

draga de praktiska konsekvenserna av den lutherska doptanken med avseende på dopfontens placering, fanns för dem blott *en* plats, nämligen i koret. Genom deras verksamhet skapades en liturgisk tradition, som vi hava att taga hänsyn till i vår på praktiska anvisningar rörande liturgiska inredningsföremål så fattiga svenska kyrka. Det omdöme, som uttalas i Hellerströms Liturgik (s. 31), att dopfonten icke bör ställas i koret, synes därför oriktigt och alltför kategoriskt. Någon bindande föreskrift får visserligen icke givas; kyrkorummen och de lokala förhållandena äro alltför olika. I våra stora empirekyrkor är platsen framme i koret som motsvarighet till predikstolen alldeles given. För medeltidskyrkorna kan däremot någon bestämd plats icke ficerats, men i regel torde även här dopfonten kunna uppställas i koret.

Bengt Cnattingius.

Det svenska missalets inledningsantfonier.

Som bekant saknar 1897 års musik till svenska mässan sångformen introitus, ehuru den utgör en viktig framstöt till förmån för en rikare musikalisk utrustning av den svenska högmässan och handboken i övrigt ej ställer sig avvisande mot införandet av gregorianska element. Denna brist beklagades livligt inom vida kretsar i vårt land, vilka önskade även på denna punkt en anknytning till reformationstidens liturgisk-musikaliska tradition. Även 1908 års kyrkomöte betonade vikten av, att »åt högmässan gifves en mera högtidlig och stämningsfull prägel genom att afsjungandet af antfonier komme att ersätta uppläsandet af de numera efter inledningspsalmen föreskrifna begynnelseorden.» Biskop Ullman och kantor Morén, som på kyrkomötets hemställan fingo i uppdrag att utarbeta förslag till liturgiska och liturgisk-musikaliska bilagor till den svenska kyrkans handbok, sökte tillgodose behovet av introitusstycken genom att bifoga en hel serie dylika, lämpade för kyrkoårets skilda tider. Vid överarbetningen 1918 av detta missaleförslag bibehölls introitusmomentet fullkomligt efter mönster av förslaget 1914, blott med den skillnaden, att de-tempore-principen något avtrubbades genom uteslutning av särskilda introitusstycken för nyårsdagen, epiphania, kyndelsmässodagen, passions-tidens söndagar, långfredagen, pingstoktaven, söndagarna efter helga trefaldighet, Marie bebådelsedag, Johannes döparens dag, Mikaelssdagen och Alla helgons dag. I gengäld erbjöd man ej blott ett enda förslag utan 5 alternativ för var och en av de bibehållna festdagarna.

Det Ullman-Morénska missaleförslagens introitusmelodier voro komponerade av Morén med eller utan begagnande av »gammalkyrkliga motiv», varmed menades gregorianska melodier. Ur vilka källor de hämtats och huru troget de behandlats, därom veta vi ingenting och kunna knappast klargöra saken utan omständiga undersökningar, vilka dock sakna större betydelse. I 1918 års missale äro däremot flera kompositörer företrädda: Oscar Blom, Harald Fryklöf, Gustaf Hägg, Oskar Lindberg, John Morén, Otto Olsson och Ivar Widéen, av vilka Lindberg och Olsson bidragit med vardera 10, Hägg och Morén med vardera 9, Fryklöf med 5, Wi-

dén med 4 och Blom med 3 (summa 50). Moréns bidrag ha hämtats ur Missaleförslaget 1914 utom i ett enda fall, då han givit ett nytt alternativ. En händelse, som ser ut som en tanke är det faktum, att flera av de utslutna introitusstyckena i 1914 års förslag äro uppbyggda på gregorianska motiv medan endast ett, Moréns behandling av 4:de böndagens introitustext i »6:e psalmtonen», i missalet 1918 otvetydig visar denna karaktär.

För att få en bakgrund vid vårt lilla studium av den svenska handbokens introitusmoment må vi ägna en tanke åt den katolska kyrkans motsvarande form. Den gregorianska introitus har av ålder varit en beledsagande sång, under vilken den katolske celebranten jämte sina ministranter intågade från sakristian till altaret. De förenklingssträvanden inom det liturgiska ceremonielet, vilka utmärka senmedeltiden, framkallade en förkortning av introitusformen, i det att det ursprungligen av en hel psalm bestående stycket kom att förminska till blott en inledande melodi (antifona) jämte en enda psalmvers och därtill hörande doxologi. I samband med denna förkortning står också den numera genom Pius X:s graduale 1908 upphävida praxis, att antifonan uppstämmes först sedan prästen nått altaret, varemot hans intåg beledsagades av orgelspel. I denna form saknade den latinska introitus sitt egentliga existensberättigande och hade blivit ett rent dekorativt stycke, detta är likaledes fallet med introitusmomentet i svensk gudstjänst, eftersom prästens intåg där beledsagas av en församlingssång och introitus sjunges av den vid altaret stående prästen i växling med kören.

Vi komma därmed till det musikaliska formbegreppet antifoni och konstatera genast, att den svenska introitusantifonin *icke är någon antifoni*, eftersom här är fråga om en växling mellan en solist (prästen) och kören (församlingen). Detta slag av växling kallas för responsorialsång och har inom den gregorianska sången en från den antifonala principiellt avvikande karaktär. — Nu är det visserligen sant, att även katolsk liturgi för introitus räknar med ett solistiskt inslag: under veckodagarna och vid s. k. simplex fester intonas antifonan av *en* sångare, på söndagarna och vid andra fester av två, vid fester av högre rang av fyra sångare, vilka emellertid sjunga endast ett helt kort stycke, varpå kören fortfar till den enda kvarstående psalmversen, vilkens första hälft jämte det sig anslutande Gloria patri sjunges av kantorerna, det övriga av kören, som därefter repeterar hela antifonan till psalmversen. Men det karaktäristiska för denna form är dock ej — som i de responsoriala styckena — växlingen mellan en solist och kören utan växlingen mellan körpartierna. Formen är sålunda a—b—a, där a är antifonan och b versen jämte Gloria patri, både a och b utföras av kör, till vilka de korta solistiska fraserna äro att anse som intonationspartier. Den svenska introitusformens solistiska natur skärpes däremot av det faktum, att den officierande prästen är solist och regelbundet alternerar med församlingen-kören. Formen blir här med hänsyn till de utförande organen a—b—a—b—a—b, där a är solosång och b körsång, alltså en fullt tydlig växling mellan tvänne olika musikaliska besättningstyper. Ännu mera skärpes motsättningen av den melodiska karaktären, till vilken vi nu övergå.

Det erkännandet bör då genast givas de svenska tonsättare, som medverkat i missalet inom ifrågavarande form, att de gått till sitt verk med allvar och all tänkbar omsorg. Textdeklamationen är i samtliga stycken noggrant iakttagen. En jämförelse mellan de olika alternativen till samma text visar en vacker samstämmighet mellan tonsättarna i deras utmejsling av texten: språkets accenter iakttagas noga och innehållsriga ord betonas särskilt starkt, stundom genom ett slags tonmåleriska drag, i likhet med renässansens madrigalistiska manér. Ett par anmärkningar kunna dock göras: Fryklöf har konsekvent deklamerat »alléluiá», under det att övriga tonsättare begagna den traditionella och korrektere formen »allelúia». Det är dock icke alldeles likgiltigt, att dylika inadvertenser utmönstras, så vida man vill vara mån om liturgisk stil. Av samma skäl måste man besluta sig för, vilken betoning som är att föredraga, »missgärningar» (som Morén deklamerar) eller »missgärningar» i texten till 1:a böndagen (serien 7). Den senare formen är väl den enda tänkbara. Mot Lindbergs deklamation i texten till 2:a böndagen (8 serien) måste man opponera. I sin strävan att bibehålla en (f. ö. vacker) melodi har tonsättaren deklamerat frasen »står ditt ord fast i himmelen» utan hänsynstagande till den oerhörda innehållsvikt, som tillkommer ordet »fast». (Antingen måste dubblettysyllabiken här uppoffras el. också »ord» indragas i den föregående takten och »fast» få halvnoten för sig, varpå »i» kan uppbära de fyra åttondelarna.)

Melodiskt äro styckena en smula ojämma, somliga kanske ej så inspirerade, andra måhända skrivna med en viss patetisk anstrykning, som ej är alldeles stilenlig. Ingen enda anger något beroendeskap av gregoriansk melodik med undantag av Widéens alternativ till påskdagsintroitus, vilken på ett ganska lyckligt sätt begagnar påsksekvensen *Victimae paschali laudes* som melodiskt material. Samme tonsättare har i sitt alternativ för 1:a böndagen gjort en tydlig melodisk anknytning till koralen nr. 51, vartill helt visst finnes full anledning. Ett omdöme ifråga om melodik blir väl städse till en viss grad beroende av subjektiva faktorer, men man torde dock ej behöva hysa någon tvekan om att ge priset åt just Widéens påskalternativ; — att efterlikna eller rent av överträffa den ädla melodiska högheten i denna sångvisa, en av kristenhetens skönaste, torde vara fåfängt arbete! Melodiken i övriga stycken är i allmänhet alltför starkt harmoniskt betonad, även om man märker den tydliga strävan hos en del alternativ efter stegvis melodisk gång och den ännu tydligare recitativa prägeln med fasthållandet av en tubaton etc. De äro dock mera yttre drag och förfalla ej alltid att organiskt riktigt höra samman med melodin, vilken även i en ålderdomlig dräkt rätt tydligt röjer sentida växt. En utomordentligt schvungfull och skön melodi är Lindbergs alternativ till juldagens mässa, som kunde tänkas vara gregorianskt inspirerad, liknande med Bloms intonation i påskdagens introitus.

De flesta introitusstyckena följa melodiskt schemat a b a b, vartill sluter sig det från den bayerska agendan hämtade *Gloria patri*, vilkens melodi vi vilja kalla c. Dock är detta schema ingalunda det enda. Man finner bl. a. följande varianter: a b b a c, a b a a' c, där a' är en variant av a, a b a d c, där d är besläktat med b, a a b b c, a b' d b'' c, där b' och

b" äro varianter, a' b d a" c, a' a" a' a"" c etc. Det förefaller som om tonsättarna fått sig förelagt ett huvudschema (efter Moréns anvisningar?), där solisten-prästens respektive kören-församlingens partier borde melodiskt uppbyggas på var sin melodi. Hur därmed än må vara så har detta schema ej blivit fullkomligt uniformt genomfört utan varierats, något som ur rent musikalisk synpunkt må vara väl motiverat och värdefullt men som liturgiskt och praktiskt ej kan försvaras, enär det strider mot formens egen karaktär, lämnar rum för en viss löslighet i uppbyggnaden och slutligen försvårar prästens redan förut förvisso svåra musikaliska roll. — Om det harmoniska elementet må här blott anföras, att man i regel undviker alltför vekluga klanger utan att dock dylika alldeles utmönstrats (t. ex. dominantseptim- och kvintförminskade septimackord).

Sammanfatta vi resultatet av vår lilla studie, så finna vi, att lösningen av uppgiften, introitusmomentets infogande i svensk högmässa, onekligen är ganska karaktäristisk för den tidigare reformrörelsen i vårt land. Man har upptagit ett katolskt moment, som fortlevat med ganska oförminskat liv ännu i 1600-talets Sverige, men i st. f. att genom ett lämpligt urval av de introitusmelodier, som äro bevarade i svenska liturgisk-musikaliska källor från reformationstiden, försäkra sig om äkta former i överensstämmelse med vår egen tradition, har man försökt sig på en ny komposition i en form, som endast har ett ytligt samband med den traditionella.

Man måste förundra sig över, att det överhuvud taget befunnits nödvändigt att infoga detta moment, eftersom det ju faktiskt redan ersatts på det sätt, som flera andra gamla katolska liturgiska stycken ersatts nämligen genom den s. k. ingångspsalmen. Vi iakttaga vidare, att man ej anordnat en verkligt antifonal form utan helt enkelt infört den rakt motsatta, den responsoriala, även om den enkla melodik, som de svenska ingångsstyckena äga, ej direkt hänvisa dem till en solistisk form. Ej heller melodiskt har man sökt en karaktäristisk och efter omarbetningen tydligt spörjbar anknytning till gregoriansk musik (med nämnt undantag), ej ens genom en viss kyrkotonartlig färgning, och harmoniken vandrar den nutida harmoniska konstens vanliga vägar, visserligen utan att slå in på några vekluga sidostigar men också utan kärvhet och arkaiserande detaljer.

Nu är det förvisso sannolikt, att man häremot vill invända, att vi ej ha att göra med den latinska introitus form och melodik utan med en *nutida* form av ingångsmoment, vilket befunnits värdefullt och förtjänt av att bevaras. Härtill må emellertid anföras, att en nutida utformning i så fall skall vara självständig och ej *verka* som ett ofullgånget försök till efterbildning. Varför begagnar man ordet antifoni, varför sammankopplas formen med Gloria patri, vilket i sin tur hämtas ur protestantiska källor (hur detta skett må lämnas därhän) d. v. s. är av gregoriansk natur, varför tillgripes tubaartade vändningar, kort sagt, varför ger man överhuvud taget hela momentet sken av att vara »gregorianskt», ehuru det ej har med gregoriansk sång att skaffa?

Att anvisa vägar för en eventuell revidering av det svenska missalets introitusstycken och rent av infogandet av nya är helt naturligt synnerligen svårt och ömtåligt. Två vägar ha vi att gå. *Antingen* böra vi anknyta

till reformationstidevarvets svenska liturgisk-musikaliska tradition, d. v. s. begagna *äkta* gregorianska melodier. Svårigheterna äro härvid den svenska textens lämpande till de givna sångvisorna och de flesta svenska prästers bristande musikaliska utbildning, som nästan omöjliggör dylika sångers riktiga utförande, slutligen kanske också den svenska menighetens oförståelse för denna art av musik.

Eller också måste introitusmomentet — alltjämt förutsatt, att man anser det böra bibehållas — fullkomligt befrias från traditionella former som sakna berättigande, då de blott äro tomma skal, och nygestaltas efter vår egen tids musikaliska stil. Därvid skulle jag vilja rekommendera, att tonsättaren anknöte till *den mest karaktäristiska* och sköna visan bland de församlingssånger, som tillhöra vederbörande festdag, så att introitusmomentet också melodiskt gäve liksom en försmak av dennas firningsämne och ägde dess allmänna karaktär. Skall den responsoriala växlingen mellan solist och kör bibehållas, så bör i varje fall den musikaliska formen på något lämpligare sätt avrundas och bilda en sluten enhet. Det är ej lyckligt med den hitillsvarande upprepningen (a b a b a b) utan lyckligare, om Gloria patri insmältes i det övriga som en mellansats. Kvar stå emellertid också i detta fall svårigheterna att vinna musikaliskt skolade interpretörer för sådana nutida tolkningar av de kristna texternas djupa troshemligheter.

C. A. Moberg.

Orgelverket i All Hallows church, London.

Denna mycket intressanta kyrka är uppförd på samma ställe där den gamla under stora branden 1666 förstörda kyrkan stod. Den ursprungliga byggnaden hade uppförts 1053. All Hallows är det gamla namnet på All Saints (alla helgons).

Orgelverket var uppfört av Renatus Harris 1695 och hade då en manual som innehöll: Open diapason (öppen principal), Stopped diapason (gedackt), Principal, Twelfth (kvint), Fifteenth (oktava 2'), Tierce (ters), Sesquialtera 3 korig, Trumpet, Cornet 4 korig (till C). Sådant var orgelverket ända till 1870 då Gray & Davidson utökade det. 1923 restaurerades orgeln ånyo av dessa och erhöll då följande disposition: (a = Harris, b = 1870, c = 1923).

Great. (Man. I)		b. Swell. (Man. II)	
a Open diapason	8'	Bourdon	16'
a Stopped diapason	8'	Open diapason	8'
c Clarabella	8'	Stopped diapason	8'
b Principal	4'	Principal	4'
a Twelfth	3'	Fifteenth	2'
a Fifteenth	2'	Mixture	2 korig
b Trumpet	8'	c Cornopean	8'
		c Oboe (ten. C)	8'