

Kyrkomusiken i ett sociologiskt perspektiv

Vad har egentligen musiken för betydelse i olika kultiska sammanhang? Hur skall man förklara att musikens stil, struktur och funktion förändras i vissa religioner och under vissa tidsperioder, medan de i andra fall kan vara relativt konstanta? Följande framställning vill ge några exempel på hur man kan tolka den kultiska musiken utifrån ett sociologiskt perspektiv utan anspråk på någon fullständig »förklaring» av vare sig det musikaliska eller historiska skeendet. Avsikten med artikeln är att den om möjligt skall ge upphov till en bredare debatt kring frågor rörande den kyrkliga musikens nuvarande funktion.

Hur fungerar religiösa föreställningar – musik – samhälle?

År 1946 upptäcktes hos vissa stammar i norra Australien ett slags religionutövning som gick under benämningen »cargo». Platser där livsförnödenheter släppts ned hade förvandlats till ett slags kultplatser. Förklaringen till detta var följande. Eftersom befolkningen inte sett den vite mannen arbeta på de sätt man kände till, trodde man att han utförde en rad magiska rörelser. Man kopierade dessa märkliga åtbörder så gott man kunde: talade i en konservburk, satt och drog i ett metallrör, satte upp bambukäppar på hyddornas tak, motsvarande antenner osv. Den kult som med dans och musik använts för att uppehålla regler mellan människor eller mellan människa och natur hade ersatts av denna nya magi, »cargo».¹

¹ Wil B. Mirimanow, *Kunst der Urgesellschaft*, 1973, s. 84 f.

Exempel på sådana konfrontationer mellan den vite mannens kultur och andra kulturer är otaliga. Dylika konflikter har alltid uppstått vid missionsverksamhet, då religioner med en historisk förankring i en viss kultur överförts till eller direkt påtvingats människor med en annan kulturell tradition eller föreställningsvärld.²

I det ovan givna exemplet från Australien blev magi i musik och dans i social handling ersatt av en vidskeplig grotesk. Detta kan ses som början till ett »kulturmord»³ enligt vedertaget mönster. Naturligtvis skall människor inte hållas isolerade i ett slags etnografiska reservat. Men kontakten med teknologiskt, materiellt och produktionsmässigt överlägsna kulturer borde, tycker man, ha kunnat ske med större förståelse för mottagarpartens problem, så att denna fick en rimlig chans att själv något kunna bestämma utvecklingen och förändringen av livsmönstren. Överförandet av kultur, däribland musik, enligt modellen snabbt exploatera, utnyttja etc har skurit av rötterna på många högt stående och väl utvecklade kulturer från 1400-talet och fram till vår tid.

I alla kulturer hör musik och kult nära samman. Musiken är nästan alltid en central faktor i kulturen, vare sig det gäller afrikanska stammar som med urgamla sångtraditioner söker råd från förfädernas värld eller kristendomens allra senaste teve-shower. Musiken i

² Se Sigbert Axelson, *Kulturkonfrontationer i nedre Kongo*, 1971.

³ Se UNESCO 1/69, A. Daniélou, *Kultureller Völker-mord*.

sig är ingen autonom kraft utan följer kultens olika förändringar, vilka i sin tur beror på nya samhällsinformationer med nya världsåskådningar. Men ny musik kan också komma i konflikt med kulten och förebåda något nytt, vilket skall ges exempel på längre fram. Kultisk musik är i vissa fall förhållandevis lite förändrad under långa tidsrymder, men även sådana »kulturella konstanter» som den gregorianska koralen eller de tyska koralvisorna har förändrats i stil, utformning och funktion efter olika tiders ideologiska föreställningar och musikuppfattningar. I de flesta religioner möter man föreställningar att musiken är ett direkt budskap från Gud, så även i kristendomen. I de medeltida bilderna möter oss Gregorius den store som medium för Guds röst: den helige Ande, symboliserad av en duva viskande i påvens öra, överför sångerna (se bild I). Gudsbilden förändras, de musikaliska stilarna förändras, men föreställningen om musikern som medium för Guds röst består. Unga gospelmusiker i Skaratrakten hävdade vid en intervju att alla deras ord och toner var givna av Gud.⁴ Gud ansågs i detta fall ha förmedlat pop- och underhållningsmusik på samma sätt som han under tidigare epoker och i andra miljöer ansetts förmedla de musikaliska stilar som då var aktuella. Uppfattningen av kyrkomusikens ursprung och framväxt har också en alternativ tolkning som uppstått i och med det samhälleliga medvetandets utveckling.

Kyrkomusikens historia skiljer sig inte från annan musikhistoria i försöken att förklara sociala funktioner, musikstilar etc. Motsättningen mellan den historiska förklaringen och den religiösa trosuppfattningen existerar inte för den troende. Men för den utomstående är det spännande att se hur de två komponenter-

na skiftar från en tid till en annan, från ett samfund till ett annat. I det följande skall vi emellertid främst stanna vid några kyrkomusikaliska bilder och antyda några historiska förklaringar i enlighet med den presenterade målsättningen.

Några exempel ur kyrkomusikens historia

Själv dansade David med all makt inför Herren, och därvid var David iklädd en linne-efod.

Så hämtade David och hela Israel Herrens ark ditupp under jubel och basuners ljud.

När då Herrens ark kom in i Davids stad, blickade Mikal, Sauls dotter, ut genom fönstret, och när hon såg konung David hoppa och dansa inför Herren, fick hon förakt för honom i sitt hjärta.

2 Samuelsbok 6, 14–16

... och leviterna, samtliga sångarna, Asaf, Heman och Jedurum med sina söner och bröder, stodo, klädda i vitt linne, med cymbaler, psaltare och harpor öster om altaret, och jämte dem ett hundra tjugo präster som blåste i trumpeter; och trumpetblåsarna och sångarna stämde på en gång och enhälligt upp Herrens lov och pris . . .

2 Krönikebok 5, 12–13

Man ser, o Gud ditt högtidståg, min Guds, min konungs, tåg inne i helgedomen. Främst gå sångare, harpospelare följa efter, mitt ibland unga kvinnor som slå pukor . . .

Psaltaren 68: 25–26

I de ovan givna citaten ur Gamla Testamentet ges några få av de många exemplen på musikalisk dyrkan av Jahve. Denna dyrkan utföres exakt så som tidens furstar hyllades, dvs

⁴ Bandad intervju vid undersökning »Musiklivet i Skaraborg», Institutionen för musikvetenskap, Göteborg.



Gregorius I. Miniatur ur handskrift från 1100-talet.

(Musikgeschichte in Bildern, Band III, Lfg 3, utg. av J. Smits van Waesberghe, 1969, s. 51 nr 2.)

med stor klanglig prakt och väldig ljudstyrka. Det är stor skillnad mellan detta och Nya Testamentets musikaliska värld. Guden och musiken har bytt skepnad. Slavsamhällena är på väg att upplösas. Föreställningar om människans okränkbarhet börjar uppstå i filosofin och ställer kristendomen mot den judiska religionen och andra religiösa uppfattningar, vilka har den traditionella, despotiskt hämmande gudsföreställningen. De etablerade statsreligionerna med en överdådig tempelmusik kan omöjligt bli kristendomens förebild. I stället tar den upp den enkla synagogala sången av psaltarpsalmer som under kristendomens framväxt färgas av olika länders musikaliska tradition och idiom. Detta är en konsekvens av att kristendomen till en början är en revolutionär frälsningsrörelse, som främst bygger på ett proletariat av frigivna slavar, fiskare, bönder. Men även kristendomen kom att ändra karaktär. Konstantins toleransedikt 313–325 ger kristendomen möjlighet att utvecklas till en härskande statsreligion och den får därmed anhängare i alla samhällsklasser. Spridning av religionen sker i samband med den världsliga maktens expansion. Den revolutionära frälsningsrörelsen förvandlas successivt till den andliga stabilisatorn i det feodala, medeltida samhället. I förbund med den världsliga staten eller så småningom av egen kraft söker den tillskansa sig jordisk makt och rikedom. Himmelriket kan köpas med hjälp av jorrdonationer som har en förunderlig förmåga att vidga nålsögat.

Inom kyrkan kom den antika grekiska filosofin att spela en avgörande roll för en ny gudsuppfattning och en ny kult. Detta återspeglar sig inom musik och musikuppfattning. Den grekiska musikteorin i omtolkad eller missuppfattad form blir grundläggande för kultmusikens normering. Den nyplatoniska uppfattningen om världen som en blek återspeglning av himmelens fröjdefulla tillvaro genomsyrar musikuppfattningen.

Men den medeltida kyrkomusiken, den bleka återspegligen av den himmelska sången, var på grund av sin funktion och förmåga att förmedla Ordet en konstruktiv kraft, medan den utanför stående musiken, utan musikteoretisk bakgrund, utan fastställt regelsystem, var den nedbrytande njutningens gift, återspeglade Helvetets samtidigt lockande och skrämmande oljud. Denna musikuppfattning kom att genomsyra västerländskt tänkande och är i viss mån levande än i dag. Dess skepnad har förändrats, men själva grundtanken är orörd.

Musiken kunde således vara en förmedlare av det kristna budskapet och därmed, liksom i dag, acceptabel även för den strängt kristne. Däremot kunde själva musikupplevelsen i sig vara syndig. Augustinus förbannar Davids psalmer, eftersom han glömmer orden för musikens sötma. Ändå kan han inte låta bli att försvara de ordlösa jubilationerna i sin kommentar till den 23:e psalmen:

Jubelklängen är ett tecken på att hjärtat är fullt av glädje, som det ej förmår tolka i ord men ändå måste ge stämligt uttryck. Och vem gäller denna jubilation, om ej den utesäglige guden. Och då Gud är utesäglig, men människan likväl ej kan tåga om honom, vad återstår då annat än att jubilera, att hjärtat gläder sig utan ord och att glädjens omätliga ström flödar utanför stavelsernas rāmärken.⁵

Samma föreställningar om risken för att musikupplevelsen kan bli något konkurrerande till frälsningssyftet framgår av intervjuer med företrädare för vissa frikyrkliga samfund. De anser att de stora kyrkomusikaliska verken i huvudsak är till för estetisk njutning och saknar den frälsningseffekt som man bör ford-

⁵ Citerat efter C.-A. Moberg, Musikens historia i Västerlandet intill 1600, 1973 s. 45.

ra av kyrkomusiken och som mer motsvaras av kända och populära melodiers förmåga att förmedla Ordet i och för omedelbar omvändelse till Gud.⁶

Men vi kan stanna ytterligare ett tag i 300-talet för några exempel på musikaliskt tänkande med paralleller i nutiden. Den romerske krönikören Ammianus Marcellinus är synnerligen uppbragt över den underhållningsmusik som håller på att stjälpa romarriket över ända:

Nu är också de mindre husen, i vilka tidigare vetenskapen stod högt i ropet fyllda av dagdriveri och onyttigt leverne och genljuder av sång och de genomträngande klangerna av strängar. I stället för filosofer påträffar du där sångare, i stället för retoriker lekare; i stället för bibliotek byggs vattenorglar, jättelyror och blåsinstrument och mäktiga utrustningar tillverkas för skådespel.⁷

Å andra sidan betonas musik som en sammanhållande kraft mellan de kristna. Basilus den store på 300-talet lovprisar sångens sammanhållande kraft:

Vem kan längre hålla någon för en fiende, med vilken han har sjungit samman till Guds ära? Därför förlämnar ock psalmsången den högsta av alla gåvor, kärleken, i det den gemensamma sången blir ett enhetens band och stämmer folket till en enda kör av harmonisk samklang.⁸

Man känner också igen musikens roll i den kristna propagandan. Eusebius beskrivning skulle precis lika gärna kunna gälla Frälsningsarméns första skede:

Funno de hos sig begär att lovsjunga Gud så blygdes de även icke att sjunga offentligt på torg, gator, i rådhus och annorstädes, mitt ibland sina fiender och bespottare.⁹

Man insåg till fullo musikens betydelse för människorna och det gällde då liksom för de kristna i dag att använda musiken i kristendomens tjänst. Chrysostomos (345–407) skriver:

Vår natur är så till den grad förtjust i sånger, att t o m bröstbarnet, när det gråter eller är upprört, vysas till sömns genom dem. Ammor som bär barnen i sina armar, vandrar fram och tillbaka och sjunger speciella barnsliga sånger för dem, som ofta får dem att sluta sina ögon. Av samma skäl sjunger också resenärerna, lättade av sångerna inför resans vedermödor, och inte bara resenärerna, utan också bönderna sjunger ofta, när de trampar vindruvorna i vinpressen, samlar vinskörden, binder vinrankan eller gör andra saker. Sjömännen gör detsamma, när de sitter vid årorna. Också kvinnorna sjunger ofta vissa melodier när de väver och tar isär de tilltrasslade trådarna med skytteln, ibland för sig själva, ibland tillsammans. Så gör de, kvinnorna, resenärerna, bönderna och sjömännen för att med en sång lätta upp det tunga och strävsamma i arbetet. För sinnet tål påfrestningar och och svårigheter lättare, om det hör sånger. Då allt av nöje är helt och hållet naturligt för vårt sinne och för att icke demoner skall överföra skändliga sånger, som tar överhanden, har Gud infört psalmerna för att sången skall bli både ett nöje och en hjälp.¹⁰

⁶ Intervju i samband med undersökningen »Musiklivet i Skaraborg».

⁷ Fritt översatt efter D. Zoltai, *Ethos und Affekt*, Berlin, 1970.

⁸ Citerat efter N. Bolander, *Samfund och sångbok*, 1953 s. 10.

⁹ Citerat efter N. Bolander a.a. s 10.

¹⁰ Fritt översatt efter O. Strunk, *Source Readings in Music History*, 1950 s. 67 f.

Ljudet spelade en stor roll i kulten. Klockor och orgelns skärande mixturklanger måste ha stämt eller skrämt en oupplyst befolkning till vördnad inför Gud och de mystiska kulthandlingar som försiggick innanför korskranket. Klyftan mellan en filosofisk, intellektuell och/eller på ceremoniella effekter inriktad kristendom och kult och en enklare folklig kristendom med inslag av hedniska traditioner kan följas även inom musiken. Som exempel skall vi granska en medeltida andlig visa litet närmare (se musikexempel 1).

Melodin bär prägel av den medeltida världsliga musikens uppbyggnad i små formelmotiv.

Man kan också känna en »latent» bordunklang i melodistrukturen. Samtidigt finns en klart iakttagbar uppdelning i ett slags bågformationer som tyder på släktskap med gregoriansk koralmelodik.

De i olika folkliga miljöer levande andliga sångernas melodier har haft begränsad livslängd om de inte råkat nedtecknas i skrift. Men det finns även exempel på legendvisor som levt i folkmun fram till våra dagar och bibehållit en ålderdomlig melodik. Ett exempel är Staffansvisan från Vittskövle (musikexempel 2).

Ofta har emellertid texten senare försetts

1

1.) Ma - ri - a muo - ter rei - nū maīt. Er - barm dich ū - ber die cri - sten - hēit. Er - barm dich
 ū - ber di - nū kint dī noch in die - sem el - lend sint. 2.) Ma - ri - a muo - ter gna - de vol du
 kannst und mahst uns ghel - fen wol. Ver - lih uns ânn gue - di - gen dot. Und blhōt uns da vor
 al - ler not. 3.) Er - wirb_ uns huld um di - nes kint dez rich niem - mer dhain end - ge - winnt.
 Daz er_ uns lös von al - ler not und bhōt - te vor dem gä - hen tot.

Flagellantsång från 1300-talet (Florilegium musicum, 1964, nr 38).

2

Sankt Staf - fan han ri - der si - na häs - tar till vanns Va ka
 med oss ju - la - natt Då såg han en stjär - na i
 Öst - erns ri - ka land Va - ka med oss för oss al - la.

Staffansvisa från Vittskövle, Skåne (J. Ling, Staffan var en stalleträng, Kyrkans studiefront 1, årg. 9, s. 7).

med nya populära melodier (se musikexempel 3, där en vanlig svensk polskemelodi sjunges till texten), eller bär de prägeln av missuppfattning och söndersjungning.¹¹

Utbildningen inom musik liksom andra områden utgjordes på medeltiden av en skolas-

¹¹ Se G. Dahlström, Staffan och Herodesvisans melodi, Budkaveln 1935 nr 2.

tisk inlärning av regler och dogmer, här i samband med en memorering av en fastlagd liturgisk sång. Men detta luckrades upp genom en alltmer framtonad skaparkraft i kloster, katedral och universitet. Ett pedagogiskt exempel på hur det liturgiska materialet använts som utgångspunkt för olika utsmyckningar genom textunderläggning av melismer, eller en andra stämma, en tropering »i vertikal» ges i musikexempel 4. Den rådande filosofiska och

3 *Långsamt*

Mag-da-le-na stod i grö-nan lund, När so-len sig hä-ver röd-må. Och
själv Gud Fa-der till hen-ne kom. Allt ut-i lun-den grö-na.

Magdalenavisan (Från skrapare till hackare, skolradiohäfte i musik nr 2792 av J. Ling och S. Olofsson, 1972, s. 19).

4 a)

Ky-ri-e e-le-i-son. (3 times) Chri-ste e-le-i-son (3)
Ky-ri-e e-le-i-son (2) Ky-ri-e e-le-i-son.

b)

1. Om-ni-po-tens ge-ni-tor, De-us om-ni-um cre-a-tor: e- ley-son. 1. Chri-ste, De-i för-ma-vir-tus
2. Fons et ö-ri-gi-ni, pi-e lux-que per-en-nis: e- ley-son. 2. Chri-ste, pa-tris splen-dor, or-bis
3. Sal-vi-fi-cet pi-a-tas tu-a nos, bo-nie rec-tor: e- ley-son. 3. Ne tu-a dam-ne-mur Je-su
pa-tris-que so-phi-a: e- ley-son. 1. Am-bo-rum sa-crum epi-ra-men ne-xus a-mor-que: e- ley-son.
la-psi re-pa-ra-tor: e- ley-son. 2. Pro-ce-dens fo-mes vi-tae, fons pu-ri-fi-cans nos: e- ley-son.
fac-tu-ra be-nig-ne: e- ley-son.
3. Pur-ga-tor cul-pae, ve-ni-ae lar-gi-tor op-ti-me, of-fen-sas de-le, sanc-to nos mu-ne-re re-ple: e- ley-son.

c)

¶ Cun-cti-po-tens ge-ni-tor de-us, om-ni-cre-a-tor, e- ley-son. Chri-ste De-i splendor, vir-tus pa-tris-
¶ que so-phi-a, e- ley-son. Am-bo-rum sa-crum epi-ra-men, ne-xus a-mor-que, e- ley-son.

Ett Kyrie (a) med troperad text (b) och dessutom tillagd överstämma (c) (Davison & Apel, Historical Anthology of Music, 1949, nr 15 a, b och 26).

musikteoretiska skolastiken var till en början helt vägledande för komponerandet. Örat, den konstnärliga intentionen etc var således bundna inom ett rigoröst regelsystem, vilket innebär att man lätt finner paralleller mellan tankar, idéer och musikalisk stil. Musikexempel 4 c visar t ex hur endast de konsonanta intervallen prim, oktav, kvint, kvart ansågs värdiga i samklanger i enlighet vad man ansåg sig kunna utläsa hos de grekiska musikauktorererna. Ändå är denna version av tvåstämmighet ett stort steg mot en konstnärlig frigörelse vid materialbehandlingen jämfört med en tidigare klangbreddning i parallellförda stämmor. Under 12–1300-talen var man dessutom bunden till en trectaktig rytm i enlighet med analogier om treenighetens och trectaktens fullkomlighet. Jean de Muris skriver t ex i *Ars novae musicae* år 1319:

Att allt som är perfekt är implicerat i trectalet följer av många likartade företeelser. För i Gud som är perfekt finns det en substans, ändå tre personer. Han är trefaldig, ändå en, ändå trefaldig; stor är därför sammanhanget mellan enhet och treenighet. Först och främst i kunskap finns det särskilda och konkreta; därifrån kan man sedan derivera det trectaliga, sammansatta . . . ¹²

När tvåtakt mer konsekvent börjar föras in, liksom snabbare notvärden och andra nya stilmedel reagerar kyrkans män med flammande stridsskrifter och bannbulla mot vad de uppfattar som allvarliga förvillelser, bort från de traditionella, sanktionerade normerna.¹³ Under den framväxande renässansen (1400-talet) sker en förändring. Kyrkan är visserligen fortfarande ett vetenskapligt och konstnärligt

centrum, men nu börjar tyngdpunkten i musikkapandet förläggas vid de framväxande furstarnas hov. Kyrkans krav på att musiken i första hand skulle tjäna kulten innebar en motsättning till en utveckling mot nya musikaliska uttryckssätt. Dogm- och normsystemen blev tvångströjor för tonsättarnas konstnärliga fantasi. Detta bidrog till förskjutningen av musikutvecklingen till hoven, men den viktigaste orsaken till detta är även här musikens nya funktion som mätare på respektive hovs ekonomiska och kulturella status och potential.

I den flerstämmiga musiken utvecklades under senare hälften av 1300-talet och början av 1400-talet i Frankrike och Italien en fast gruppering av klanger i förhållande till varandra i kadenserna. Som exempel på bl a detta har här valts en enkel fauxboordunsats (musikexempel 5) av Guillaume Dufay (1400–1474). I sådana satser extemporerades som bekant mellanstämman av sångaren. Man kan också mycket väl tänka sig att dylika satser helt improviserades utifrån en given cantus firmus av de i komposition och improvisation vältränade sångarna. Men i frassluten sker i kompositionen en mer utmejslad utsmyckning av de olika melodilinjerna som »blommar ut» i melismatiska små utvikingar. Detta leder också till en sluten musikalisk form, som förebådar »det musikaliska verket», skrivet av en tonsättare, som med sin signatur garanterar musikens kvalitet. Så småningom blev musiken en vara på kapitalmarknaden, vilket ju förutsätter just »det musikaliska verket» – så länge man inte som i våra dagar med grammfon, bandspelare etc kan i ett säljbart medium direkt dokumentera musikens ljudande struktur.

Den nya inställningen till musiken, dvs att den skall skapas som något nytt och även musikens embryonala varukaraktär ligger bakom Johannes Tinctoris år 1477 publicerade uppfattning att ingen musik som är äldre än 40 år är värd att lyssna till. Detta evolutionistiska

¹² Fritt översatt efter Strunk a.a. s. 173.

¹³ Se t.ex. Jacobus av Liège, Strunk a.a. s. 180 ff., eller Moberg a.a. s. 260 f.

5

(1. Con - di - tor al - me si - de - rum, ae -
2. Qui con - do - lens in - te - ri - tu mor -

ter - na lux cre - den - ti - um. Chri - ste, Re - demp - tor
tis per - i - re sae - cu - lum sal - va - sti mun - dum

om - ni - um, ex - au - di pre - ces sup - pli - cum.)
lan - gui - dum, do - nans re - is re - me - di - um.

Guillaume Dufay (1400–1473), Fauxbourdonsats till en gregoriansk hymn (Ars musica IV, Chorbuch für gemischte Stimmen, Zürich 1965, s. 9).

synsätt kom först under romantiken åter i konflikt med ett historiskt betraktelsesätt, då musik åter behandlades som sakrosant, men nu på grund av dess förmedling via gudainspirerade genier.

Tonsättarna under renässansen låter ett personligt konstnärstemperament bli vägledande vid skapandet. Men detta hindrar inte att vi på olika sätt kan se tidens strömningar åter speglade i det musikaliska materialet. Närheten mellan världsligt och kyrkligt i livets alla skiftet kännetecknade som bekant medeltid och renässans. Det är därför ganska naturligt

att världsliga melodier eller stilmedel tränger in i kyrkans liturgiska musik, speciellt i perioder då kyrkan är utsatt för stark sekularisering. Dufay använder melodier som »Den beväpnade mannen» eller »Vad Edert ansikte är blekt». Det finns exempel på betydligt mer vågade schlagere som måste ha roat sångarna utan att församlingen kunde uppfatta lustigheten på grund av att melodin gömtes i den polyfona stämväven. Dufays melodiska variationer ligger till grund för hans kontrapunktiska arbete och även hans klangliga gestaltning är säkert inspirerad av musik utanför den liturgiska traditionen.

Men det är också möjligt att ge andra paralleller mellan en förändring i kulturlivet och i det musikaliska skapandet. Ockeghem ger sin kyrkomusik en speciell melodisk utformning, vad som brukar benämnas en »oändlig melodik» i ett återgripande på den gregorianska koralens struktur och i ett melodiflöde utan början och slut som för tanken till den mysticism som då kännetecknade Västeuropa. Senare kan på samma sätt Josquins strävan till förståelse av ordet och ordets dramatiska understrykande genom den musikaliska satsen ses som en återspeglning av en ny tids konstnärliga ideal, formade av en ny tids kultursyn.

Man kan också beträffande övergripande stilar, former och funktioner granska musiken i relation till ett samhällssystem under förändring. Under 1500-talets början visar det feodala samhället tendenser till sönderfall. Därvid uppkommer olika riktningar inom kyrkan som tillgodoser den nya ledande samhällsklassens behov av religion. Det var en individuell gud för köpmännen och borgarna, som också bättre var anpassad efter de nationella statsystemen än den katolska kyrkan med dess anspråk på världsomspännande makt. I denna skärningspunkt uppkommer ännu större inslag av folklig musik. Det är som om den nya religionen behöver folkmusikens stöd i sin kamp mot förlegade trossatser och dogmer. Det är också bönderna i Tyskland som får betala ett högt pris under religionskrigen för något som visade sig inte vara vad de trodde: början till en politisk, ekonomisk och kulturell frigörelse.

En central ställning i denna utveckling intar Martin Luther. I hans skrifter framgår vilket värde han satte på musiken och dess makt.

Det är också intressant att se hur han väddar till kungar och furstar för musikens understöd och hur han betonar att musiken är en Guds gåva och Satan en musikens fiende:

Bland alla Guds gåvor är musiken förvisso en av de härligaste och skönaste. Satan är dess fiende, efter-

som man med den fördriver många onda tankar och anfåktelser. Djävulen kan inte fördraga musiken. Den är en av de skönaste konsterna.

Tonerna gör orden levande . . . Kungar, furstar och höga herrar bör understödja musiken, ty det höves regenter och mäktige att hålla sin hand över de fria konsterna lika väl som över lagarna. Enskilda och privatmän kan väl älska och ha lust i musiken, men de förmår inte sörja för den . . . Musik är bästa tröst för den bedrövade . . . Musiken är likasom en halv regel och läromästare. Den gör människor blidare, fridsammare, visare. Dåliga musiker gör den nyttan, att man av dem kan höra och förstå, vilken skön och kostbar konst musiken är.

Ty vitt uppfattar man allra bäst, om man jämför det med svart.¹⁴

Bönderna som i evangeliet, översatt till tyska, kunde ta del av idéer som ifrågasatte deras sociala situation gjorde uppror mot sina furstar och gick till strid sjungande »Vår Gud är oss en väldig borg», med Jesus Kristus textat i en vit fana. Luthers reaktion visar klart att reformationen inte var avsedd för böndernas befrielse utan var en religion för furstarnas befrielse och nationalstatens etablering. Luther tar furstarnas parti mot vad han anser vara böndernas förvillelse mot en av Gud tillstätt överhet!

Därför, käre herrar, här skolen I befria, rädda, hjälpa och förbarma Eder över de stackars människorna. Stick, hugg, slå till, dröp varhelst I kunnen. Blir du själv därvid ihjälslagen, så väl dig! En saligare död kan du aldrig få. Tu du dör i lydnad, för Guds ord och befallning, Romarbrevet, 13 kap 1, och i kärlekens tjänst för att rädda din nästa från helvetet och djävulens band.¹⁵

¹⁴ Martin Luther, Bordsamtal. Urval och inledning av G. Hillerdal, 1961, s. 138.

¹⁵ Citerat efter H. Frisch, Europas kulturhistoria 1963, III s. 252.

6

4. Ditt ord, o Je - su, bli - va må den stjär - na i vars sken vi ga. Lat din hel - ga
lä - ra led - sa - ga oss i all vår tid, ljus och kraft be - skä - ra
oss i li - vets sorg och strid och i do - den ba - ra till vart hjar - ta frid.

Johann Walter (1496–1570), Körsats över In-dulcijubilo-melodin (Koralmusik II. Alternatimsatser för kyrkoåret utg. av H. Göransson och L. Edlund, 1965, s. 37).

7

Christ lag in To - des - ban - den für un - ser Sünd ge - ge - ben.
Der ist wie - der er - stan - den, und hat uns bracht das Le - ben.
Des wir sol - len fröh - lich sein, Gott lo - ben und dank - bar
sein und sin - gen Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

Lucas Osiander (1534–1604), Christ lag in Todesbanden (Florilegium musicum, 1964, nr 67).

Luthers musikintresse skapade en grogrund för en utveckling av reformationens musik i Tyskland, som kom att sakna direkt motsvarighet i de länder där Zwingli och Calvin var verksamma. Calvin skriver i Institutiones: »Låt musiken komma från hjärta och mun och på ett folkligt tungomål. Instrumentmusik tolererades bara under det Gamla Testamentets tid och då på grund av folkets omognad.»

En jämförelse mellan en koralsättning av Johann Walter och en ca 50 år senare av Lucas Osiander (musikexempel 6 och 7) visar olika musikaliska ideal, som sannolikt hör

hemma i olika reformatörers inställning till musikens roll och funktion. Walters sats är dramatisk, livlig. Tenorstämmans c.f. utgör material till de övriga i ett slags ständig kommentering med punkteringar och förskjutningar som spänningsskapande moment. Harmoniken och i viss mån klangregistret har likaledes en särart som kom att få betydelse för den fortsatta tyska koraltraditionen. Lucas Osianders sats verkar medvetet återhållen både vad beträffar rytmisk spänning, harmonik och satsstruktur till förmån för textens budskap.

Det framväxande borgerliga hemmusiceran-



Musicerande familj. Frontespis till Johann Rist, *Frommer und Gott Seliger Christen Altäglich Haus Musik*, 1654

(Musikgeschichte in Bildern, Band IV, Lfg 3, utg. av W. Salmen, 1969, s. 63.)

det hade likaledes sin utgångspunkt i den nya religionsriktningens musikintresse. Formen hade man hämtat från adelns hemmusicerande. Kring ett bord med husfadern i högsätet samlades familjen för att sjunga och spela de nya religiösa visorna (bild II). I borgarhemmen sjöng man in det lutherska budskapet med hjälp av sångsamlingar som Andliga visor att sjunga vid Bordet (1555), Kristeliga och trösterika Bordssånger (1572), Kristelig Hus- och Bordsmusik . . . med Martin Luthers lilla Katekes (1605), Andliga Tyska Visor för fyra eller fem stämmor, satta rätt och kärleksfullt efter vanliga koralmelodier, tillägnade kyrka och skola (1601), Små Andliga Hemsånger (1652). Michael Praetorius' Ich dank dir, lieber Herre (musikexempel 8) presenteras som exempel på sådan »hem-skola»-musik. Musiken har en livskraft och nerv med rent dansanta inslag. Den ursprungliga folkmelodins inre rytmiska spänningar har utnyttjats och harmonik och klang är mästerligt avpassade texten. I kadenserna finns rika utsmyckningar. Man kan tänka sig att denna musik måste ha gjort sig utmärkt i en musicerande borgarfamilj med blandade röster och instrument.

Ortodoxins framväxt innebar att människornas inneslöts i en järnhård trossdisciplin i stats-

religionens skepnad. Reaktionen mot detta blev pietismen, som i Sverige fick sitt musikaliska nedslag i Mose och Lamsens visor 1717. Den nyväckta känslans innerlighet bör ses mot bakgrund av det auktoritära absolutistiska samhällets slutfas och mot liberalismens och den individuella subjektivismens genombrott.

Melodierna till 1800-talets andliga visa bygger i stor utsträckning på tidens sentimentala musikaliska klichéer med rötter i 1700-talets känslolösa stil. Ofta är uttrycksmedlen grova och förenklade: man vill nå snabb effekt med musiken i dess funktion av Ordets bärare. Några musikexempel: Franz Schuberts tonsättning av »Wohin soll ich mich wenden?» (musikexempel 9), en sång av Oscar Ahnfelt, »Guds barn jag är» (musikexempel 10), en »folkmelodi» till visan om Svarta Sara (musikexempel 11) samt folkmelodin till »Visa för fattiga barn» (musikexempel 12).

I musikexempel 9 är melodin »lyft» till tersplanet, nästan recitativiskt enkel i ett två gånger upprepat motiv. I anslutning till texten är melodin trevande, frågande. Det andra motivet ger i sina två presentationer svaren, inledda av de för stilen så kännemärkande kvartsropen. Dynamik, harmonik understryker på motsvarande sätt textens budskap. De

8

Ich dank dir, lie-ber Her-re, Daß du mich hast be-wahrt hart, Mit Finsternis um.fan-
 In die-ser Nacht Ge-fährde, Dar-in ich lag so-wahrt hart, Mit Finsternis um.fan-
 gen, Da-zu in gro-ßer Not, Dar-an ich bin ent-gan-gen, Halbst du mir Her-re Gott.

Michael Praetorius (1571–1621), Ich dank dir, lieber Herre (A. Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig 1931, nr 162).

Mässig.

9

TENORI.II.
p dolce

BASS I.II.
p dolce

Wo-hin soll ich mich wen-den, wenn Gram und Schmerz mich drü-cken? Wem künd' ich mein Ent-

SOLI.

Zü-cken, wenn freu-dig poecht mein Herz?

Zu dir, zu dir, o Va-ter, komm' ich in Freud und

CHOR.

Leiden; du sen-dest ja die Freuden, du hei-lest je-den Schmerz. Zu dir, zu dir, o Va-ter, komm'

ich in Freud' und Lei-den; du sen-dest ja die Freu-den, du hei-lest je-den Schmerz.

10

The image shows a musical score for the song "Barnasången" (The Children's Song). It is arranged for guitar, voice, and piano. The score is written in G major and 2/4 time. The lyrics are in Swedish and describe the birth of Jesus.

Guitarre
Sång
Piano

*Guds barn jinglar i lek salig - gu ro och gläd - je. Guds barn jinglar. För hvem skall jäsägubarn
gläde? För Guds vilj och säsammygläde. Guds barn jinglar. Guds barn jinglar. Andorra lögar ro och glädje.*

Oscar Ahnfelt (1813–82), Barnasången, text L.J. Stenbäck och C.O. Rosenius
 (Andeliga Sångar med accompanement af Pianoforte eller Guitarre, Stockholm 1850, nr V).

olika stilmedlen är noga avvägda. Sexten som har en speciell laddning och nästan alltid förekommer till leda för att skapa spänning eller peripeti används i denna melodi bara en gång. Många av de allmänna stilflosklerna finns med, särskilt i slutfallen.

Musikexempel 10 är på många sätt nära släkt med det föregående. Det saknar emellertid de små subtila nyanser och medvetet konstnärliga variationer som skiljer det originella från schablonen. Melodin börjar med det musikaliska kvartsropet i enlighet med textens krav. Därpå följer en eftertänksam melodi-fras. Så ännu ett utrop och en retorisk fråga, melodins höjdpunkt. Inledningsropet presen-

teras ånyo, något varierat. Ett emfatiskt, effektfullt retarderat slut avrundar melodin.

Melodin till Svarta Sara (musikexempel 11) är en ännu vanligare melodityp, uppbyggd kring ett enda motiv. Vid första presentationen avslutas motivet med en fallande sext (a^1 - $ciss^1$), följt av ett kort mellanspel. Andra gången motivet möter avslutas frasen av en stigande ters (a^1 - $ciss^2$), följt av ett svarsmotiv och ett intervallsprång med påföljande skal-mässig utfyllnad som kadens. Sådana musikaliska schabloner är synnerligen vanliga i skillingstrycksvisor av typen »Alpens ros».

»Visan för fattiga barn» (musikexempel 12) har en melodi som bygger på en polske-

11

I. Där up - pe ing - en död skall va - ra Och
 ing - a tå - rar, ing - en natt, Så sjöng den lil - la svar - ta
 Sa - ra, Ett fat - tigt ne - ger - barn så glatt.

Sången om Svarta Sara, folkmelodi, text Lina Sandell, 1865 (Från skrapare till hackare s. 38).

12 *Andante grazioso*

Jag är glad och ung; ing-en sorg är tung ty jag äls-ka kan och sjung-a.
 Kär-lek hopp och tro som små äng-lar bo up-på bar-nets spä-da tung-a.
 Blå-ser stundom kallt up-på min lev-nads stig, hit-tar bö-nen vä-gen, him-mel upp till dig.
 Jag är glad och ung; ing-en sorg är tung, ty jag äls-ka kan och sjung-a.

Visa för fattiga barn, folkmelodi, text J. Nybom (Från skrapare till hacka s. 45).

rytm och ett sextintervall med inledningston. Melodin blir därmed »dubbelkäck», men får en sentimental tillsats i frasslutens avslutning. Effektfullt är tredje motivets dystra mollstämning. Modellen, mycket vanlig, är följande: motiv 1 och 2, glada, förväntansfulla, stegring med hjälp av sekvenser. Motiv 3, ett sorgligt mellanspel och så är man glad igen i motiv 4. Till vilka värdjade man nu med denna musik?

Frikyrkan vände sig i sitt begynnelsekede i England till ett proletariat, till grovarbetarna och till städernas industriarbetare. I Sverige svarade den etablerade statskyrkan med förbud i form av konventikelplakat, en rädsla inför den folkliga religiositet som spred sig i de lägre samhällsklasserna. Vid mitten av 1800-talet hade emellertid denna rörelse vunnit stor spridning i olika samhällsklasser (jfr kristendomen vid 300-talet!). Men det etablerade samhället var fortfarande mycket kritiskt. Följande utdrag är hämtat ur en artikel i Carlskrona Veckoblad den 13 februari 1858 angående

konventikelplakatets snara upphävande och Oscar Ahnfelts besök i staden:

Så gott var det att upphäva en förordning, som under senare åren ändå blivit så uppenbart gäckad, ehuru man härmed lämnat alla möjliga sektmakare fritt »spelrum», emedan vi även tänka på gitarrspelare. De hava nu icke det så förhålliga konventikelplakatet att gråta och jämra sig över. Beklagligen för dem, är det dem snart betaget att i detta hänseende vinna martyrkronan. —

Den beryktade gitarrspelaren Oscar Ahnfelt har tvenne aftnar å rad för öppna dörrar i en gymnastiksal tillåtits hålla konventiklar dit människor i stora skaror strömmat. I brist på andra spektakler har man i tvenne aftnar haft dylika frispetakler och det påstås ordningen icke varje afton varit så alldeles god. Vi för vår del trodde att den herren hade förlorat allt förtroende, emedan han är starkt misstänkt för att vara baptist och icke gittat vederlägg

de mot honom gjorda beskyllningarna i detta hänseende, åtminstone har han på de flesta ställen i landet, där han förut varit så högt uppburen börjat bemötas med mycket misstroende. Men här i staden omhuldas han ännu med den allra största ömhet. Det är icke numera i en liten förtrolig krets som han slår sin lyra och deklamerar sina satser, utan uppenbarligen inför stora folkhopar uppträder han, alldeles som vore sådant honom i lag medgivet. Det är icke en och annan enfaldig person, som löper till honom, utan det är personer vilka man vill tillskriva bildning, de där även själva giva sig ut för att vara goda kristna, som omfatta honom. Vi hava fått oss tillsänd en förteckning på åtskilliga så kallade bättre personer som varje afton varit hans åhörare, med begäran att offentliggöra deras namn, vartill vi dock sakna all håg. Den där nyfikenheten kan möjligen komma att förorsaka en och annan mycket obehag, och troligen inser icke var och en, vilka stora vådor ett sådant löpande kan hava med sig.

Trots den förföljelse som frikyrkan fick utstå växte den sig allt starkare och dess betydelse som musikalisk faktor i svenskt musikliv blev allt större. Liksom under reformationens inledningsskede kom ett rikt hemmusicerande att växa fram. Den nya musiken, med tillskott från Amerika och England, konkurrerade inte bara framgångsrikt med den tyska koraltraditionen utan slog också ut stora delar av den svenska allmogens musik. Gitarr och cittra var nu de populära instrumenten, »sång-er» sjöngs i stället för »visor» etc. Frikyrkomusiken inledde ett av de mest markanta traditionsbrotten i svenskt musikliv, då i kombination med industrialisering och nya kulturella strömningar utifrån Europa och Amerika. Frikyrkan var ingalunda någon revolutionär rörelse i den bemärkelsen att den enskilde skulle söka vinna rättvisa och människovärde

i den jordiska tillvaron: negrer, fattiga barn och alkoholister skulle vara underdåniga. Undergivenhetens välsignelse sjöngs in i människornas sinnen i väntan på belöning ovanifrån eller välgörenhet.

Från 1700-talet och framöver blev sensualismen alltmer betonad inom den kyrkliga sången. Den medeltida Maria-diktningens balansgång mellan sensuell världslig och överjordisk kärlek kom att motsvaras av en het Jesusdyrkan med båda dessa ingredienser. Det är ingen tvekan om att i dag motsvarigheter finns till svensktoppssensualismen i vissa delar av främst frikyrkans musikliv. Den transnationella musikindustrins kommersiella mönster har blivit normgivande för att »sälja Jesus». ¹⁶ Här finns också föreställningar om en gudasänd musik. När t ex bröderna Samuelson anklagas för pekuniär spekulation tillbakavisar de detta med hänvisning till ett idealistiskt frälsningssyfte. För en icke-troende förefaller skillnaden mellan en Lena Andersson och Evie Tornquist ¹⁷ ligga i utbyte av ordparen Han-Känsla mot Jesus-Gud. I övrigt är ord som »kärlek», »trohet» etc använda på samma sätt. Musiken i de två repertoarerna går inte att särskilja med hjälp av någon känd analysmetod.

Andra förnyelsesträvanden inom kyrkomusiken tar upp tråden från en närmast pietistisk fromhet men formar den i individualestetisk tolkning. Ibland tar frikyrkan i sångsamlingar in texter, där det religiösa budskapet endast framgår som en allmän längtan. Det är möjligt att detta förklaras av att den musikaliska och emotionella basen hör hemma i den frikyrkliga traditionen (musikexempel 13).

¹⁶ Det lönar sig att tro, Musikens makt, 5/6 1975.

¹⁷ Chr. Stendahl, »Det är 'görroligt' att sjunga om Gud». Intervju med Evie Tornquist, »en ängel på jorden.» VeckoRevyn 18.2.76.

13 *pp* *cresc.*

Det är nå - got bort - om ber - gen bort - om

pp *cresc.*

3 *mp*

blom-mor-na och sang-en. det är nå - got bort-om stjär-nor bak- om

mp

5 *mf* *pp*

he - ta hjär - tat mitt. Hö - ren nå - got går och vis - kar.

mf *pp*

7 *mf* *p*

Hö - ren nå - got går och vis - kar.
går och loc - kar mig och be - der:
Hö - ren nå - got går och vis - - kar:

mf *p*

8 *f* *dim.* *p*

Kom till oss. ty den - na jör - den. den är ic - ke ri - ket ditt.

f *dim.* *p*

Sven-Eric Johanson (f. 1919), Det är något bortom bergen, text D. Andersson (Evangelisk körmusik utg. av G. Eriksson och T. Erséus, nr 95).

Det andliga budskapet har också ställts i ett samhällskritiskt perspektiv. Detta är inte någon historisk nyhet. I vissa skeden har musik och kristendom tillsammans varit del av progressiva politiska och sociala rörelser. Ovan har nämnts bondeupproren i 1500-talets Tyskland som ett exempel. Alfred Jansons och Elisabeth Hermodssons »Röster i ett mänskligt landskap» är ett exempel på en uppgörelse med en förstelnad kristendom och ställningstagande för den revolutionäre prästen Camillo Torres i en sprakande dramatisk oratorieform.¹⁸ Detta exempel på hur Guds bilden kommer i konflikt med den politiska medvetenheten brukar vara tecken på

förändringens vindar, först uppfångade av konstnärer och musiker.

Är religionens och kyrkomusikens väsen på väg att förändras i och för ett nytt samhälle? Hur skall man tolka vår tids strömningar av medvetenhet om omvärlden kontra total uppgivenhet i en individuell frälsning, ofta i form av en världsfrånvärd sektbildning? Kyrkomusiken speglar allt detta, kanske mer öppet än någon annan funktionsmusik. Borde den inte göras till större föremål för in- trängande musiksociologiska studier och kritisk debatt än vad som f n förekommer?

Jan Ling

¹⁸Röster i mänskligt landskap för sång, tal, körsolo och tretton instrument av Elisabet Hermodsson (text), Alfred Janson (musik), Gunnar Eriksson (dirigent). Proprius 250402-008.