

sitt arbete dock gärna skulle hava förfarit mindre konservativt, än han gjorde, torde tillräckligt tydligt hava framgått av de förut anförda citaten ur Handbokens företal. Hänsynen till de kyrkliga förhållandena krävde emellertid försiktighet.

Så har det av de liturgiska formulären, som kanske allra bäst hade behöft en *genomgripande* omgestaltning, i verkligheten blivit det, som kanske mest ansluter sig till det gamla. Redan för den romerska kyrkan borde ju dess dopformulär såsom ordning vid *barndop* vara bakvänt, byggt som det är på förutsättningen, att det är vuxna, som döpas. Från evangelisk synpunkt måste det te sig ännu mindre tillfredsställande.

Om Olavus Petri haft det gamla dopformulärets karaktär klar för sig och mera obunden därav försökt att skapa ett nytt *barndops*-formulär — skulle manne resultatet blivit bättre? Sannolikt icke. Olavus Petri ägde icke i någon högre grad varken liturgisk smak eller liturgisk skaparkraft. Och uppgiften hade dock krävt bådadera. Senare tiders många misslyckade försök i den vägen synas giva vid handen, att det för ingen kyrklig förrättning tyckes vara så svårt att få en tillfredsställande ordning som för *barndopet*.

*Knut Peters.*

---

## Musikhistoriska lärdomar.

**I**NGEN TORDE VILJA på allvar förneka det svenska folkets höga allmänskulturella ståndpunkt. De uppoffringar, som gjorts och alltjämt göras för vårt skolväsendes befrämjande, ha i sanning burit storartade frukter. På snart sagt alla områden av mänsklig kultur har vårt land sedan någon tid tillbaka tillhört de ledande och i vissa fall rent av varit föregångsnation, kanske framför allt, då det gällt tekniska och naturvetenskapliga ting. Man är i många fall frestad att anse vårt land och dess folk som nära nog särställda i världen, — till den grad slösande frikostigt tycker man att naturen utrustat det och oss. Landet är skönt och omväxlingsrikt, folket är intelligent, energiskt och mångsidigt begåvat. Den svenska folkkaraktären har många strängar på sin lyra, och de flesta ha väl också uppövat att ljuda med kraft och skönhet i den stora världssymfonin, där deras tystnad skulle innebära ett avsevärt förarmande och försvagande. Men något måste väl därför bli dömt att trängas i skymundan, och alla möjligheter att utnyttja den rika svenska folkbegåvningen ha ej be-

gagnats. Bland dessa synes mig det musikaliska elementet i svensk folksjäl vara skäligen illa tillvarataget. Man talar om svensk musikkultur, och förvisso kunna vi ha rätt att använda detta anspråksfulla begrepp lika gärna som så många andra slags »kulturer», varav vårt språk numera är överfullt. Men eljest är den svenska musikkulturen tyvärr icke vidare aktningsbjudande. Inför de utslag av förfärande brist på musikalisk uppfostran, som så ofta visa sig i vårt land, skulle man icke sällan vara böjd att förneka svenskarnas musikaliska begåvning, om icke framför allt de tvenne faktorer vore förhanden, varpå redan otaliga fäst uppmärksamheten: den svenska folkmusiken och det svenska språket; man skulle kunna tillägga mycket annat också, t. ex. svenskt instrumentbyggeri (violiner etc.), vilket alltsammans måste ovillkorligen tyda på en stark musikalisk läggning hos vårt folk. Det är nu inte min mening att draga dessa »bevis» i tvivelsmål, ej heller att ens söka antyda den komplex av problem, som sammanhöra med svensk musikkultur; jag skall hålla mig till en enda sida av saken, emedan jag tror, att denna tillhör de allra viktigaste: *musikundervisningens betydelse*. Det är kanske ej svårt att predika om viktigen av en ordnad undervisning och därmed vinna gehör, allra minst i ett land som vårt, där den formella utbildningen med rätta hålles högt i ära inom snart sagt varje tänkbart fack. Men då det gäller odlingen av skön konst, ha nu vi människor i gemen en ganska underlig uppfattning, kanske ej minst ifråga om musik, som vi strängt taget litet var anse oss förstå. Det gäller då att envist framhålla, att konsten (i detta fall tonkonsten) på intet vis skiljer sig från övriga andliga grenar i fråga om nödvändigheten av rationell undervisning. Efterföljande raders uppgift är att bidra till en ökad insikt om denna nödvändighet genom att framdraga ett och annat musikhistoriskt belägg. (Att jag framlägger detta i denna tidskrift beror dels på exemplens art, dels på den allmänna tendensen med även denna artikel: att inom kyrkliga kretsar verka för en vidgad förståelse av musikens betydelse som moralisk kraft.)

Alla känna vi till de två musikheroerna Bach och Beethoven, som båda äro representanter för ej blott hela sin egen tidsålders längtan och ideal inom tonernas värld, utan i sin konst tillhöra alla västerländskt bildade människor i alla tider, ej minst oss och vår egen tid. Deras verk leva och bevara sin friskhet än i dag, ja, vad i synnerhet Bachs tonsättningar beträffar, se ut att få en betydelse, som de aldrig någonsin tillförne ägt. Men få av oss torde ha reflekterat över de egentliga förutsättningarna för de rent av övernaturliga musikkräften, som hopat sig hos dessa män och strålat ut ur deras tonverk. Om också geniet förefaller att vara i viss mån sin egen förutsättning, s. a. s.

laddar sig självt, och dess ställning i tiden ofta nog kan verka som en anakronism, så beror detta blott på vår oförmåga att urskilja alla de rottrådar, varmed geniet sugit näring ur forntid och samtid: vi se resultaten av otaliga och ofta till stor del fördolda kraftkomponenters spel. Det har därför i allt högre grad blivit även nutida musikalisk biografis uppgift att framgräva alla de fibrer, som bundit geniet vid en viss miljö, och söka klarlägga denna. Beträffande Bach och Beethoven har detta blivit gjort i en imponerande utsträckning, om också mycket återstår att göra. Det är nämligen icke en viss generations musikhistoria, det här gällt att utforska, utan en hel tidsålders och mer än så. Bach bildar ett slutkrön på en musikutveckling, vars rötter nå ned i den grå medeltiden, Beethoven har fört den nyare musiken efter Bach till en höjd, som alltjämt är ouppnådd; för att förstå dem båda rent historiskt fordras, att man känner till den europeiska musikutvecklingen från medeltidens slut intill våra dagar. Men vi behöva inte här vandra så vida vägar, det är lärorikt nog att granska den miljö, vari de verkade, ur en enda synpunkt — musikundervisningens.

Bach tillhörde vad man brukar kalla den Sachsisk-Thüringska kretsen av orgelnister, kantorer och komponister, Beethoven avslutade den musikaliska utvecklingen inom den s. k. Wienskolan vid 1700-talets slut.

Sachsen har synbarligen i alla tider varit ett verkligt musikland, därom skulle inte minst de medeltida minnesångarna kunna vittna, varav flera bära sachsiska och thüringska adelsnamn; det gamla Wartburg spelade redan på den tiden rollen av en knutpunkt, och på 1400-talet finnas belägg för tillvaron av skolkörer, som alltjämt leva. Med reformationen börjar den sachsiska musikens glansperiod på allvar, med Bachs verksamhet i dess viktigaste stad, Leipzig, när den en ouppnådd höjdpunkt. Denna utomordentliga blomstring i sachsisk protestantisk tonkonst har en ganska naturlig och enkel förklaring: de med omsorg och kärleksfull uppföring skötta protestantiska kantorierna. Med »Kantorei» menade man ända till reformations-tiden sångkörer, bildade av yrkesmässiga utövare av sång i kyrkans och hovets tjänst. De funnos egentligen blott i de stora residens- och biskopsstäderna, medan landsbygden i huvudsak låg öde och outnyttjad. Då emellertid det av den sachsiske kurfursten underhållna kantoret i Torgau upplöstes 1529, beslöt staden på eget beväg, fylld av det friska protestantiska förtroendet till lekmännens egen kraft och entusiasm, att upprätta ett eget kantori, bestående av skolgossar och borgare och ställt under skolkantorns ledning. Sådan var början, andra orter följde efter och ännu före århundradets slut var Sachsen

genomdraget som med ett nät av kantorier, vilka ej blott voro musikaliska samlingspunkter utan också broderskap, hjälpföreningar till inbördes stöd (t. ex. sjuk- och begravningskassor) och de bästa sociala elementens organ. Väl överlevde de det trettioåriga krigets fador och asociala tendenser men gingo i stället under i rationalismens och den konstfientliga pietismens tid, som hade till följd ett storartat förfall på a capella-musikens område. Den fasta grundvalen för kantoriernas verksamhet var den gedigna sångundervisningen i skolorna, var till Melanchtons skolordning givit bestämda normer. (Vi ha själva här i Sverige haft en likadant funtad musikundervisning vid skolorna under 1500- och 1600-talet.) Om också inträdet i kantorian var fullt frivilligt, så var inte, sedan man väl var dess medlem, tjänsten frivillig och ej heller ringa: varje söndag skulle två motetter uppföras, likaså till lördagens aftongudstjänst och om det förekom ytterligare någon vesper. Under festdagar var gudstjänsten fylld från början till slut med flerstämmiga körverk. Från skolorna kom kurrendakören av gossar, ur deras led rekryterades de s. k. adjuvanternas skara, som bidrog att bestrida manskörstämmorna. Ur denna organisation framtråda sådana män som Bacharna och deras samtida, genom densamma möjliggöres deras arbete. Ty vare sig de heta stadsmusikanter eller organister, var den utbildning de fått i städer eller på landsbygd densamma, då det gällde den grundläggande sångutbildningen.

Det är alldeles tydligt, att kantoriverksamheten bedrevs på lång sikt: den kyrkliga tonkonstens bästa verk skulle bli en allmän folkets egendom, den polyfont behandlade koralen skulle tillhöra gudstjänsten lika naturligt och intimt som altarets prydnader och klockornas klang (för att tala med Kretzschmar).

Det är ej heller tack vare några tillfälligheter som Leipzig, det sachsiska landets mest betydande universitetsstad, musikaliskt tager ledningen för århundraden framåt och till stor del ännu hävdar denna sin ställning inom Tyskland. Så se vi, huru den nya tyska visan liksom det tyska sångspelet taga fart och blomstra inom de sachsiska studentkretsarna, innan de gå ut till andra delar av landet. Under 1700-talets första årtionde levde den tyska visan kvar mest blott i studentkretsarna i Leipzig, där några samlingar sågo dagen som handskrifter. Sperontes' Singende Muse an der Pleisse utkom där 1736, Gräfes Sammlung verschiedener und auserlesener Oden etc. i Halle 1743 o. s. v. Överhuvud taget synas de flesta namnen i den nyare tyska visans historia, möjligen Wolfg. Franck undantagen, alltifrån Hiller till Berlinskolan, vara sachsare. Detta är inte någon tillfällighet. Och Hiller själv! Vilken musikintresserad vet icke, att

hans sångspel, Lottchen am Hofe, Die Jagd, Die Liebe auf dem Lande och vad de heta, äro närmaste äldre släktingar till Mozarts Trollflöjten, Così fan tutte o. s. v.!

Men förfallet kom, och den musikaliska bildningen sjönk med förfärande fart. I en annan del av det tyska kulturområdet tog då en liknande organisation vid, och härur skulle i sinom tid framgå en ny musikergeneration och övertaga ledningen. Om alltså familjen Bach med rätta utgör resultatet av den tyska protestantismens musikkulturella plöjningsarbete medelst de planmässigt ordnade kantorerna, så kan med lika stort skäl den s. k. Mannheimerskolan jämte Wienerklassikerna uppställas som denna familjs motsvarighet på katolsk mark.

Då Charles Burney, den förtjänstfulle musikhistorikern på 1700-talets slut, gjorde sin andra stora musikaliska resa, 1772, till Nederländerna, Tyskland och Österrike, märkte han vid sin färd genom Österrike till sin häpnad en organisation av det musikaliska undervisningsväsendet, som närmade sig fulländningen. »Jag har ofta låtit mig berätta», skriver han på tal om sin färd genom Böhmen, »att böhmarna voro det mest musikaliska folket i hela Tyskland eller kanhända t. o. m. i hela Europa . . . Jag genomkorsade hela konungariket Böhmen från söder till norr, och då jag gjorde outtröttliga efterforskningar, på vilket sätt folk i allmänhet lärde sig musik, fick jag till slut klart för mig, att icke endast i varje större stad, utan även i varanda by, där det blott fanns en skola för läsning och skrivning, barnen av båda könen även lärde sig musik.» »Jag gick», fortfar han, »till skolan (i Czaslau). Den var full av barn från sex till tio eller elva år, som läste, skrevo och spelade violin, oboe, fagott och andra instrument. Organisten (och skolläraren) hade i ett litet rum hemma hos sig fyra små klavér, vid vilka ungdomarna övade, — hans nio-årige son var en riktigt duktig virtuos.»

Liknande iakttagelser gjordes av Rochlitz vid dennes många resor till Beethoven i Wien och av dennes yngre samtida, Reichardt i början av 1800-talet. Efter nederlaget 1648 hade Habsburgarna insatt all sin makt i motreformationens tjänst för att rena det kyrkliga livet i det Tridentinska kyrkomötets anda. Men dit hörde också en kyrkomusikalisk renässans, ett återställande av stiftens musikaliska utrustning: återupprättande av sångskolor och kyrkokörer. Det skapades en utomordentlig jordmån för en högre musikodling genom präktigt ordnade musikskolor i stiftens kyrkans tjänst, vilket i sin tur möjliggjorde, att egentligen varje musikbegåvad man kunde kostnadsfritt erhålla en gedigen konservatorieutbildning.

I denna miljö är det som Mannheimarna växa upp. Deras oer-

hörda produktivitet, som visserligen till en del också kan förklaras av tidsandans musikdilettantiska drag, blir fullt förklarlig, endast om vi betänka den allmänna musikodlingen i Sydtyskland och Österrike, de många instrumentalkollegierna och kammarensemblerna, vilkas aptit på nya och åter nya symfonier och kvartetter i den nya stilen var lika omätlig, som kompositörernas produktivitet var häpnadsväckande. Enbart de till Mannheimerkretsen hörande bättre tonsättarna ha — om jag räknat rätt — skrivit över ett halvt tusen symfonier och kvartetter! Vare sig Mannheim är en »filial» till Wien eller tvärtom, så är sambandet emellan de bägge skolorna uppenbart.

Wienmästarna tillhöra alla en musikkultur, som danats under motreformationens inflytande. (Mozarts frimureri och Beethovens panteistiskt färgade livssyn bevisa f. ö. intet emot dessa komponisters religiösa ställning som rättrogna katoliker.) För var och en, som studerar deras levnad, den miljö, vari de vuxit upp och fått sin musikaliska uppfostran, de gynnare och arbetsgivare de haft, de verk de skrivit, står det klart, att allt ytterst varit beroende av en under århundraden beredd musikalisk jordmån. Man behöver bara studera staden Wien omkring sekelskiftet 1800. Det som förenade alla samhällsklasser var tonkonsten, betjänarna och de talrika furstehovens och adelsfamiljernas medlemmar bildade ensembler och utförde de nya verk, som tonsättarna efter beställning ställde till deras förfogande. På gatorna hördes de odödliga Ständchen och divertissementen, som musikälskande borgare och studenter utförde, på förstadsrestauranterna spelade talrika kapell de Wienervalser, som genom en Lanners och Strauss' verk skulle bli berömda och älskade över hela Europa. — Genom att framhålla detta folks musikaliska begåvning har man ingalunda förklarat denna flödande rikedom av tonsättare och denna kärlek till tonkonsten, som icke vetat av några hinder. Endast de under århundraden igenom gjorda förarbetena kunna förklara dylikt. Vi må erinra oss, att Tyskland ända fram till 1700-talets första år ingalunda åtnjöt något musikaliskt anseende i Europa. Schütz' och Bachs verk hade icke förskaffat landet någon yttre stormaktsställning inom musikens värld, Händels verksamhet tillhörde England. Seb. Bach räknades t. o. m. av en honom närstående tysk kritiker som den 7. i ordningen av tyska tonsättare. Lecerf de la Viéville förklarade 1705, att tyskarnas anseende inom musiken icke var stort, abbé Chateauneuf häpnade så mycket mera över den tyske virtuosen Pantaleon Hebenstreit, som denne kom från ett land, så litet ägnat att frambringa män med ett eldigt geni, Bolognaborna kunde inte nog uttrycka sin överraskning över att Dittersdorf, en »tartaruga tedesca» (en tysk sköldpadda), kunde spela violin så utom-

ordentligt o. s. v. Tyskland hade under århundraden förut samlat musikaliska krafter; då genombrottet kom, blev det med styrkan av en naturmakt, som det förut så föraktade Germania erövrade den musikaliska världshegemoni, det alltjämt innehar.

\*

\*

\*

Den instrumentala konsten har numera alldeles för mycket fått taga överhanden över sången, och dock är det med tillhjälp av det instrument, naturen givit varje normalt utbildad människa, som vi lättast lära oss inhämta en god musikunderbyggnad. Den roll, som katolsk och protestantisk kristendom spelat inom musikens historia, sammanhänger just med dess behov av *sång*; då man i allt för hög grad givit vika för instrumentalmusik, ha alltid oarter visat sig, varom musikhistorien under alla epoker kan giva klart besked. Sångundervisningens försummande är så mycket djupare att beklaga, som i vår tid vida mera bildning fordras för ett förstående och utförande av musik än fordom. Undervisningen är sämre och fordringarna större! Var skall väl en sådan utveckling sluta? — Många insiktsfulla musikkännare tro sig till och med i Tyskland förmärka en tillbakagång för dess musikkultur. Redan under Wagners och Liszts sista levnadsår märktes tecknen härpå och gjordes till föremål för allvar samma betraktelser. En av de oroliga var musikhistorikern Kretzschmar, som med ledning av den reseberättelse, en bekant Londonmusiker, John Hullah, på underhusets uppdrag företagit på tysk kulturområde år 1881, granskat den musikundervisning, som då meddelades i tyska och österrikiska skolor. Betraktelsen är icke uppmuntrande men nyttig att läsa. Överallt var det lika illa ställt: barnen kunde ingenting annat än några med stor möda efter gehör inlärd stycken, som de framskreko med gälla röster. Helt få hade någon aning om notskrift, om tonbildning, om allmän musicklära. Kretzschmar har kommit till den slutsatsen, att detta tillstånd med nödvändighet måste leda till en allmän tillbakagång i tysk musikkultur. Det är sålunda inte bara pedagogerna, det angår. »Skolgångsfrågan angår också musikerna, musikvännerna liksom f. ö. var och en, som behjärtar sitt folks bildning. Ty det är att befara, att musiken i Tyskland blir folket alltmera främmande, att vi tyskar slutligen inte komma att utvinna något mer av densamma och i varje hänseende komma att med vår musik stå efter andra folk, även dem som vi nu betrakta en smula von oben.» Med grämelse måste man se, påpekar Kretzschmar, att barnen icke redan på ett tidigt stadium få inlära sig att sjunga efter noter, som i Holland och Belgien med stor framgång

praktiseras, utan efter gehör. Hela den tid, som anslås för detta ändamål, är bortkastad. Om barnen i stället under denna tid finge lära sig noterna och det elementäraste i samband därmed, (även om inte något annat kunde medhinnas), så vore detta vida värdefullare än de visor och hymner, de med mer eller mindre stor möda lära sig utantill efter gehör för att snart glömma utan att äga den erforderliga kunskapen att på egen hand inlära den enklaste melodi.

Vad en sångundervisning, någorlunda rätt bedriven, kan åstadkomma för resultat, visar oss i nyaste tid Schweiz, som i början av 1800-talet räknades som ett omusikaliskt och barbariskt land men nu snabbt vunnit en ganska vacker musikkultur, åtminstone i en del kanton. Den reformerta lärans fientliga stämning mot tonkonsten hade där, liksom puritanernas uppträdande mot den högtstående musikulturen från drottning Elisabeths tid i England, förkvävt all högre musikodling. Vad mänsklig kortsynthet och oförstånd förstört, måste sedan uppbyggas med stor möda under många generationer.

För Sveriges vidkommande skulle det säkerligen vara nyttigt med en undersökning av de musikresultat, som uppnås i svenska skolor. Jag har anledning frukta, att resultatet skulle bli högst nedslående. Den svenska kyrkan synes mig i varje fall ha ett rikt verksamhetsfält liggande öppet för sig: att vårda sig om sångundervisningen, inte bara därför att den är pedagogiskt viktigast, utan emedan den är så försummad och för kyrkan själv så viktig. När skall det egentligen gå upp för Sveriges kyrkofolk, att den starkaste bundsförvant kristendomen i alla tider ägt, varit och allt fortfarande är den goda Fru Musica, varom Luther fällde sitt bekanta vackra omdöme? Varför har den lutherska kyrkan glömt sin egen reformators tydliga påpekande av tonkonstens roll? Finnes det något hållbart skäl, varför vår kyrka skall vara dispenserad från att följa Luthers anvisning i just detta enda fall?

*Carl-Allan Moberg.*

## Den unisona körens uppgifter vid högmässan.

**O**M DEN unisona körens stora betydelse för kyrkosången och gudstjänstlivet har det ofta vittnats. Vi behöva blott slå upp företalen till Sv. Mässan och Lindegrens koralbok för att finna de varmaste förespråkare för densamma. Men ändock ha många präster och kyrkomusiker m. fl. ej fått ögonen öppna för nödvändigheten av, att sådana körer bildas. Så småningom skall väl den uppfattningen dock tränga