

därom att kyrkans heliga böcker i alla stycken böra kunna anses föredömliga. Det är angeläget att varje detalj är omsorgsfullt genomtänkt. Reformberedandet av de kyrkliga böckerna är icke så överhängande att fuskverk och tanklöshet kan ursäktas.

Arthur Adell.

Rytmiseringen av Dies irae.

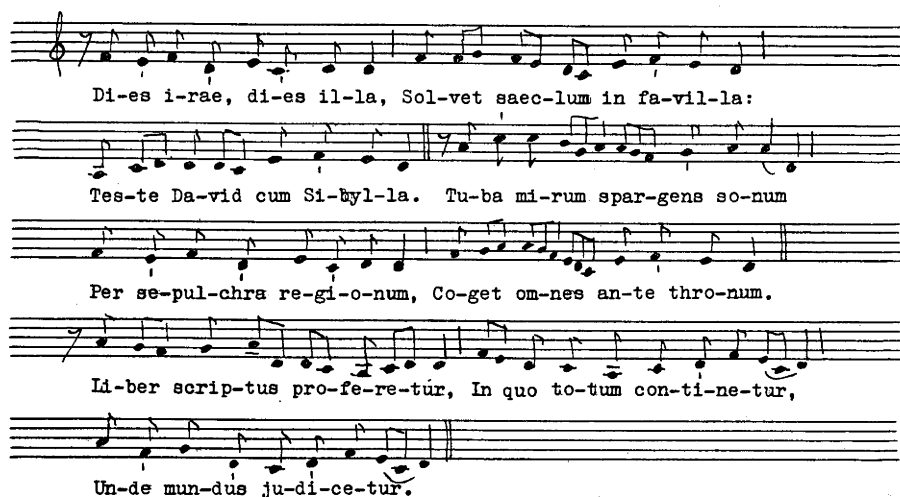
I Nr. 2 av Tidskrift för kyrkomusik och svenskt gudstjänstliv 1939 har domkyrkoorganisten H. Weman offentliggjort en studie över sekvensen Dies irae, dies illa och därvid meddelat en utskrivning, försedd med tecken, som skola utmärka de rytmiska stödjepunkterna. Han kritiserar med all rätt rytmiseringen av Dies irae i K 1921. Han finner emellertid ett försvar för det förfaringssätt, som där använts i att vi »vid den tidpunkt detta skedde ännu stodo ganska främmande för det sätt, på vilket dessa melodier rätteligen borde behandlas» och misstänker även, att »den gamla noteringen missuppfattats vad tonernas tidsvärde beträffar». Dessa båda antaganden äro emellertid felaktiga. Jag hade en god tid innan koralkommittén avslutade sitt arbete ett längre samtal med kommitténs ordförande, varvid såväl den gregorianska sångens rytmik som nottecknens tidsvärde diskuterades. Den uppfattning jag fick var, att kommitténs ordförande principiellt höll fast vid att den gregorianska sången i fråga om hymner och sekvenser måste vara taktmässig. Den uppfattningen har in i det sista haft sina försvare, vilka även sökt anföra vetenskapliga skäl för densamma. I den romerska kyrkan har ju i samband med de nya koralböckernas införande uppfattningen om de gregorianska noternas likvärdighet ur tidssynpunkt blivit fastslagen, och därmed har frågan om noternas tidslängd fått uteslutande teoretiskt intresse. För det praktiska utförandet av den gregorianska sången i den romerska kyrkan saknar den för närvarande betydelse. Däremot är frågan om den gregorianska sångens rytmik fortfarande under livlig debatt, och ett flertal olika riktningar söka göra sig gällande.

Den rytmiska uppfattning, som synes vinna alltmera terräng, är den som företrädes av benediktinerna i Solesmes. Att deras inflytande är stort beror icke blott på att de nya romerska koralböckerna till stor del utarbetats av dem utan även på att de företagit ett intensivt och grundligt studium av frågan. Deras rytmiska uppfattning har fått sitt förnämsta uttryck i Mocquereau's berömda *Nombre musical grégorien*, där med vetenskaplig skärpa och oerhörd lärdom Solesmesskolans åsikter framställas. Mocquereau lyckades dock icke övertyga alla sina motståndare. Peter Wagner gjorde allvarliga invändningar, som icke kunnat vederläggas. Benediktinerna i Beuron och Maria-Laach äro icke heller ense med sina franska ordensbröder på denna punkt. Icke desto mindre vinner

Solesmes-skolan allt flera anhängare. Det märkligaste arbetet inom gregorikanen, som utkommit på senare tid, Ferretti's *Estetica gregoriana*, ansluter sig i det stora hela till deras grundsatser. Det har därför syns mig vara av betydelse att i korthet påvisa, hur Solesmes-skolan rytmiserar *Dies irae* och jämföra deras rytmisering med Wemans.

Innan detta sker måste de rytmiska idéer, som framställts av Solesmes-skolan, något beröras. Jag gör det genom ett kort referat eller snarare utdrag av Suñols framställning av den gregorianska rytmiken. Den gregorianska rytmiken är ingalunda lättillgänglig. »Att placera de rytmiska ictus» (d. v. s. de rytmiska stödjepunkterna, vilka Solesmes-skolan anger genom ett upprättstående streck över eller under noten) »eller — med andra ord — rytmisera en gregoriansk melodi är ingen lätt sak. Därtill behövas teoretiska, praktiska och paläografiska kunskaper, som icke var och en kan äga. Det enklaste och säkraste är att betjäna sig av de rytmiska upplagor, som utgivits av benediktinerna i Solesmes.» För vårt behov torde vara tillräckligt att såsom här har skett återgiva de tre första stromelodierna till *Dies irae* enligt en Solesmes-upplaga med modern notskrift.

(M.M. ) DIES IRAE, DIES ILLA.



Di-es i-rae, di-es il-la, Sol-vet saec-lum in fa-vil-la:
 Tes-te Da-vid cum Si-by-l-la. Tu-ba mi-rum spar-gens so-num
 Per se-pul-chra re-gi-o-num, Co-get om-nes an-te thro-num.
 Li-ber scrip-tus pro-fe-re-tur, In quo to-tum con-ti-ne-tur,
 Un-de mun-dus ju-di-ce-tur.

Ur Paroissien Romain, Desclée & Cie, Tournai.

Den regel, som följes i fråga om ictus placering i förhållande till texten, lyder: Orden skola så vitt möjligt rytmiseras. Vad därmed menas torde framgå av följande. Isolerade ord ha alltid sin egen rytm. Sålunda har ett tvåstavigt ord med tonvikt på första stavel-

sen sin arsis (rörelseansats, impuls, elan) och sin tesis (vilopunkt, repos), över vilken ictus har sin plats. Om arsis består av en tidsenhet, uppstår en elementarrytm. Tre- eller fyrstaviga ord med två- eller tretidig arsis bilda en enkel rytm. Ord med flera stavelser bilda sammansatt rytm. Om orden stå i samband med andra ord, kunna de antingen förlora sin självständiga rytm eller behålla den. Man skiljer därför mellan ordrytmer och ordtider (ordtakter). Ordrytmer uppstå, då ictus vilar på ordens obetonade slutstavelse. Exempel: Dies irae, dies illa (med ictus på varje slutstavelse). Här finnas lika många elementarrytmer, som det finnes ord. Hur lätt den rytmiska ictus än må vara, så betyder den dock alltid slutet av en rörelse. När nu ett ords slutstavelse har ictus, så utvisar denna såväl slutet på ordet som slutet på rytmen. Ordrytmer följa varandra i förkedning (kontraktion), d. v. s. den rytmiska stödjepunkten över slutstavelsen kedjar det ena ordet till samman med det andra. Det ena ordet slutar med nedslaget och det andra börjar med uppslaget. Rytmen rider alltså över taktstrecken. Man förstår hur fint ictus måste utföras. Om orden sjungas i förkedning, måste man glida så lätt över ictus, att man knappast märker den. Ictus får här verka endast som ett lätt vingslag, som utan dröjsmål bär rösten fram till accenten. — Ordtider (ordtakter) uppstå, när orden förlora ictus över den sista stavelsen. Som exempel kunna vi tänka oss första raden ur Dies irae med ictus förlagd till accentstavelsen. Orden bilda icke längre rytmer, utan varje ord bildar i stället en takt. En ordrytm behövde däremot två takter. Under det att ordrytmerna förkedja sig, stå ordtiderna bredvid varandra (juxtaposition). Accenten, vars naturliga tonvikt ökas genom förbindelsen med ictus, skiljer i viss mån orden från varandra, genom sin tyngd. Om, såsom i modern musik, taktstreck sättes framför den stavelse, som har ictus, utgöra taktstrecken det yttre tecknet till att orden bli skilda åt. — De nu nämnda tvenne sätten att rytmisera äro rakt motsatta men äga dock båda berättigande. Den gregorianska sången använder dem båda omväxlande. Och på detta beror till stor del rytmens lätthet och skönhet.

De två- och tretidiga grupperna, vilka uppfattas men icke skiljas genom ictus, bilda den musikaliska satsen (frasen, perioden) eller den stora rytmen. De flesta satser äro oftast så långa, att de bestå av rytmiska underavdelningar; led (membra) och avsnitt (incisa). Dessa rytmiska underavdelningar ge sig till känna, genom att rösten retarderas (mora vocis), genom att den sista och i vissa fall de två sista noterna i en underavdelning förlängas och genom pauser vilkas längd stå i förhållande till betydelsen av den rytmiska delningen. I alla romerska koralböcker finnas tecken utsatta för att beteckna den rytmiska indelningen och pauser. Vi erinra här i största korthet om deras innebörd. Vid det minsta avsnittet, vilket ibland betecknas genom ett streck, som skär fjärde linjen, retarderas blott den sista noten. Dess tidsvärde för-

dubblas sällan och den får ictus endast om dess ställning i rytmen fordrar det. Mera betydande avsnitt (*incisa*), skiljas genom *divisio minima*, vilken betecknas genom ett streck, som skär fjärde linjen. Framför detta fördubblas den föregående notens tidsvärde. Behöver man här andas måste tiden tagas av den föregående notens tidsvärde. Satsled (*membra*), vilka bestå av ett eller två avsnitt skiljas genom *divisio minor*, vilken betecknas genom ett halvtaktstreck, vilket skär de två mellersta linjerna. Framför detta retarderas eller fördubblas den sista och även den näst sista lika höga noten, så vida denna har ordaccent och föregås av en *torculus*. I alla andra fall är det i regel bättre att icke fördubbla den näst sista stavelsens tidsvärde, och denna får därför icke heller ictus. Om sista stavelsen före halvtaktstrecket har en *neum* med två noter, fördubblas vanligen båda noternas värde. I de flesta fall behöver man andas vid *divisio minor* och därvid tages, liksom vid *divisio minima* den erforderliga tiden från den föregående noten. *Divisio major*, vilken betecknas genom heltaktstreck över alla fyra linjerna skiljer rytmiska satser (*fraser*, *perioder*) från varandra. Därvid retarderas sången från den andra eller tredje ictus från slutet räknat. Dessutom fördubblas den sista notens värde och en verklig paus inträder, vilken motsvarar en tidsenhet av det retarderade tempot. Bilda de två sista stavelserna före denna paus *ett* ord och sjungas de efter fallande melos på samma höjd, fördubblas de båda och även den näst sista stavelsen får ictus. Pauserna få icke förlängas utöver vad ovan sagts, när annars satsens enhet och styckets musikaliska mening förstöras. I och med den nya satsen upptages åter omedelbart det första tempot. *Divisio finalis* eller slutet av en sång utmärkes genom dubbeltaktstreck. Vid detta framträder ritardandot ännu starkare och den sista noten hålles längre ut.

Vi torde nu kunna övergå till frågan om hur man skall rytmsera *Dies irae* enligt Solesmes-skolans principer.

För att åskådliggöra detta väljer Suñol såsom exempel *Lauda Sion Salvatorem*. Vad som säges kan emellertid direkt tillämpas på *Dies irae*, vars första versrad både i fråga om text och melodi är byggd på ett fullkomligt överensstämmande sätt. Jag citerar Suñol: »Var skall jag närmast i första versen placera mina ictus? Över *tesis* eller över *accenten*? Det sista ordet är säkert rytmiserat; ictus vilar utan tvekan på den sista stavelsen i detta satsled. Den utgör slutet på en rytmisk rörelse. Från denna säkra ictus går jag till vänster för att placera de andra. Då jag icke kan sätta två ictus bredvid varandra, måste jag fortskrida från två till två eller tre noter. Jag börjar med två och två, det är den naturligaste rytmen och den visar sig vid första ögonkastet vara rytmen för detta led, som är bildat av tvåstaviga ord. Under denna bakåtgående rörelse träffar ictus alltid ordens slutstavelser och *accenten* befinner sig på uppslaget. Slutstavelse på nedslaget och *accent* på uppslaget, det är idealet. Jag behöver då icke söka

längre. Alla andra lösningar skulle vara mindre goda. Jag har funnit den sanna, enda riktiga rytmen. Och vilken tilltalande bevingad rytm! Vilket misstag hade jag icke gjort, om jag utan att på förhand rytmisera hade sjungit detta underbara satsled endast under aktgivande på accenterna. Otvivelaktigt hade jag då också satt ictus över dem och så förstört rytmen. Jag hade nog upptäckt mitt misstag men för sent. Först vid slutet, där de två på varandra följande ictus skulle stött samman (ictus över den sista accenten och över slutstavelsen) hade jag fått lära mig, att jag börjat illa. Det är alltså en utmärkt grundsats vid rytmisering: gå ut från den första säkra ictus till höger och sök därefter dem som finnas vänster om densamma!»

Vid neumer utsätter Solesmes-upplagorna icke ictustecken, då det är en regel, att första noten i neumen har ictus, såvida icke en not med utsatt ictus går före eller följer efter. Kommer man i håg denna enkla regel, förstår man utan svårighet, var de icke utsatta ictus i de övriga stroferna skola placeras.

Jämför man nu Wemans sätt att rytmisera med Solesmes-skolans, finner man först och främst, att Weman regelbundet placerar ictus på accenten, såvida detta är möjligt. Han utsätter för tydlighetens skull alla ictus. Han fördubblar tidsvärdet av de två sista noterna i de båda första strofmelodierna, men förser endast den första av dessa noter med ictustecken, vilket innebär att till en grupp sammanföras fyra tidsenheter. Han fördubblar icke slutnoten vid divisio minor eller båda noterna i clivis på slutstavelse, men fördubblar däremot såsom nämnts, de två sista enkla noterna i strofslutet, trots det att de icke befinna sig på samma tonhöjd.

Weman uttalar sig varmt för önskvärdheten att de rytmiska stödjepunkterna angivas och däri vill jag gärna instämma. Om de rätt angivas underlätta de utan tvekan en rätt uppsjungning. Men man måste fråga sig, om det är så synnerligen lätt att sjunga Dies irae med Wemans rytmisering. Mig förefaller det, som om det tog emot redan i den första versraden på strof 1, när den rytmiska rörelsen icke kommer fram till en vilopunkt. Det känns, för att använda Mocquereaus ord, som om man skulle göra halt med den ena foten uppe i luften. Ictus är helt enkelt nödvändig på sista stavelsen, men därav följer att hela raden måste omrytmiseras. I den andra versraden är det naturligt att känna första noten som upptakt och ictus på andra noten; slutnoten måste även här få ictus och då också tredje noten från slutet. I tredje versraden känns likaledes den första noten som upptakt. De två följande grupperna omfatta naturligtvis tre noter vardera, endast slutnoten bör förlängas och skall tydligen ha ictus. Om den andra strofmelodien säger Weman: »Märk hur naturligt strofen låter sig sjunga i denna rytmiska indelning!» Sammanförandet av de tre sista noterna i den första versraden till en grupp med ictus på den första av dem verkar på mig i hög grad onaturligt. Båda de två sista noterna böra förlängas och båda få ictus. Radens

första not fattas som upptakt, och det finnes ingen anledning, varför man icke skall låta de två tretidiga neumerna få ictus på första noten. Om andra versraden gäller vad som sagts om första versraden i första strofmelodien. Även i den tredje versraden bör man enligt min uppfattning fatta den första noten som upptakt, den sista noten i den andra climacus bör få ictus och slutnoten ensam fördubblas till tidsvärdet, samt naturligtvis förses med ictus. Kort sagt, jag har inte den minsta tvekan om att icke Dies irae går mycket lättare att sjunga, såsom Solesmes-skolan rytmiserat den, än såsom Weman gjort det.

Såsom inledningsvis nämndes ha Solesmes-skolans rytmiska idéer icke godtagits på alla håll. Domkyrkoorganist Weman är ingalunda ensam om att som regel vilja lägga ictus till accentstavelsen.

Vid samtal jag haft under besök i sommar vid de båda gregorianska kulthärdarna benediktinerklostret i Maria-Laach och kyrkomusikskolan i Regensburg förklarade man, att man i syllabiska sånger sökte utjämna motsatsen mellan accent och ictus, men att man icke ville göra det till regel, att ictus lägges på accentstavelsen; bäst vore kanske att icke utsätta ictus i syllabiska sånger. I fråga om melismatiska sånger följde man mera noggrant Solesmes. Det bör också erinras om att Ferretti betonat hymnernas och sekvensernas efterklassiska karaktär och deras dragning till ars nova, varför han anser, att den klassiska gregorianska sångens regler icke böra på dem tillämpas.

Att Solesmes-skolans idéer icke äro obekanta för domkyrkoorganisten Weman, är tydligt. Det är väl närmast Solesmes-upplagorna, som kommit honom att med lodräta streck markera de rytmiska stödjepunkterna. Säkerligen har han haft sina skäl att rytmisera på ett sätt, som är principiellt motsatt Solesmes-skolans. Om denna lilla uppsats kunde väcka en diskussion, som klargjorde hur vi lämpligen böra rytmisera vår gregorianska sång med dess svenska text, vore mycket vunnit. Det är betydligt svårare att rytmisera mässans gregorianska sånger än en sekvens. Men detta är en uppgift som våra kyrkomusiker snart komma att ställas inför.

A. O. T. Hellerström.

Svensk orgelmusik: C. J. Moberger.

Det händer ofta att utländska organistkollegor begära anvisning på gammal svensk orgelmusik, och varje gång är det lika svårt att nödgas konstatera ett sorgligt faktum: vi äga ingenting. Men det gives ingen regel utan undantag. Med dessa små undantag är