusikaliskt avseende viktigaste impulsen till den nya rörelsen gav påven Pius X genom en Motu proprio, dagtecknad den 22 nov. 1903. Året därpå följde en ny, varigenom en påvlig redaktionskommitté tillsattes, som fick i uppdrag att utgiva nya, på strängt vetenskapliga studier grundade upplagor av de katolska sångböckerna, och härmed inträdde en vändpunkt i den katolska kyrkomusikens historia. Men även inom den protestantiska musiken betydde de första åren av det 20:de seklet en delvis ny anda, vartill i icke ringa mån det år 1900 grundade Nya Bachsällskapet bidragit. Efter att närmare ha berört dessa två viktiga fakta inom liturgiskt kyrkomusikaliskt område går så förf. över till den kyrkomusikaliska impressionismen, en hyperromantisk ytterlighetsriktning, vilken han starkt fördömer. Som en ljuspunkt i den impressionistiska tidsålderns smaklöshet i kyrkomusikaliskt hänseende ser förf. Max Regers tonsättargärning, förebilden »för de ädlaste och bästa andarna inom »den nya saklighetens» stormtrupp». Bland mångfalden namn inom den nya riktningen värda att beaktas av vårt lands kyrkomusici må här i anslutning till förf:s framställning nämnas Otto Jochum, Kurt Thomas, Heinr. Kaminski, Günther Raphael och Hugo Distler. Till den överskådliga och klarläggande redogörelsen fogar förf. en rad instruktiva och belysande exempel.

I det närmaste en tredjedel av utrymmet ägnar förf. åt en framställning av »Kyrkomusiken i Norden», vars första avdelning upptar »Den »objektiva» musikens tid», d. v. s. från den kristna tonkonstens framträdande i de nordiska länderna till subjektivismens eller monodins genombrott omkr. 1600. Att vi här få en fullödig framställning av »Den gregorianska epoken» torde vara självklart. Liksom tidigare i doktorsavhandlingen påpekar förf. det romantiska inflytandet på svenskt och

även på finskt område, medan Danmarks gregorianska tonkonst huvudsakligen influerats från tyskt håll. I kapitlet »Protestantisk omdaning» klarlägger förf. på ett förträffligt sätt de liturgiska förändringar den svenska gudstjänsten undergick på 1500-talet, i den mån de äro av betydelse för kyrkomusiken. Avdelningen avslutas med en framställning av »För-samlingssångens utbildning», vari bl. a. ingår en översikt av de svenska psalmboksupplagorna ända fram t. o. m. 1695. Vad menighetssången beträffar framhåller förf. att den vunnit sin egentliga utbredning först under 1600-talet i samband med den gamla liturgins avveckling, varigenom marken bereddes för menighetens aktiva deltagande i gudstjänsten. Även påpekas den svenska koralens beroende av den tyska men även danska koralens utveckling. Särskild uppmärksamhet ägnar förf. i övrigt de nationellt egenartade folkliga koralvarianterna, i vilka enl. anmälares åsikt starkt instrumentala drag göra sig gällande. Som avslutning följer en översikt av 1697 års koralpsalmbok, ej koralbok, som förf. felaktigt säger.

Härmed ha vi så hunnit till det digra verkets sista avdelning, »Svensk kyrkomusik efter år 1600». Medan förf. i den ovan behandlade »objektiva» musikens tid medtagit danska, dansk-norska och finska kyrkomusikaliska företeelser, måste han nu i avsaknad av en sammanhängande framställning rörande dessa länders kyrkomusik avstå härifrån och i stället koncentrera sig på vårt land. För att få en bild av den svenska kyrkliga tonkonsten vid tiden för »Den monodiska konstens genombrott», titeln på det första kapitlet inom avdelningen, går förf. till våra bibliotek för att undersöka där förvarade noter från 17:de seklet och kommer härvid till ett ganska vackert resultat. Biblioteken innehålla sålunda en icke föraktlig samling värdefulla kyrkomusikaliska verk, främst härrörande från tyska eller i Tyskland verksamma tonsättare, vilka kommit till uppförande. De svenska bidragen från samma tid äro däremot ytterst få och givetvis fullständigt beroende av utländska förebilder. Påpekas kan även, att av här nämnda namn endast tre förekomma, som ha svenskt ursprung: Olof Rudbeck, Harald Vallerius och Ludert Dijkmann.

Framställningen av 1700-talets kyrkomusik betitlar förf. »Kyrkomusikalisk sekularisering». Inledningsvis behandlar han här 1700-talets svenska koralboksarbete, orgelbyggeriets och

orgelspelets utveckling, varefter han övergår till ett skärskådande av svenska tonsättares kyrkomusikaliska skapande. Att förf. härvid särskilt stannar inför Roman, vilken han betecknar som den svenska monodiska stilens skapare, torde icke förvåna. Ett annat namn av betydelse är Kraus', vilkens kyrkomusikaliska verksamhet egendomligt nog ej berörts av Anrep-Nordin i dennes doktorsavhandling över nämnde tonsättare utan här för första gången närmare behandlats. I anslutning till Kraus nämner också förf. dennes lärjunge Per Frigel som »en betydande fullföljare av Kraus' stil».

En, som anmälares finner, saklig och rättvis bedömning av Haeffners förkättrade koralboksarbete inleder kapitlet om »Den nationella romantiken», varefter följer en översikt av bl. a. svenska koralböcker och religiösa samfundssångböcker fram till Kyrkosångens Vänners framträdande och av den svenska mässmusiken. En god bild av huvudstadens kyrkomusikaliska liv utvinnes förf. av Harmoniska Sällskapets repertoar och av sångaren och körmästaren vid operan J. F. Wikströms efterlämnade samlingar. Medan den wienklassiska riktningen dominerade under förra hälften av 1800-talet började mot århundradets mitt en större plats beredas för renässansmästarnas och Seb. Bachs verk. Tillika uppfördes verk av tyskarna Naumann och Vogler. Men även svenska tonsättare finnas representerade och bland dem, utom den tidigare nämnde Frigel, Joh. Berwald, Braun och Struve. Av svenska komponisters verk, förf. härefter ingår på, må nämnas notarien J. E. Gilles, vilka karakteriseras som i fakturen högst ojämna och diletantiska, B. V. Hallbergs, enligt förf. en av de få svenska komponister, som behärskat den rena a cappellastilen i förträfflig kontrapunktisk faktur, m. fl. Av i Uppsala verksamma tonsättare på kyrkomusikaliskt område stannar förf. inför J. A. Josephson och Wennerberg, för vilkas kyrkomusikaliska verk han likväl ej hyser någon större veneration. Detsamma gäller August Södermans kyrkomusik, vilken han dock tillskriver ett visst värde på grund av dess nationella och friska ton. Som vi se finner inte förf. på grund av sin inställning till romantiken mycket av värde hos våra kyrkomusikaliska tonsättare, och detta gäller även hans omdöme i det sista kapitlet, »Kyrkosångens Vänner», behandlande tiden fram till våra dagar.

Att förf. benämnt slutkapitlet »Kyrkosångens Vänner» är be-

roende på det intresse, denna sammanslutning väckt till liv för en förnyelse av kyrkomusiken i vårt land och som karakteriserar de sista fyrtio årens verksamhet. Den uppgift Kyrkosångens Vänner förelade sig var ett återställande av kyrkosången i gammal luthersk anda med hänsynstagande såväl till den liturgiska växelsången som till koral- och körsången. Att resultatet av föreningens egen verksamhet på koralreformens område delvis blivit ett misslyckande får enligt förf. tillskrivas »en allmänt utbredd romantisk historicism, vartill den svaga och outvecklade musikkonsten från förra seklet i mångt och mycket burit skulden». I anslutning till en redogörelse för de koralboksförslag, vilka mer eller mindre direkt framkommit på Kyrkosångens Vänner's initiativ, nämner förf. även de verk, vilka representera uttrycket för en motsatt åsikt. En mera ingående granskning ägnar förf. 1917 års koralboksförslag, resultatet av den 1916 tillsatta psalmbokskommittén. Men även på mässmusikens område blev Kyrkosångens Vänner's verksamhet av betydelse, och de förslag, som på initiativ av denna förening utgivits, bli av förf. föremål för granskning liksom ock det 1914 utkomna hymnariet.

Som förut framhållits, bryter förf. vid framställningen av romantiken inom kyrkomusiken mot den objektivitet och saktighet, som i övrigt karakteriserar hans arbete. Han gör det av en stark inre övertygelse och av praktiska skäl, nämligen för att hävda nödvändigheten av en omläggning i de svenska kyrkokörernas repertoar. Hur berättigat detta senare än må vara, måste anmälaren reservera sig mot att förf. gör det i en historisk framställning. Dessutom förefaller det, som om förf. gått väl generellt tillväga i sin förkastelsedom över romantiken. Det är dock romantiken, som givit oss sådana verk som Beethovens Missa solemnis, Schuberts och Bruckners mässkompositioner, för att inte tala om den romantiska anda som ligger latent i Bachs passioner. Hade angreppet gällt den rent liturgiska kyrkomusiken, hade anmälaren för sin del ej haft något att invända. F. ö. bör tilläggas, att den ton, förf. använder vid värdesättandet av romantikernas verk, nog till en del bidrar att skada hans egen sak.

Förf. har haft en svår uppgift att fylla, boken skall dels vara populär och dels vetenskaplig nog för att kunna begagnas inom universitetsundervisningen. Hur skickligt detta än är gjort,

förefaller det likväl anmälaren, som om det senare kravet tillgodosetts i större utsträckning än det förra.

Som av det föregående framgått, har anmälaren nöjt sig med att i vissa principiella huvudfrågor hävda en från förf. avvikande mening. Helt visst hade det varit möjligt att även i flera detaljer påvisa brister i framställningen. Men då dessa brister — enligt anmälarens uppfattning — väga lätt vid jämförelse med arbetets förtjänster, har anmälaren avstått från en dylik detaljgranskning. Boken får — det har redan sagts — betraktas såsom ett monumentalverk. Den är ett verk av en sällsynt kunnig och självständigt tänkande forskare, den är full av nya idéer och uppslag och den är slutligen ur pedagogisk synpunkt förträffligt utformad.

Gösta Morin.