

”Ny saklighet” inom nutida katolsk kyrkomusikalisk komposition.

DEN OMSVÄNGNING i kompositionsstilen, som man kan iakttaga i många nutida tonsättares kyrkomusik, går otvivelaktigt tillbaka på romantikernas på mångahanda områden ådagalagda historiska intresse. Det var detta, som i sinom tid utlöste protesten mot deras egen tonkonst. Mendelssohn, en av romantikens främsta koryfeer, har den ovanskliga äran av, att Bachs verk på allvar »återuppväcktes» genom det lika modiga som svåra uppförandet av Matteuspassionen för jämnt hundra år sedan. Föregångare till den nu inträdande Bachrenässansen voro framförallt Forkels Bachbok 1802 och Zelters motettuppföranden; Händelkulten hade vuxit sig stark redan på 1780-talet.

I spetsen för en Palestrina-renässans gingo i norra Tyskland Berliner Domchor och Berliner Singakademie, i München och Regensburg upptogs den romerske mästarens verk ungefär samtidigt av *Ett, Aiblinger och Proske* samt dennes lärjunge *Witt*, den förre skaparen av den betydande samlingen »Musica Divina», den senare grundläggaren av den numera överallt på tysk kulturmark utbredda Cecilia-föreningen för odling av kyrkomusik. *Haberl* grundade kyrkomusikskolan i Regensburg och fullbordade den stora Palestrinautgåvan samt behandlade mästarens verk i flera vetenskapliga avhandlingar. 1894 började den av *Guido Adler* i Wien ledda väldiga publikationsserien »Denkmäler der Tonkunst in Österreich», varest sådana ej blott för forskningen utan även för nyorienteringssträvandena inom den praktiska kyrkomusiken så viktiga verk som *Jacob Handl-Gallus' Opus musicum*, *Heinrich Isaaks Chorale Constantinum* och *J. J. Fux' mässor* offentliggjordes med inledande historiska avhandlingar.

I Belgien kunna reformsträvandena sägas ha börjat med den betydande orgelmästaren *Nicolas Jaques Lemmens*, som 1899 upprättade en kyrkomusikskola i Mecheln och utom formellt välgjorda och konstnärligt värdefulla kyrkokompositioner också skrev en lärobok i konsten att beledsaga den gregorianska sången. Skolans betydelsefullaste ledare blev *Edgar Tinel*, skaparen av märkliga oratorier och som kyrkokomponist högt skattad.

I Frankrike grundades 1894 en *Association des Chanteurs de Saint-Gervais* och år 1898 den s. k. *Schola cantorum* av *César Franck*-lär-

jungen *Charles Bordes*. Deras mål var från början att verka för förståelsen av äldre kyrkomusik i Palestrinastil; den historiska sidan, som alltmera kom att röra sig på gregorianikens område, beaktades i deras förtjänstfulla tidskrift *Tribune de Saint-Gervais*.

I England grundades 1888 *The Plain Song and Medieval Music-Society* med ändamål att utforska den gregorianska koralens historia genom fototypiska reproduktioner av viktiga handskriftliga minnesmärken samt utge läroböcker för att utbreda förståelse för den kyrkliga musikens värde.

I Italien anknöto reformsträvandena helt naturligt mera direkt till påvemakten; av stor betydelse blev därvidlag den nya påvliga kyrkomusikskolan i Rom och den 1898 till kapellmästare för Sixtinska kapellets kör utnämnde *Lorenzo Perosi*, som året förut fäst uppmärksamheten på sig genom sin på kyrkomusikaliska kongressen i Milano framförda oratorietrilogi. Perosi var, som i en föregående artikel nämnts, Pius X:s musikaliske rådgivare. Också försök till Denkmäler-utgåvor ha gjorts i Italien, ehuru det så vitt jag vet stannat vid blott ansatser. Till dessa nyorienteringssträvanden av s. a. s. korporativ natur sällade sig naturligtvis också en mängd enskilda konstnärer, vare sig deras gärning var direkt knuten till en gudstjänstlokal eller de skrevo verk för gudstjänstligt bruk.

Främst förtjänar väl den ädle *Liszt* att nämnas. Han insåg tidigare än många av sina samtida vikten av en genomgripande restauration inom den katolska tonkonsten och hade själv hoppats att få bli dess store reformator. Ur denna synpunkt äga hans *Missa choralis* och framförallt hans *Christus-oratorium* intressanta drag, vilka tillika med dessa verks rent konstnärliga värde och ädla och allvarliga enkelhet göra dem i hög grad förtjänta av allmänt beaktande. *Liszt* är ingalunda en konstnär, som skrivit blott tom virtuosmusik, de tyvärr alltför vanliga axelryckningarna hos dilettanter över hans kompositioner visa, huru föga av hans konst dessa känna.

Från musikskolan i Regensburg utgick den 1840 födde *Michael Haller*, som efter prästvigningen gjorde grundliga kyrkomusikaliska studier och utbildades till en gedigen kyrkokomponist i Palestrinas anda. Från hans hand stamma såväl läroböcker (kompositionslära för polyfon kyrkosång 1891, modulationer i kyrkotonarterna och ett vida spritt sångvademeccum) som utsökta verk a capella: mässor för 4—6 stämmor, 4—8-stämmiga motetter, lamentationer, psalmer, litanior och offertorier. *Franz Nekes* är namnet på en annan av de äldre företrädarna för en allvarligare kyrkomusikstil. Han föddes 1844, medarbetade under många år i *Gregoriusblatt* och var domkapellmästare i Aachen nästan ända till sin död (1914). Även *Nekes* avstod oftast från

orkester- eller orgelbeledsagning och skrev med förkärlek för manskör: 4—6-stämmiga mässor, Regina caeli och Marianska antifoner för 6 stämmor, offertorier m. m. Gemensamt för bägge dessa är ett suveränt behärskande av den klassiska a capella-polyfonin i dennas högsta fulländning och renhet; den gregorianska koralmelodin lämnar den melodiska stommen, dissonansbehandlingen i Palestrinas anda, klarhet i satsbyggnaden och ädelhet i melodiken. Till dessa bägge förgrundsfigurer sluter sig *Ignaz Mitterer*, f. 1850 i Tyrolen. Efter prästvigningen studerade Mitterer vid kyrkomusikskolan i Regensburg under Haberl och Haller samt verkade där en tid som domkapellmästare, vilken syssla han 1885 utbytte mot en liknande i Brixen, där han i sin ungdom varit korgosse. Bland hans ovanligt rika produktion (mer än 200 opustal) märkas: 45 mässor, dels a capella, dels med orgel- eller orkesterackompanjemang, gradualen, offertorier, litanior, hymner, lamentationer och ett Stabat mater, visor och antifoner till Maria o. s. v. Mitterers verk kännetecknas av en varmt kvällande, något modernt färgad melodik i sångbar fattning.

Om Haller, Nekes och Mitterer övervägande eller i stor utsträckning odlade a capella-genren, hade en annan riktning med utgångspunkt från Liszt beflitat sig om en värdigare instrumentalstil inom kyrkomusiken. Till denna riktning hör *Moritz Brosig* (1815—87), docent vid universitetet i Breslau, domkapellmästare och ledare av institutet för katolsk kyrkomusik. Utom musikteoretiska verk och den på gamla dagar författade skriften »Ueber die alten Kirchenkompositionen und ihre Wiedereinführung», komponerade Brosig en mängd instrumentalmässor, orgelverk, gradualen och offertorier. *Johannes Habert* (1833—96) verkade från 1861 som organist i Gmunden, utgav åren 1868—83 en av honom grundad »Zeitschrift für katholische Kirchenmusik» samt skrev även han en del musikteoretiska verk. Inom kyrkomusiken skrev han i förnämlig stil mässor och offertorier samt även orgelkompositioner. Utomordentligt betydande var även *Joseph Gabriel (von) Rheinberger* (1839—1901), som utbildades i München och slutade som inspektör för musikskolan, kompositionsprofessor och hovkapellmästare. Av hans rika alstring märkas en mängd kyrkliga verk: 12 mässor (a capella, damkör med orgel, manskör med orgel, kör, soli och orkester), 3 requiem (1 a capella), ett Stabat mater, hymner och adventsmotetter m. m. Högst skattas emellertid hans orgelverk: sonater, konserter m. orkester. Till de dramatiska verken höra även Christophorus-legenden och Julaftonskantaten »Bethlehems stjärna» (både för kör, soli och orkester). Rheinberger hade en utomordentligt fin rytmisk och kontrapunktisk skolning och tillhör den riktning, som angavs av Mendelssohn och Schumann, ehuru man räknar honom som mindre varmblodig och

mjuk i melodiken än dessa romantiker. — *Bruckner* däremot (1824—96) anknöt som bekant till Wagners ledmotivsteknik och skrev i dylik stil trenne instrumentalmässor, ett requiem, det väldiga *Te Deum* och 150. psalmen (för kör och stor orkester) utom en del smärre kyrkliga tonsättningar: gradualen, antifoner, två *Ave Maria*, sex *Tantum ergo*. — I Wagnerstil skriver också *Peter Griesbacher*, vars över 200 med opustal försedda verk kunnat glädja sig åt en betydande popularitet. Hos *Griesbacher* kan man kanske tydligare än hos många hans gelikar varsebliva följderna av hyperromantikens kromatiska utsvävningar inom den till sitt väsen diatoniska gregorianska koralen. *Griesbachers* behandling av den kyrkliga *cantus firmus* är denna så väsensfrämmande, att man måste förvåna sig över den brist på stilkänsla, som en konstnär av *Griesbachers* kvalitet visar. När man lyssnar till hans harmoniska klädnad av den gregorianska koralen, njuter man i fulla drag av en underbart mild och vek, känsligt skiftande musik, men inte är det något kyrkligt i denna tonkonst, allra minst återfinner man koralvisorna själva. De äro omsorgsfullt inbäddade och parfymerade i *Tristanklanger*. *Griesbacher* hör, som så många av hans kolleger, till dem, som aldrig synas ha förstått *Pius X:s* maningsord i *Motu proprio*. Vid tiden för världskrigets utbrott hade även de mera på a *capella*-musik inställda »*Cecilia*-komponisterna» lämnat allt vidsträcktare rum i sina kyrkliga verk åt orgel och orkesterinstrument och åt Wagners rikt kromatiska och dissonanta tonspråk. *Pius X:s* välgrundade varningsord syntes ha klingat ohörda.

Så kom världskriget med dess moraliska och ekonomiska sammanbrott i stora delar av Europa och den efter fredsslutet omedelbart följande depressionsperioden. Det blev en besinningens och självrannsakans tid även för kyrkomusiken; i våra dagar börja vi nu att skönja resultaten på tysk mark. — Vad Frankrike beträffar, kan jag icke säga, huru utvecklingen gått efter världskrigets slut. Ur arbetet *Musiciens français d'Aujourd'hui*, som utgavs 1921, har jag hämtat följande uppgifter: i främsta ledet torde den gamle *Saint-Saëns* alltjämt hava stått, som skapade flera kyrkliga verk med enkel orgelbeledsagning, *Ave Maria* (1914), *Laudate* (1916), *Quam dilecta*, motetten *Tu es Petrus* och *litanior* (1917). *Henri Duparc* skrev under kriget sitt första (och enda?) kyrkoverk, motetten *Benedicat vobis Dominus*, *de Séverac* (död 1921), som i 20-årsåldern komponerat ett par tre mindre verk, skrev vid krigsutbrottet några småstycken för orgel (bl. a. en versett) och 1917 ett *Salve regina* (för solosång med orgel). Detta är allt vad de i *Sérés* arbete omnämnda franska mästarna skrivit för kyrkligt bruk. Helt visst finns ytterligare att tillägga, men man torde kunna utgå ifrån, att de franska komponisterna icke äga den hängivenhet för den kyrkliga tonkonsten, som är ett så typiskt drag för tyskarna, vilka under alla tider ådagalagt

en trofasthet gent emot det gregorianska arvet, som intet annat folk förmått att uppvisa motsvarigheten till. Det är därför kanske inte ägnat att förvåna oss, att på tysk kulturmark i våra dagar möter oss en komponistgeneration, vars uppfattning av kyrkomusiken synes bebåda en bättre tid för denna. Men måhända det bör stämma oss till eftertanke, att många av dem tillhöra det musikaliska ytterlighetsparti, som vi kalla atonalister. Det synes dess bättre icke vara någon tvekan eller osäkerhet, som skymmer målet eller gör vägen oviss för dessa unga komponister. De ha sitt mål fullt klart och sin väg given, deras valspråk lyder, som denna artikel är rubricerad, »Neue Sachlichkeit in der katholischen Kirchenmusik!». Det är icke svårt — efter min föregående framställning — att förstå, vems program de upptagit till sitt eget, — Pius X:s. Påvens *Motu proprio* är de »ungas» ledstjärna. Hans visa ord ha vunnit genklang hos den unga generation, som till sin leda hört en äldres egocentriska passionsmusik och *Dies irae*-dramatik för jätteorkester.

En av den »nya och sakliga stilens» förnämsta koryfeer, dr Heinrich Lemacher, har i en lika originell som oförblommerad artikel i *Gregoriusblatt*, Heft 3 och 4 för 1928, tagit till orda i de »ungas» namn. Under rubriken »den melankoliske romantikern» citerar han E. T. A. Hoffmanns märkligt sunda och profetiska åsikter om kyrkomusiken; »den flegmatiske realpolitikern» består av valda uttryck ur *Motu proprio*; mest intresserar likväl avsnittet 4, »den koleriske atonalisten». Alltförlänge har människan varit alltings måttstock, bryter denne ut, alltförlänge konsten missbrukad som ett slags ventil för allt slags själsligt kvalm. Vi måste lära oss bli barn på nytt, på det vi åter må kunna lära oss leka. Vi måste nalkas det gudomliga med det rätta sinnelaget, som ingen förmår ge oss men som är ett livselement; med sandalerna lösta från våra fötter skola vi bestiga trappstegen till det musikaliska ambo. Vad har då detta att göra med snyftande och jublande violiners ton? Har någonsin ett ord blivit mera missbrukat än »De profundis»? Kasta ut ur kyrkorna alla orglar med svällverk, som prunka och stöna och påkalla uppmärksamhet och veklaga. Behöves det dynamik, så bygg upp den terrassformigt . . . häv ut orkestrarna ur kyrkorna. Om ni nödvändigt behöver dem, använd kalla blåsare, flöjter, fagotter, men än hellre, låt orkestern vara! — Avstå från det där »kvalets skri»! Låt också bli *Tedeum* med pukor och trumpeter, vältra er inte med tillhjälp av en oändlig kromatik i en förtvivlan, som i grund och botten är något mycket sämre: d. v. s. något helt annat och värdelöst. Om ni kväljes av mänskliga, blott alltför mänskliga vedervärdigheter, är utsliten av saker, som stå det köttsliga alltför nära, gå då till er biktfader eller skrik ut det i människotomma skogar eller över havets bränningar, men skriv inte ner det i kyrkomusik! (I ingen alls!) . . . Vi vill inte skriva någon

musik för husbehov! De höga opustalen hänvisa med orätt på, att de inte ha några förbjudna kvintparalleller, inga tvärstånd och vad vet jag! Den sortens musik må vara fullfärdig, som strömmar ur varje medelmåttigt begåvad lärjunges harmonilärehäfte. Vilken utsökt klingande körsats — och så bekväm, och vilken sövande verkan! Ingenting måste vi vara så på vår vakt emot som sentimentalitet! . . . låt oss akta oss för terser och sexter, de verka alldeles för lätt på tåräckarna! — I begynnelsen var koralen! Låt oss riva ut den ur nätet av subjektiva uppfattningars romantiska tydningar! . . . koral är linje, det är dess oändlighet. Absolut linjekonst i flerstämmighet, andlighet, icke »själ» (det mest missbrukade ordet), det må vara vårt mål! . . . Ert tal skall vara Ja, ja, nej, nej! Den som inte är med oss är mot oss. Men det får inte förvirra oss. Det kommer ju icke an på oss utan på verket. I huru många år har inte allt sjunkit ned i letargi- eller romantisk subjektivism-pose-skådespeleri-virtuositet och allting, som gör ett verk orent. Kalla det gärna för mig »ny saklighet», vi vill sätta glasväggar mellan människan och verket, sluta till kyrkdörrarna i kulten och det sakrala mot larm och prat, mot svaghet och despotism, mot allt utifrån . . . »Vårt verk må vara vårt program!» — Tendensen är tydlig och även vacker. Sättet, varpå man uttalar sitt förakt för den urvattnade romantikens subjektiva kyrkomusik, är väl en smula frasrikt, men dylikt får man ju alltid taga med i beräkningen, då »unga» gå till storms mot den föregående generationens ideal. Intressant är det medvetet arkaiserande i den nya riktningen, t. ex. den terrassformiga dynamiken, som bör ersätta vår nuvarande svällningsdynamik. Varje musikhistoriskt initierad vet här, att Lemacher sätter sig till motvärn mot den romantiska stilens viktigaste element, crescendot. Den stilsvängning vid 1750-talet, som opponerade gent emot barocktidens pompösa och stela, av floriturer överlastade tonkonst, tillförde den europeiska musiken ett absolut nytt och oerhört viktigt stilelement, affektdynamiken, som kan sägas helt enkelt innebära musikens tredje dimension. Affektdynamikens viktigaste beståndsdel är crescendot, sådant det utbildades av den s. k. Mannheimerskolan omkr. 1750 och fulländades av Beethoven vid sekelskiftet. Den föregående tiden arbetade med ekoöverkningar och skarpt markerade växlingar mellan forte och piano samt med ett terrassformigt uppbyggande av crescendot, medan däremot det så småningom svällande crescendot, som rasar ut i vild styrka på en dynamisk toppunkt, var fullkomligt okänt. Att de nutida kyrkokomponisterna i enlighet med sin strävan efter »ny saklighet» vilja avstå från såväl orkestercrescendot som orgelns svällningsanordningar må icke förundra oss. Det är blott en naturlig följd av deras strävan bort från romantikens subjektivism och känslökult. Det var f. ö. både en olycka och smaklös-

het, då den begynnande »känslighetens» tidsålder påsmetade det stränga och objektiva orgelinstrumentet svällningsmekanismen, så fullkomligt främmande för dess väsen. Jämföra vi Lemachers temperamentsfulla uttalanden med de rörelser, som vi iakttaga i nutida tyska kyrkomusikaliska kretsar, framför allt inom Ceciliaföreningen, finna vi, att han ingalunda står isolerad. Tvärtom kan man säga, att denna förening går i spetsen för en kyrkomusikalisk renässans, som har mycket nära beröringspunkter med den nyaste musikens estetiska grundåskådning. Det skulle vara en tacksam uppgift att granska, i vilken grad den atonala musikestetiken rönt inverkan av reformsträvandena på kyrkomusikens område; det är anmärkningsvärt, att båda rörelserna ha en gemensam grundval: saktighet och att den atonala tonkonstens centrum, som bekant, är det katolska Wien. — Klart formulerades den nya »cecilianska» åskådningen i februari detta år på en Cäcilienvereinstag i Köln. Det var prof. Mölders som talade. Gent emot ett uttalande av en ansedd katolsk tidning i Rhenlandet, att Ceciliaföreningen syntes vilja anordna »propagandistische Abende» till förmån för kyrkomusikaliska »Neutöner», invände talaren, att detta vore fullständigt oriktigt. Men föreningen ville ställa den nya kyrkliga tonkonsten under debatt och framlägga den inför fackmännen. Den företrädde den uppfattningen, sade talaren, att de komponister, som ha den bästa och heligaste vilja att tjäna kyrkan och utmärkas av både sin flit och skicklighet, levnadsvandel och trosuppfattning, icke få ignoreras av kyrkan eller rent av stämplas som okyrkliga, endast därför att de tala ett annat tonspråk än det nu brukliga och ännu så länge ej förstås av de flesta människor. Pius X:s Motu proprio påpekar uttryckligen, att kyrkans portar stå öppna även för den modernaste musiken, så snart den frambringar verk, som motsvara de liturgiska lagarna. Varför skulle då Ceciliaföreningen vara kyrkligare än kyrkan själv? På liknande sätt har musikdirektören J. Kromolicki påpekat, att om också påvens Encyclica talat om Palestrinastil, så uteslöte den ingalunda moderna komponisters arbeten, om dessa rörde sig i kyrkliga banor. Moderna mästare som Haas, Messner, Reger m. fl. äro i sin linearitet absolut besläktade med Palestrina. — Man skulle kunna citera mängder av liknande uttalanden om den nya kyrkomusikens mål. Det hålles knappt en Cäcilienvereinstag, ett kantorsmöte, ett möte av kyrkomusiker, utan att man ständigt återvänder till samma fråga: Huru komma bort från romantiken? Ämnena för diskussionerna röra sig alltid inom detta område: olämpligheten hos Wienerklassikernas mässtyp, vägen till en ny orkestermässa kan ej heller gå över Bruckner, a capellamusiken är viktigast, den nya stilen måste skapas i anslutning till Motu proprio, tolkningen av påvens En-

cyclicla visar, att han icke förordar ett slags Palestrina-epigoneri . . . o. s. v.

Vad den nya tiden bär i sitt sköte, kan man endast med möda gissa sig till, och oftast blir man svårt straffad för sin djärvhet att profetera. Att det i dessa dagar sker en strömkantring inom tonkonsten, är dock tämligen visst. Strävandet efter att nå fram till en mindre känslöbetonad musik är också otvetydigt. Därvid synes den katolska kyrkomusikens målsmän spela en viktig roll. I vårt land tyda vissa tecken på, att också vi vaknat upp för det nuvarande kyrkomusikaliska tillståndets olidlighet. Det är verkligen hög tid!

Carl-Allan Moberg.

Orgeldispositioner.

DET ÄR Red:s avsikt att hädanefter anslå någon del av Tidskriftens utrymme för att lämna meddelande om dispositioner av orgel, som nyligen kommit till utförande vid ny- eller ombyggnader. Vi göra härnedan början med trenne dispositioner, vilka ställts till förfogande av Mårtenssons orgelfirma, Lund, vilken firma även utfört dessa arbeten.

Disposition till Borrby kyrkoorgel.

Uppgjord av professor Otto Olsson. Arbetet utfört år 1928.

Manual I. C—g'''

1. Borduna 16'; 2. Principal 16'; 3. Principal 8'; 4. Gamba 8'; 5. Flûte harmonique 8'; 6. Gedackt 8'; 7. Oktava 4'; 8. Spetsflöjt 4'; 9. Cornett 4 kor.; 10. Piccolo 2'; 11. Trumpet 8'.

Manual II. C—g''''

12. Liebligedackt 16'; 13. Basetthorn 8'; 14. Violin 8'; 15. Salicional 8'; 16. Rörflöjt 8'; 17. Voix celeste 8'; 18. Gemshornskvint 2²/_s'; 19. Traversflöjt 4'; 20. Gemshorn 4'; 21. Waldflöjt 2'; 22. Euphon 8'.

Pedal. C—f'

23. Violon 16'; 24. Subbas 16'; 25. Ekobas 16'; 26. Cello 8'; 27. Gedackt 8'; 28. Flöjtprincipal 4'; 29. Bombarde 16'.

Koppel m. m.

I/Ped. II/Ped. II/I. 4'I. 16'II. Fritt inställbar pianopedal. Piano, Mf. Forte, Tutti. Två fria kombinationer. Registersvällare. Jalousisvällare för man. II.

Disposition till Borlunda kyrkoorgel.

Uppgjord av Musikdir. Axel Boberg.

Manual I. C—a'', utbyggd till a''''

1. Borduna 16'; 2. Principal 8'; 3. Gamba 8'; 4. Dolce 8'; 5. Flûte harm. 8'; 6. Oktava 4'; 7. Rörflöjt 4'; 8. Mixtur 4 kor.; 9. Oktava 2'; 10. Trumpet 8'.