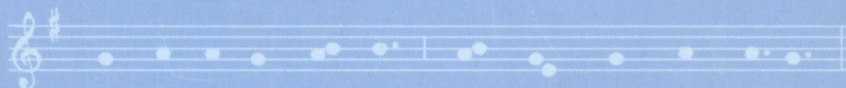




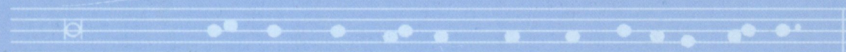
Gregorianik



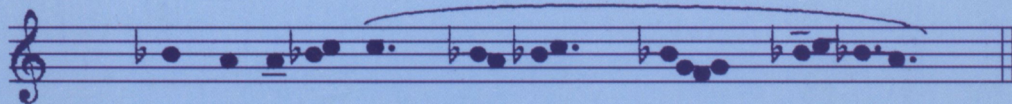
V Gud, i di-na hån-der läm-nar jag min an-de.
R Gud, i di-na hån-der läm-nar jag min an-de.



V Du be-fri--ar mig, Her--re, du san - ne Gud.
R Gud, i dina ... ande.



V Ära vare Fa-dern och So-nen och den helige An-de.
R Gud, i dina ... ande.



V Hal-le-lu - ja!



FOR THE RECORD

Saihal

PL

S 506:7

NB17

TRO & TANKE 1995:4

Gregorianik

Folke Bohlin, Sören Bolander,
László Dobszay, Anders Ekenberg, Ragnar Holte

Svenska kyrkans forskningsråd

Universitetsbiblioteket
LUND

TRO & TANKE
Svenska kyrkan
751 70 UPPSALA

018/16 96 67

Prenumerationspris för 1995: 650:–
Enstaka volymer i serien: 50–200:– + frakt

Pg 19 40 69–1

© 1995, Svenska kyrkans forskningsråd och författarna
Omslagsbilden exemplifierar både enklare och rikare gregorianska melodier
(exemplen ur *Completorium, kyrkans aftonbön*, Stockholm: Verbum 1995).
Tryck: Procoma/Markaryds Grafiska, Markaryd
ISSN 1101-7937
Redaktör: Evah Ignestam
Svenskt Gudstjänstliv årg 70
Utges med bidrag från Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Innehåll

Sången som bär fram ordet	7
Den gregorianska sången <i>Av Anders Ekenberg</i>	9
Der gregorianische Gesang: Zusammenfassung	31
Gregorianik i Sverige genom tiderna <i>Av Folke Bohlin</i>	33
Gregorian Chant and the Study Thereof in Sweden Through the Ages: Summary	46
Gregorianiken i mässan <i>Av Sören Bolander</i>	49
Gregorian Music in the Church of Sweden Service: Summary	75
Musiken till <i>Den svenska tidegården</i> <i>Av Ragnar Holte</i>	77
Gregorian Melodies for the Swedish Office: Summary	106
Gregoriansk uppförandepaxis: några problem, några lösningar <i>Av László Dobszay</i>	109
Gregorian Performance Practice: Some Problems, Some Solutions: Summary	125
Recensioner	127
Verksamhetsberättelse	149

Sången som bär fram ordet

Överst på de hitlistor världen över, där de nyaste poplåtarna brukar konkurrera om utrymmet, hamnade i föl plötsligt en skiva med gregorianska mäss-sånger. Vad som gjorde att just en grupp spanska munkar lyckades föra ut gregorianiken bland en bredare allmänhet kan man undra över. Jämför man deras insjungningar med sådana som länge funnits på marknaden står de sig gott kvalitetsmässigt utan att vara exceptionella. Inte heller kan utförandet anses publikfriande i någon otillbörlig mening.

Hur som helst måste man som hängiven "gregorian" glädjas åt framgången. Tydligt äger denna sång, väl framförd, en förmåga att appellera till människors längtan efter något annorlunda, kanske rent av en (undertryckt?) längtan efter andlighet – i varje fall en längtan efter inre ro och samling.

Till kyrkor med något slags gregoriansk sångtradition ställer ett sådant här fenomen givetvis frågor om hur de förvaltar denna tradition i nuet. Det ställer också frågor om gregorianikens plats i gudstjänstlivet i relation till andra musikstilar. Det är en gammal fråga, om musiken i kyrkan skall vara artskild från vardagens musik eller om den skall närma sig denna. Den frågan kan aldrig besvaras med ett enkelt antingen–eller, men min övertygelse är att gregorianiken är en både funktionell och slitstark gudstjänstmusik.

Jag tror att man kan utgå ifrån att många av dem som lyssnar på de spanska munkarna uppfattar en vacker och annorlunda sång utan att få något egentligt grepp om innehållet. Det får mig att tänka på berättelser om hur människor under 1000-talets kristna mission i vårt land kände sig dragna till kristen gudstjänst för att de fascinerades av sången och ceremonierna. Sången kan utöva en dragningskraft genom sin skönhet och sin annorlunda karaktär – ändå missar man den avgörande poängen i den, när den upplevs på det sättet. Gregoriansk sång är aldrig ett självändamål: i ännu högre grad än annan kyrkomusik är den ordets tjänare. Dess uppgift är att bära fram texten – i de allra flesta sångerna ord ur bibeln.

En huvuddel av den gregorianska repertoaren är Psaltarens psalmer. Framför allt utgör Psaltaren grundstomme i tidegården, kyrkans dagliga bön. *Den svenska tidegården* har sedan 1920-talet fyllt en vital funktion för att främja gudstjänst- och bönelivet inom främst Svenska kyrkan. När andra kyrkliga böcker reformerats och fräschats upp i språkligt avseende, har dock många av dess formuleringar kommit att kännas föråldrade.

Psaltaren möter oss med ny fräschör i Bibelkommissionens provöversättning, som publiceras i oktober 1995. Samtidigt utges första delen i

en helt omarbetad nyutgåva av *Den svenska tidegården*, liksom tidigare baserad på ett urval av de pastoralt mest användbara psaltarspsalmerna. Denna första del innehåller completorium (aftonbön) för de olika veckodagarna och för kyrkoåret. En andra del med laudes och vesper (morgon- och aftonsång) för veckodagarna och kyrkoåret planeras utkomma i början av 1996. Middagsbönen kommer senare som en tredje del.

Den nya tidegårdseditionen är en melodiutgåva och är därmed även ett antifonale. Detta utgör givetvis inget hinder för dess användning vid helt eller delvis läst tidebön, men vår förhoppning är att melodierna skall väcka en nyfikenhet och ett intresse som leder till att sånginslagen gradvis utökas. Den nya utgåvan är också huvudskalet till att Laurentius Petri Sällskapets årsbok *Svenskt gudstjänstliv* i år har gregorianik som tema.

Anders Ekenberg inleder årsboken med en mycket välorienterad och lärorik uppsats om "Den gregorianska sången" med tonvikt på sångens uppkomst i karolingerriket under 700- och 800-talen. Han sammanfattar också sina kritiska betänkligheter när det gäller gregorianikens användning till svenskt språk (som kommit honom att för katolsk tidegård välja andra musikaliska lösningar än de som utförs i våra utgåvor).

Folke Bohlin skriver intressant om "Gregorianik i Sverige genom tiderna", med viss accent på hur gregorianiken överlevde perioden mellan reformationstidens stora intresse och dess förnyade aktualitet från 1890-talet och framåt.

Sören Bolander gör en noggrann inventering av "Gregorianiken i mässan" i Svenska kyrkan, behandlar kritiskt melodival, textunderläggning m m och diskuterar allmänt gregorianikens plats i mässan.

Jag själv (*Ragnar Holte*) presenterar "Musiken till *Den svenska tidegården*". Jag redogör för de principer för underläggning av gregoriansk sång till svenskt språk som tillämpas i den nya utgåvan och ger rikliga konkreta exempel på underläggning av dels psalmodi, dels antifoner enligt samtliga åtta reguljära psalmtoner respektive tonarter.

Särskilt glad är jag över tillåtelsen att i denna volym få återge, i svensk översättning, den framstående ungerske gregorianikforskaren László Dobszays uppsats "Gregoriansk uppförandepaxis: Några problem, några lösningar". Jag är liksom Dobszay kritiskt inställd till tendensen hos den sk semiologiska skolan att betrakta ett lokalt och numerärt mycket begränsat antal handskrifter som de enda "autentiska" vittnesbörden om gregoriansk sång. Jag delar helt Dobszays grundsyn på gregoriansk sång som "en rik kultur av enstämmig musik. Den blomstrade i århundraden och var ständigt redo att anpassa sig till plats, tid och miljö. Sådana förändringar hör så att säga till den äldre enstämmiga musikens existensform (jämför folkmusiken!) och de kan därför inte i regel ses som förvanskningar".

Jag vill livligt hoppas att vår årsbok skall bidra till att öka intresset för och kunskaperna om gregoriansk sång. Inte minst hoppas jag att våra nya utgåvor skall leda till en renässans för sjungen tidegård i Svenska kyrkan.

Ragnar Holte

Den gregorianska sången

Av Anders Ekenberg

Med "gregoriansk sång" brukar man mena den enstämmiga sång som traditionellt hör samman med romersk-katolsk gudstjänst på latin. I viss utsträckning förekommer den också överförd till moderna språk, i mer eller mindre bearbetad form.

Termen *cantus Gregoriani*, "de gregorianska sångerna" – efterhand även *cantus Gregorianus*, "den gregorianska sången" – började uppträda i samband med att man under karolingertiden, dvs på 700–800-talen, vidtog djupgående liturgiska reformer i Centraleuropa.

Tidigare hade man i de olika regionerna firat olika liturgier. (De brukar sammanfattas under beteckningen "gallianska liturgier".) De frankiska härskarna Pippin den lille och Karl den store bestämde att gudstjänstlivet överallt i deras välde skulle följa den romerska kyrkans sed: man skulle praktisera *cantus Romanus*, dvs romersk gudstjänstordning med därtill hörande sånger. Detta var ett led i karolingernas enhetspolitik. Den enhetliga liturgin skulle bidra till att deras kristna imperium hölls samman. Den skulle också motverka religiöst förfall.

Den centrala delen av den gregorianska sångrepertoaren är resultatet av en sammansmältning mellan den gamla romerska gudstjänstsången och dessa tidigare centraleuropeiska sångtraditioner. Denna sammansmältning – varigenom den gregorianska kärnrepertoaren eller "den romersk-frankiska sången" tog form – ägde rum steg för steg under 700- och 800-talen i Frankerriket. Den viktigaste insatsen gjordes i kloster och katedraler på sådana orter som Metz i östra Franken.

Talet om sången som "gregoriansk", dvs att man förknippade den med Gregorius den store (påve 590–604), är korrekt i den meningen att de romerska sångtexterna i hög grad hade sammanställts på hans initiativ. Däremot får det inte tolkas så att melodierna skulle härröra från honom eller hans tid.

Arbetet i de frankiska sångarskolor som gav oss den "gregorianska" sången omfattade de tre slag av melodier som normalt räknas till den gregorianska kärnrepertoaren: *antifoner*, dvs omkväden eller ramverser till psaltarpsalmer och andra bibliska sånger, *recitationstoner*, bland annat psalmtoner, dvs recitationsformler för Psaltarens psalmer och liknande

Án - ge - lis su - is De - us man - dá - vit de te, ut cu -
 stó - di - ant te in ó - mni - bus vi - is tu - is.
 Ps. *Mediatio* *Finalis*
 = mittkadens = slutkadens
 Sit no - men Dó - mi - ni be - ne - dí - ctum in sá - cu - la.
 Ps.
 Se - de a dex - tris me - is, di - xit Dó - mi - nus Dó - mi - no me - o.
 Ps.

Notexempel 1. Musikalisk överensstämmelse mellan antifoner och psalmtoner – en viktig aspekt av det reformarbete som gav oss den romersk-frankiska (gregorianska) sången.

texter, och *responsorier*, dvs växelsånger (korta eller längre) mellan solist och kör.

Fastställandet av den gudstjänstsång som fortsättningsvis skulle gälla inom hela det karolingiska väldet var en process som innebar tre åtgärder. Den första bestod i *en kreativ kodifiering av melodiformerna*. Det rörde sig om att fastslå vilka övertagna melodivarianter som skulle användas. Så hade exempelvis de dagliga bönegudstjänsternas antifoner naturligtvis sina nedärvda, ganska fast (men inte alldeles fast) traderade melodier, som var relativt enkla. Till de rikare, delvis solistiska, mera improvisatoriska sångerna sökte man lägga fast åtminstone konturerna för melodin.

Om man jämför de gregorianska (romersk-frankiska) melodierna till exempelvis mässans inledande sång, introitus, med motsvarande "gammalromerska" melodier – de melodier som sjöngs till samma texter i själva Rom ända fram till 1200-talet – ser man bland annat att de gregorianska präglas något mindre av upprepning och mer av vad man kan kalla melodisk linje eller melodiföring. Det visar på en påtaglig musikalisk kreativitet hos de frankiska sångmästare som gav den romersk-frankiska sången dess klassiska form – en musikalisk kreativitet som kom att få mycket stor betydelse för den västerländska musikens fortsatta utveckling.

Intr. VII.

- CU-LI me-i sem- per ad Dó-mi-num, qui- a
 Ó - cu - li me - i sem - - per ad Dó - mi - num, qui - a

ipse e-vél- let de lá-que- o pe-des me- os: réspi- ce
 i - pse e - vél - let de lá - que - o pe - des me - os : re - spí - ce
 (= réspice)

Notexempel 2. Samma melodi i neumskrift (St Gallen-typ), kvadratnotskrift och modern notskrift. De gregorianska melodierna har ingen fast tonhöjd; man väljer en bekväm och välklingande tonhöjd.

Den andra åtgärden var att fastslå *vilka psalmtoner som borde användas till vilka antifoner*. Man utarbetade *tonarier*, listor över antifoner som knöts till bestämda psalmtoner. Utgångspunkten var uppenbarligen en viss redan existerande praxis, men till grund för tonarierna låg också estetiska överväganden: vad man angav i tonarierna var vilka psalmtoner som man ansåg musikaliskt sett bäst överensstämna med respektive antifoner (jfr notexempel 1). Med detta arbete lades grunden till något som har dominerat gregoriansk teori sedan dess: läran om de åtta *modi* eller tonsläktena, eller (med en missvisande term) kyrkotonarterna.

Den tredje åtgärden bestod i att utarbeta *en praktiskt användbar notskrift till stöd för minnet*, den s k *neum-skriften* (se notexempel 2). Motsvarigheter fanns på bysantinskt håll. Till grund för den västerländska neumskrift som började utvecklas omkring år 800 låg i viss mån dirigeringsrörelser – som man avbildade i neumernas form – men framför allt interpunktionstecken i vanlig skrift.

Neumskrift av lite olikartade typer utvecklades regionalt. Gemensamt för alla de tidiga neumskrifterna var att de var *adiastematiska*, dvs skrevs utan notlinjer. De kunde därför inte ange exakta intervall. Vad neumskriften gav information om var melodins rörelseriktning på olika textstavelser samt melodins rytmiska artikulering: vilka toner som skulle

sjungas med ordentlig artikulation och vilka toner som skulle sjungas lätt och snabbt. De olika neumskrifterna är olika tydliga i rytmiskt avseende, men den rytmiska information som ges i de olika typerna av tidig neumskrift är påfallande enhetlig. (Den senare neumskriften på notlinjer är i regel rytmiskt mindre tydlig, vilket också gäller kvadratnotskriften, som utvecklades ur neumskriften på hög- och senmedeltiden.)

Den s k neumsemiologiska forskningen efter andra världskriget har, på grundval av äldre forskning, i huvudsak löst neumskriftens gåta. Det har lett till en kraftig omvärdering av hur den gregorianska sången framfördes innan en process av rytmisk utjämning satte in från högmedeltiden. Omvärderingen tar sig bland annat uttryck i de nya regler för gregoriansk sång som utgavs 1983 av munkarna i Solesmes i Frankrike, det benediktin-kloster som under de senaste hundra åren har fungerat som den gregorianska sångens högborg framför alla andra.

Den gregorianska eller romersk-frankiska sång som fick sin klassiska form under karolingertiden var alltså baserad på äldre sångtraditioner i Rom och Centraleuropa. Dessa äldre sångtraditioner omvandlades för att sedan spridas runtom i det karolingiska väldet. Efterhand uppstod nya förändringar, och den gregorianska sången fortsatte, medeltiden igenom och ännu senare, att sjungas i skiftande varianter.

Ur den gregorianska kärnrepertoaren och vid sidan om den uppstod och fortlevde också andra sångtyper: *hymner*, melodier till *mässans ordinarium* (fasta led), *tropor* (utvidgningar av liturgins sånger), *sekvenser* (hymn-artade sånger knutna till mässans Halleluja) med mera. De har inte alltid de karaktärsdrag som är typiska för kärnrepertoaren, som jag i det följande inskränker mig till. Denna omfattar alltså *antifoner*, *responsorier* och *recitationsformler*, framför allt psalmtoner.

Fyra egenskaper hos den gregorianska sången är särskilt karakteristiska och väsentliga för att man skall förstå den:

- förankringen i en muntligt vidareförd, halvt improvisatorisk sångtradition
- idiomatisk textdeklamation
- modalitet
- fri, textbaserad rytm

Andra egenskaper är exempelvis att sången i huvudsak är diatonisk (den innehåller föga av kromatiska tonsekvenser, att den bygger på ett förråd av melodiska formler eller melodielement som används om och om igen i melodierna, att den har ett betydande recitativiskt inslag och att den i huvudsak är och var enstämmig, även om den också tidigt kom att utföras med olika former av enkel flerstämmighet, bland annat av det slag som funnits också i den bysantinska sången. Den gregorianska sången är liturgibunden; den är framsprungen ur gudstjänstfirandet, och skillnaden mellan olika stilarter i repertoaren hör samman med olika sångers olika funktioner i gudstjänstlivet (framför allt mässan och tidegården).

Innan vi går vidare bör en enkel men viktig distinktion göras, som i hög grad påverkar hur man uppfattar de gregorianska sångerna: åtskillnaden mellan *melodibärande toner* och *ornament*. Inom den gregorianska sången finns olika sångslag med skiftande grad av ornamentering – alltifrån mycket enkla, syllabiska melodier (med i huvudsak en enda ton för varje textstavelse) till rikt utsmyckade, melismatiska melodier (med många toner på textstavelse). En klassificering av dessa olika melodyper är inte så väsentlig, men det är viktigt att veta att det i gregorianska melodier mycket ofta finns en viss ornamentik. Det påverkar hur man uppfattar förhållandet mellan ord och ton, mellan text och melodi, och även hur man uppfattar melodiföringen.

Ett fenomen kommer också att nämnas flera gånger i det följande: den s k *reperkussionen*. Med "reperkussion" menas upprepning av toner som ligger på samma tonhöjd. Reperkussionen är ett karakteristiskt drag i den gregorianska sången, särskilt i rikare melodier. Man kan kanske betrakta den som ett slags horisontell melism; skillnaden mot en vanlig melism är att tonhöjden inte varierar mellan tonerna. Tidigare har man brukat återge reperkussionen med en utdragen ton, men neumskriften visar att tanken från början var att de toner som ingår i reperkussionen skall sättas an var för sig; ibland markeras nämligen förlängning av en eller flera toner i den "horisontella melismen".

1. Gehörsmusik

Den gregorianska sången är från början inte en genom notskrift vidareförd sång utan ett exempel på vad Lars Lilliestam kallar "gehörsmusik" (*Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig trädning*, 1995). Den har sina rötter i muntlig trädning, och den var länge halvt improvisatorisk till sin karaktär. Lilliestam konstaterar (s 20):

Muntligt traderad musik kännetecknas bland annat av att den innehåller återkommande motiv i melodik och rytm och av att formerna är förhållandevis korta och ofta består av små motiv som ackumuleras till större helheter.

Detta gäller i högsta grad om den gregorianska sången. I både enkla och mera komplicerade sånger används ett visst förråd av melodiska "formler" om och om igen. Med en formel förstås i detta sammanhang "ett karakteristiskt musikaliskt motiv eller mönster, vilket har en igenkännbar kärna, även om det exakta utförandet av formeln kan varieras inom vissa ramar" (Lilliestam s 30).

Djup förtrogenhet med den gregorianska sången får man framför allt genom att lära känna dessa karakteristiska musikaliska formler. En och

samma formel kan uppträda i olika modala sammanhang (jfr nedan om modaliteten). En och samma formel kan också tänjas och varieras på olika sätt alltefter texten. De sångare som gett oss de gregorianska melodierna stod i en levande sångtradition där mästerskapet inte visade sig i absolut originalitet, utan i förmåga att ösa ur traditionens källa av formler så att texterna bars fram på ett levande och uttrycksfullt sätt.

Vi konstaterade redan i inledningen att enklare melodier tidigt bör ha fått en ganska fast form och att de sedan förts vidare relativt oförändrade. Detta gäller exempelvis tidegårdens enkla antifoner, där variationerna genom århundradena var begränsade. En antifontext hade i princip endast en melodi – redan det ett tecken på det nära förhållande mellan ord och ton som präglar den gregorianska sången.

Rikare sånger lämnade mer utrymme för improvisation. Vad vi finner i nedteckningarna av rikare gregorianska sånger från karolingertiden och framåt är därför inte så mycket nedteckningar av "melodin" till den eller den sången – exempelvis gradualresponser eller hallelujaverser – som nedteckningar av en viss sångmästares eller skolas sätt att vid en given tidpunkt i historien gestalta sången ifråga.

Melodins konturer var givna genom traditionen, men det exakta utförandet skiftade. Till och med recitationen av tidegårdens psaltarpsalmer kunde länge variera, eftersom psalmverserna långt fram på medeltiden sjöngs av en enda röst. Endast antifonen (omkvädet eller ramversen) sjöngs av alla, eventuellt också "Ära vare Fadern". När det blev mera utbredd sed att sjunga även verserna i korus, blev det nödvändigt att fixera psalmtonernas utseende i detalj. Därmed försvann också många äldre varianter. Reglerna för hur psalmtexten skulle läggas under psalmtonen måste också fixeras tydligare än tidigare.

Det var genom en successiv process under århundradena efter karolingertiden som den gregorianska sångrepertoaren i stort fixerades eller "frystes". Detta hade i hög grad med notskriften att göra. Lilliestam formulerar (s 7) en iakttagelse som många har gjort:

Notskrift leder till att vissa musikaliska parametrar, som notskriften lämpar sig för att beskriva, betonas medan andra [...] försummas.

Det som den högmedeltida notskriften till gregoriansk sång i första hand tog sikte på var tonhöjder och intervall, i mindre utsträckning rytmen. Det speglar antagligen att den gregorianska sångens rytm från 1000-talet redan hade börjat förlora sin tidigare subtilitet och livfullhet. Notskriften själv bidrog ytterligare till denna utslätning.

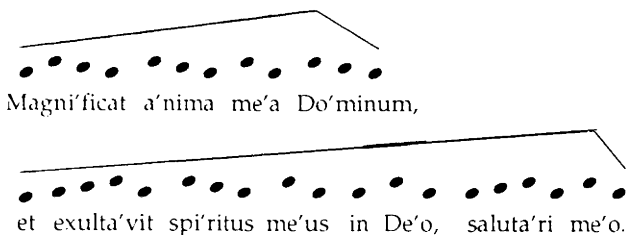
2. Idiomatisk textdeklamation

I den gregorianska standardrepertoaren finns det ett fåtal melodier med grekiskt ursprung, och ett visst inflytande från bysantinsk sång gjorde sig gällande i vissa skeden av den gregorianska sångens utveckling. I huvudsak har den dock vuxit fram i samspel med det latinska språket. Den är i utomordentligt hög grad präglad av latinet, dess språkmelodi och språkrytm.

Denna täta förbindelse mellan ord och ton kan konstateras i hela raden av gregorianska stilformer – alltifrån de enklaste recitativiska melodiformlerna (t ex psalmtoner) till den språkbehandling och improvisations- eller kompositionsteknik som finns i de mest komplicerade, melodiskt rikaste och mest ornamenterade formerna (t ex *graduale* och *offertorium*). Hela det språkliga förhållningssätt som hörde det senantika och tidigmedeltida latinet till – klangkänsla, behandling av betonade/obetonade stavelser osv – har avsatt mycket tydliga spår i sången.

Varför ser de gregorianska melodierna ut som de gör? Varför höjer sig melodin här och sänker sig där, varför upprepas vissa toner ("reperkussion"), varför är vissa stavelser försedda med ornament eller andra melismer? Förklaringen ligger först och främst i den latinska texten, dess språkritm och språkmelodi – förutom i att melodierna är utformade i enlighet med en allmän musikalisk logik. Dessutom finns förklaringen ganska ofta i en vilja att framhäva (ibland till och med måla) textinnehållet. Den gregorianska kärnrepertoarens melodier är alltså inte bara melodier till latinsk text, utan de är framsprungna ur latinsk text och latinskt uttal. Melodiken är snarare en "hud" än en "klädnad" på textens kropp, som saken har uttryckts.

Ett exempel på det nära sambandet mellan ord och ton är överensstämmelsen mellan språklig och melodisk accent. Latinet är ett "barytonalt" språk, dvs ett språk med i huvudsak fallande språkmelodi: *Canta'te Do'mino ca'nticum no'vum. In princi'pio crea'vit De'us cae'lum et te'rram. Fe'cit redemptio'nem po'pulo suo.* I klassiskt och efterklassiskt latin uttrycktes betoningen (*accentus*) med tonhöjning: den betonade stavelsen i ett ord uttalades i ett högre tonläge, och så föll man ner till den eller de obetonade stavelserna, sänkningsstavelserna. Texten själv skapar därigenom en elementär melodik, ofta med ett slags bågrörelse. Ett enkelt exempel är början av Marias lovsång (Luk 1:46–55):



Di - xit Dó - mi - nus Dó - mi - no me - o: Se - de a dex - tris me - is.
 Sa - na, Dó - mi - ne, á - ni - mam me - am, qui - a pec - cá - vi ti - bi.
 Be - ne - dí - ci - te, gen - tes, De - um no - strum.
 Dó - mi - ne, au - dí - vi au - dí - tum tuum, et tí - mu - i.
 in dí - e il - la De - us et ho - mo ex - i ci - to
 mú - ne - ra ve - ní - te qui - a e - go bo - nus sum ma - gni - fi -
 cá - tus sum Ma - gi vi - dén - tes stel - lam et ne - scis
 un - de vé - ni - at Il - lú - mi - na fá - ci - em tu - am
 Ru - bum quem ví - de - rat in - com - bú - stum sed et lo - qué - la tu - a

Notexempel 3. Exempel på accentregeln i enkla melodier. Vid "Dixit" på första notraden markeras upplöst accentmelism med klammer.

Överensstämmelsen mellan språklig och musikalisk accent är långt driven i den gregorianska sången – så långt att musikforskaren och Solesmesmunken Paolo Ferretti i sitt arbete *Estetica gregoriana (Esthétique grégorienne)* på 1930-talet kunde konstatera att huvudtendensen är att melodierna utgör musikaliska översättningar av vårdat latinskt textuttal och latinsk textbetoning av efterklassisk typ. Den gregorianska melodiken är, som Ferretti uttryckte det, "kalkerad" på textens betoningar.

Textbetoningen representeras i huvudsak av en högre ton i melodin. Det avspeglar hur man uttalade betonade textstavelser (se notexempel 3–4). Det finns visserligen vissa undantag från denna accentregel, men de är alltigenom förklarliga. Det finns också ett regelmässigt samband mellan modalitet och textbehandling: det är inte vilka toner som helst som får bära textaccenten, utan det sker på bestämda vis som har att göra

Lux ful - gé - bit hó - di - e su -
per nos i - ta vé - ni - et, su - per te
or - ta est. do - - na ad - dú -
- - cent: et u - ni - vér - sa In mé - di - o
Ec - clé - si - æ a - pé - ru - it Scu - to
cir - cum - dá - - bit te pa - nem
An - ge - ló - - rum re - ges Thar - sí s
Dó - mi - nus di - xit ad me: Fí - li - us
me - us es tu, e - go hó - di - e
gé - nu - i te.

Notexempel 4. Exempel på accentregeln i rikare melodier. Nederst jultnatssmässans introitus *ominus dixit ad me*” med dess karakteristiska reperkussioner.

med vilka funktioner skalans toner har inom ramen för de olika modi (jfr nedan).

Accentregeln innebär mera exakt uttryckt följande: När den melodiska rörelsen i stort är rätlinjig (dvs varken stigande eller fallande), befinner sig den betonade stavelsen normalt högre än den föregående men på samma nivå som den följande; när den melodiska rörelsen är stigande, befinner sig den betonade stavelsen normalt högre än den föregående men på samma nivå som den följande; när den är fallande, ligger den betonade stavelsen normalt lägre än den föregående men

högre än den följande. Sammantaget ger detta en "barytonal" melodik, en melodi präglad av det latinska språkets fallande språkmelodi.

Accentregeln är inte den enda estetiska regel som är verksam i den gregorianska sången, och ibland är den inte den viktigaste. Med viss komplettering av Ferretts framställning kan undantagen från accentregeln sammanfattas på följande sätt: 1. Psalmtonerna ger på grund av sin principiella enkelhet i regel inte uttryck åt accenterna annat än i slutet av versraderna. (I vissa typer av psalmodi framhävs dock även tidigare accenter med tonhöjning eller tonhöjande accentmelismer.) 2. I slutet av syllabiska sånger sjungs accenten ofta på samma tonhöjd som följande stavelse(r); en accentframhävande melism kan vara stilistiskt främmande. Samtidigt finns en viss tendens att låta accenten infalla på en högre ton än följande stavelse(r). 3. Framhävandet av den viktigaste accenten i en textfras kräver inte sällan att den förbereds av en melodisk rörelse som inte tillåter tonhöjning för varje enskild accent. 4. Intonations- eller förberedelseformler i melodierna förblir ofta melodiskt intakta oavsett textens betoningar. Mest intakta förblir de i psalmtonernas *initium* (inledande formel) och i melismrika sånger; i enklare antifoner finns en tendens att modifiera melodierna till förmån för en riktig accentuering. 5. Vissa modifieringar av givna melodiformler (t ex upplösning av accentmelism) leder till brott mot accentregeln. 6. Vissa ord behandlas på ett särskilt sätt; exempelvis uttrycks inte sällan ordet *Do'minus* med en traditionell formel, som tycks vara lånad från det grekiska *Ky'rie*. Sådana bildningar har sedan i sin tur påverkat melodibildningen i andra sammanhang. 7. Vissa anpassningar av givna melodier till nya texter är mindre skickligt genomförda. 8. Vissa inslag i melodierna i de moderna standardutgåvorna är felaktiga eller olyckligt valda; andra melodiformer i de medeltida handskrifterna uppvisar trohet mot accentregeln.

Viktigt för att man skall uppfatta melodiföringens förhållande till textens accentuering på ett korrekt sätt är att man respekterar de insikter om vilka noter i en melism som skall huvudartikuleras, som har vunnits genom den neumsemiologiska forskningen (se därom nedan).

Betoningsförhållandena i de latinska texterna har alltså i högsta grad bestämt de gregorianska melodiernas utformning. Detsamma kan inte sägas om kvantitetsskillnader i texterna, dvs skillnaden mellan korta och långa stavelser. Det förekom visserligen att man producerade kvantiterande vers – dvs vers i vilken växlingen mellan långa och korta stavelser efter ett bestämt mönster åstadkommer versens puls – ganska långt fram i tiden. I kyrkolatinet hade man dock normalt upphört att lägga någon större vikt vid skillnaden mellan långa och korta stavelser. Här och var i gregorianska melodier kan man ana att stavelselängden har påverkat melodiutformningen, men som huvudregel gäller att texterna inte uppfattats kvantiterande. Därför kan melismer och reperkussioner förekomma på både långa och korta stavelser (se notexempel 4).

Ett språkligt fenomen är viktigt att lägga märke till för att man skall förstå samspelet mellan ord och ton. Redan den antike retorikern Varro framhävde att den betonade stavelsen i ett ord, *acutus*, har en tendens att bli kort och något skarp, samtidigt som den ligger högre än obetonad(e) stavelse(r), medan den helt obetonade slutstavelsen, *gravis*, såsom vilopunkt tenderar att bli längre; på den gör man en *mora vocis*, ett "röstens dröjande". Därför är det mycket vanligt i den gregorianska sången att melismer uppträder på vilostavelser. Melismer och reperkussioner – som ofta framhäver betoningarna – tjänar ofta syftet att åstadkomma

avspänning och vila på ordens sänkingsstavelser. Ibland skall de förhindra ett alltför hastigt uttalande av obetonade stavelser i accenternas närhet; melismen eller reperkussionen ger ett slags rytmisk fördämning, "rhythmischer Stau", som fenomenet har kallats (G Joppich).

Den textuttryckande sidan av den gregorianska sången skulle kunna åskådliggöras med ett otal exempel. Det måste här räcka med en kortfattad analys av en enda melodi som visar på olika sätt att använda melodik och ornamentik i textartikulerande syfte. Jag har valt Juldagens introitus, *Puer natus*, meddelad i den melodivariant som finns i *Graduale Romanum* (notexempel 5). Texten, Jes 9:6 i en "gammallatinsk" textversion som avviker något från Vulgata-översättningen, betyder:

Ett barn är oss fött, och en son är oss given, vars herravälde [vilar] på hans skuldra; och han skall kallas vid namnet Det stora rådets budbärare.
V. Sjung till Herrens ära den nya sången, ty han har gjort under.

Melodin räknas till det sjunde modus med dess stora intervall (en kvint) mellan huvudtonen d" och sluttonen g'. Ett bra sätt att urskilja hur melodi och textaccentuering förhåller sig till varandra är att "dekolorera" melodin, dvs att tänka sig den utan ornament. (Man måste göra det med hänsyn till vilka toner i melismerna som är huvudtoner; jfr nedan.) Med en sådan åtgärd ser vi tydligt hur fint melodin ger uttryck åt textens naturliga uttal. Den svingar sig, nästan triumfatoriskt, omedelbart upp till huvudtonen d" och artikulerar sedan texten mycket tydligt och naturligt.

Några av melismerna och reperkussionerna framhäver betoningar i texten: *na(-tus)*, *no(-bis)*, *fi(-lius)*, *da(-tus)*, *no(-bis)*, *(im-)pe(-rium)*, i psalmtönen *can(-ticum)*, *no(-vum)*, *(mira-)bi(-lia)*, *fe(-cit)* etc. Några åstadkommer i stället *mora vocis*, vilket bidrar till en riktig pausering av texten: *(no-)bis*, *(e-)ius*, *(e-)ius*, i psalmodin *(no-)vum*, *(fe-)cit*.

Ytterligare några melismer och reperkussioner åstadkommer "rhythmischer Stau" respektive förhindrar ett alltför hastigt uttalande av obetonade stavelser: *est (nobis)*, *(fi-)li(-us)*, *(impe-)ri(-um)* etc. Man bör lägga märke till hur den modala kontrasttonen c" inskräps och skapar melodisk spänning genom att profileras starkt. Men viktigt är också att se att reperkussionerna bidrar till en kraftig och omsorgsfull proklamation av texten: *(natus) est (nobis)*, liksom för att understryka det verkliga i inkarnationen, Guds sons människoblivande; *et vocabitur nomen eius*, som för att betona vem barnet är: den i Gamla testamentet utlovade budbäraren, som kommer för att förverkliga Guds rådslut, hans eviga frälsningsplan.

All nutida internationell gregorianik betonar det nära samspelet mellan ord och ton i den gregorianska sången. Det är inte utan skäl. Om man systematiskt undersöker hur karolingertidens sångmästare och teologer betraktade den liturgiska sången och dess funktioner i gudstjänsten, märker man bland annat vilken stark vikt man på den tiden – alltså när den gregorianska sången fick sin klassiska form – lade vid sången som textartikulation. Man tilltrorde sången förmågan att nå djupare in i män-

Pu - er na - tus est no - bis, et ff - li - us
 Pu - er na - tus est no - bis, et ff - li - us
 da - tus est no - bis: cu - ius im - pé - ri - um
 da - tus est no - bis: cu - ius im - pé - ri - um
 su - per hú - me - rum e - - ius: et vo -
 su - per hú - me - rum e - ius: et vo -
 cá - bi - tur no - men e - - ius, ma - gni con -
 cá - bi - tur no - men e - ius, ma - gni con -
 sí - lii Án - - ge - lus. V. Can - tá - te Dó - mi - no
 sí - lii Án - - ge - lus. V. Can - tá - te Dó - mi - no
 cán - ti - cum no - vum: qui - a mi - ra - bí - li - a fe - cit.
 cán - ti - cum no - vum: qui - a mi - ra - bí - li - a fe - cit.

Notexempel 5. Juldagens introitus "Puer natus" enligt *Graduale Romanum* och en "dekolorerad" version av samma melodi.

niskan med det gudomliga ordet. Och man kunde bland annat citera kyrkofadern Hieronymus, som en gång skrivit:

Så må en Kristi tjänare sjunga, att det inte är den sjungandes sång utan orden som blir tilltalande.

Eller som en av 800-talets mera kända andliga lärare, Haymo av Auxerre, utropar:

Det finns många som sjunger med sin mun men vilkas inre inte står i överensstämmelse med rösten; de är mer inriktade på röstens [eller: sångens] välklang, på hur de skall kunna vinna åhörarnas behag, än på att i sitt inre besinna vad de sjunger.

”I sitt inre besinna vad de sjunger” – det är naturligtvis texten, orden, det handlar om.

3. Modalitet

Var och en som sjunger eller lyssnar till en melodi gör sig en spontan föreställning om melodins tyngdpunkter. Tonerna i en melodi spelar inte en och samma roll; där finns alltid ett spel mellan huvudtoner och bitoner. I den gregorianska sången finns dessutom mycket ofta ett spel mellan melodibärande toner och ornament.

Ett (eller en) *modus* är ett tonsläkte, dvs ett visst sätt att organisera skalans toner i förhållande till varandra och ett visst sätt att ge skalans toner olika betydelse för melodins förlopp. Till ett visst modus hör också vissa karakteristiska melodiska vändningar. Dur och moll är två modi som alla västerlänningar är väl förtrogna med. I den gregorianska sången finns en rad olika modi, varav de flesta varken kan klassificeras som dur eller som moll.

Sedan karolingertiden med dess tonarier har den gregorianska repertoaren brukat klassificeras med hjälp av ett av bysantinsk musikteori inspirerat system av åtta modi, *oktoechos* (uttalas: *oktoi'chos*). De gregorianska modi motsvarar delvis de bysantinska.

Melodierna indelas i fyra huvudkategorier med halvgrekiska namn: *Protus*, *Deuterus*, *Tritus* och *Tetrardus*. Till grund för indelningen ligger vilken slutton respektive melodi har och dessutom några drag i själva melodibildningen, framför allt polariteten mellan huvudton och slutton (jfr notexempel 6–7). Intervallet mellan slutton och huvudton i respektive modus ger sedan ytterligare en indelning av de fyra huvudtonsläktena i vad som kallas ”autentiska” och ”plagala” (”härledda”) modi. Därmed får vi åtta olika modi, som brukar betecknas med siffrorna I–VIII (1–8).

Detta klassificeringssystem uppkom av praktiska skäl: det gällde att ge anvisningar om vilken psalmtton som borde användas till respektive antifon. Bakgrunden var den storslagna import av främmande melodier till Frankerriket som ägde rum på tidig medeltid. Så småningom kom systemet att uppfattas som en mera teoretisk lära om melodibildningstyper.

The image displays four musical systems, numbered 1 through 4, representing different modes of the Oktoechos. Each system consists of three staves: the top staff for the Tenor (T) and Finalis (F), the middle staff for the Psalms (Ps.), and the bottom staff for the Antiphona (Ant.).

- System 1:** Labeled 'Finalis Tenor T F'. The Tenor part shows a sequence of notes with a final cadence. The Ps. part is a melodic line with various intervals. The Ant. part is a lower melodic line.
- System 2:** Labeled 'Finalis Tenor T F'. Similar structure to system 1, with distinct melodic patterns for each part.
- System 3:** Labeled 'Finalis Tenor T F Senare form.'. This system includes an additional 'Senare form.' section at the end of the Tenor part, marked with a square symbol.
- System 4:** Labeled 'Finalis Tenor T F'. Similar to system 1, showing the relationship between the Tenor and Finalis in this mode.

Notexempel 6. Oktoechos, modus 1–4. Intervallet mellan *tenor* (huvudton, "recitationston"), och *finalis* (slutton) är ett av de drag som utmärker respektive modus.

Senare kom man också att använda – i det här sammanhanget ganska missvisande – termer från antik grekisk musikteori för att beteckna de olika modi och de olika skalorna: "dorisk", "frygisk" osv. Man brukar numera undvika dessa termer i gregorianska sammanhang. I det ursprung-

5

Finalis Tenor T F

Ps.

Ant.

6

Finalis Tenor T F

Ps.

Ant.

7

Finalis Tenor T F

Ps.

Ant.

8

Finalis Tenor T F Alt.:

Ps. Ant.

Notexempel 7. Oktoechos, modus 5–8.

liga sammanhanget har de en annan innebörd än de kom att få i västerlandet.

Tonarierna och *oktoechos* ledde säkert till estetiska vinster inom kyrkosången. Men de gjorde aldrig full rättvisa åt den modala skiftningsrikedom som finns i den gregorianska repertoaren. Många melodier har en modal struktur som inte riktigt går att inordna i något av de åtta modi. I de nyaste utgåvorna från Solesmes har man med tanke på detta utvidgat systemet med andra modi än de klassiska åtta.

C (do)

Tenor Finalis T F

Ps.

Tu es De - us, qui fa - cis mi - ra - bí - li - a.

D (re)

Tenor Finalis T F

Ps.

Bo - num est con - fi - té - ri Dó - mi - no De - o no - stro.

E (mi)

Tenor Finalis T F

Ps.

Cla - má - vi, et ex - au - dí - vit me.

Notexempel 8. De tre "ur-modi". *Tenor* (huvudton, "recitationston") och *finalis* (slutton) ligger på samma tonhöjd, till skillnad från i de åtta modi enligt *oktoechos*.

Ännu viktigare än att fördjupa sig i *oktoechos* är att man får upp ögonen för den modala skiftningsrikedomen i repertoaren och för de mest karaktäristiska modala mönstren. De medger en förunderlig rikedom i melodibildningen.

En mycket stor del av den gregorianska repertoaren kan studeras som ett ständigt varierat melodiskt kretsande kring do, re eller mi. Det gäller inte bara i de melodier i de arkaiska do-, re- och mi-modi som inte rymdes i *oktoechos* men som återfinns vid sidan av de åtta modi i Solesmes nya böcker; det gäller också repertoaren i stort. Att få blick för detta melodier-nas kretsande kring do, re och mi med olika transponeringar, modulationer, tånjningar och variationer är att börja få känsla för den musikaliska improvisationskonst under århundraden som ligger till grund för den gregorianska repertoaren.

Det har gjorts systematiska försök att beskriva hur den gregorianska modaliteten har utvecklats från tid till tid. Bland annat har dom Jean Claire hävdad att alla gregorianska modi har utvecklats ur ett äldre bestånd av endast tre modi: do, re och mi (jfr notexempel 8). Av dem skulle do och mi ha varit välföreträdde i romersk sångtradition, re i norditaliensk och gallisk. Han har visat på den logiska släktskapen mellan dessa tre arkaiska modi och de olika gregorianska modi och menat sig kunna dra historiska utvecklingslinjer från de tre "ur-modi", som han kallar dem, till *oktoechos*.

Inte alla experter delar hans övertygelse på den punkten, men hans undersökningar kan också läsas på ett annat sätt: som en demonstration av de rika variationsmöjligheterna i att modulera kring do, re och mi. Tills vidare är det kanske klokast att ta hans forskningsrön på det sättet. Han har dock i hög grad förtjänsten av att ha bidragit till att rehabilitera vissa modi som inte rymdes i *oktoechos*. Därmed har han gett ett viktigt bidrag när det gäller att kunna förstå och uppskatta den modala skiftningsrikedomen i den gregorianska repertoaren.

4. Fri, textbaserad rytm

Under vårt århundrades lopp har en rad teorier om den tidiga gregorianska sångens rytm avlöst varandra. Den mest inflytelserika har varit den som formulerades av Solesmes-munken dom André Mocquereau (d 1930). Till den teorin – mest känd under beteckningen "Solesmes-teorin" – hörde bland annat antagandena att det grundläggande notvärdet i den gregorianska sången är konstant, att melodierna är formade av grupper om två eller tre toner som avlöser varandra och skall markeras rytmiskt, och att det i en notgrupp i princip är den första noten som utgör den rytmiska stödjepunkten. Detta har legat till grund för den över hela världen efter sekelskiftet spridda gregorianska sångpraxis som vi nog är mest vana att betrakta som "gregorianskt" sångsätt.

Det har också framförts en rad teorier som haft det gemensamt att de räknat med att det finns fasta notvärden i den gregorianska sången: "mensuralistiska" teorier. Enligt vissa var det takten som fungerade som rytmisk ordningsprincip, enligt andra taktslaget. Ännu på 1950-talet framfördes mensuralistiska teorier; mest känd är kanske J Vollaerts "proportionalistiska" teori, som en och annan kan ha kommit i kontakt med via skivinspelningen *Tenth Century Liturgical Chant in Proportional Rhythm*.

Inte minst Eugène Cardine har dock slutgiltigt bevisat att varje mensuralistisk tolkning av neumskriften och därmed av den tidiga gregorianska sången är felaktig. Dessa teorier gör inte rättvisa åt den rytmiska information som finns i neumskriften. (Därför bör man också vid all transkription

av gregoriansk sång undvika notskrift med staplar, flaggor, balkar och fasta notvärden.)

Den gregorianska sången har en rytm som man kanske bäst kan karakterisera som en fri, textbaserad rytm. Om man över huvud taget vill tala om notvärden i den, är det *textstavelsen* som skall betraktas som det grundläggande värdet. Eftersom olika textstavelser har olika längd, är det grundläggande värdet flexibelt. Kring de toner som har "normalt stavelsevärde" grupperar sig längre och kortare toner. Dessa betecknas i den tidiga neumskriften med olika tecken.

Det fördjupade studiet av neumerna har bland annat lett till att man har måst upphäva dom Mocquereaus nyss nämnda grundregler. Det grundläggande värdet är flexibelt, eftersom textstavelseerna har olika längd. Indelningen i två- och tregrupper är för stel för att göra rättvisa åt den rytmiska strukturen. Och när det gäller rytmiska stödjepunkter – toner som skall ges den starkaste rytmiska artikulationen – är regeln snarast motsatt den som dom Mocquereau tänkte sig: åtminstone i stigande melismer är det den sista noten som är huvudnot och skall sjungas ut längst och klarast, medan föregående noter ofta är flyktiga och bör sjungas lätt och snabbt.

Omrövningen har lett till ett omfattande interpretatoriskt experimenterande i mer eller mindre "orientalisk" stil i olika *scholae cantorum* på olika håll i världen, varav en del också har producerats på skiva. Bland andra den ungerske musikforskaren och gregorianikexperten László Dobszay, ledare för *Schola Hungarica*, har invänt mot att man värderar den tidiga neumskriften så högt som ledstjärna för utförandet av gregoriansk sång som många av dessa sånggrupper gör – liksom det sker i Solesmes nya regler för utförande av gregoriansk sång. Dobszay pläderar i stället för ett friare musicerande byggt på en uttolkning av vad som i varje enskild melodi är bärande toner och ornament.

Diskussionen om hur den gregorianska sången bäst utförs kommer att gå vidare – och måste göra det.

I de få romersk-katolska kyrkor och kloster där man fortfarande i nämnvärd omfattning sjunger gregorianskt på latin dröjer det kanske innan man tar mera djupgående intryck av de nya forskningsresultaten – trots att alltså Solesmes i sina praktiska regler från 1983 ansluter sig till dem. Förhoppningsvis hämtar man ändå åtminstone allmänt vitaliserande lärdomar från vad forskningen har visat. Den gregorianska sången som en form av musikalisk artikulation av text inom liturgins ram har allt att vinna på det.

5. Gregoriansk sång på svenska?

Förbindelsen mellan ord och ton är inte lika tät i all sång. Inte heller i den omfattande repertoar som i dagligt tal brukar kallas den gregorianska sången råder något enhetligt förhållande mellan ord och ton. Hymnerna har exempelvis sina standardmelodier, som används inte bara till språkligt olikartade strofer inom en och samma hymn utan också till helt olika hymntexter.

Det som gäller i hymnerna gäller dock inte i den gregorianska kärnrepertoaren, dvs antifoner, responsorier och recitationstoner. Där finns i stället, som vi sett, ett mycket intimt samband mellan ord och ton. Text och melodi griper in i varandra, och melodiken är i detalj präglad av den latinska texten och latinskt textuttal.

De språkliga skillnaderna mellan latin och svenska är avsevärda, och de finns på flera plan. De i sammanhanget viktigaste skillnaderna är: 1. *klangliga skillnader*: svenskan har vissa ljud som latinet saknar och som ibland får melodierna att låta illa; 2. *språkmelodiska skillnader*: rikssvenskan är inte som latinet ett språk med entydigt fallande språkmelodi och uttrycker inte accenten med tonhöjning utan med tryck; 3. *skillnader i betoningssystemet*: svenskan har ett rikt varierat system av bitryck som latinet saknar men som är betydelsebärande i vårt språk och därför inte får förfuskas; 4. *skillnader i behandlingen av långa och korta stavelser*: skillnaden är för både betydelse och språkets välklang avgörande i svenskan men iaktogs bara i vissa sammanhang i det efterklassiska latinet och inte i de textsorter som är aktuella i den gregorianska kärnrepertoaren. Därtill kommer 5. *skillnader i textstruktur*, bland annat i fråga om sättet att placera viktiga ord i satser och meningar, och naturligtvis 6. *enskilda texters annorlunda rytm och språkmelodi* i svenskan, som ofta gör det meningslöst att ens överväga att överta den melodi som samma text har på latin.

Genom tiderna har man prövat olika sätt att adaptera den gregorianska repertoaren till svensk text. Vilken metod man väljer är i hög grad beroende på hur man uppfattar den gregorianska sången i original, på latin. Om beskrivningen ovan – med tesen att idiomatisk textdeklamation, modalitet och fri, textbaserad rytm är de mest karakteristiska dragen i den gregorianska sången – är träffande, får det bestämda konsekvenser för frågan hur man kan överföra gregoriansk sång till svenska. Jag skall avslutningsvis kortfattat skissera konsekvenserna.

Vill man göra de svenska texterna rättvisa, gör skillnaderna mellan latin och svenska att det ofta inte går att direkt överta de gregorianska, latinska melodierna. En svensk musik som knyter an till den gregorianska traditionen och samtidigt verkligen gör texterna rättvisa kan därför inte åstadkommas utan kompositoriska insatser.

Vid sådan komposition eller "re-komposition" måste det bli fråga om att komponera en musik som står i den modala tradition som den gregorianska sången representerar och gör bruk av dess karakteristiska melodiska element och vändningar, men gör det på ett sätt som ger en idiomatisk svensk textdeklamation och så uttrycksfullt som möjligt lyfter fram ord

och innehåll i de svenska texterna. Detta om man skall komma att respektera och göra rättvisa på djupet åt vad den gregorianska sången är: en form av musikalisk textdeklamation som präglas av en utomordentligt nära förbindelse mellan ord och ton.

Den gregorianska kärnrepertoaren inrymmer olika sångformer, var och en med sina gestaltungs-lagar när det gäller förhållandet mellan ord och ton. I vissa fall är sambandet mellan latinsk text och melodi så intimt att både musiken och den svenska texten och dess meningsfullhet lider svårt av att man använder svensk text. Enligt min mening gäller det praktiskt taget genomgående i de melodiskt rikare formerna, t ex *introitus*. *Introitus*melodierna på latin präglas av ett subtilt texttolkande samspel mellan ord och ton som i regel helt förfuskas på svenska. Frågan om överflyttning av gregoriansk sång till svenska bör därför inskränkas till de enkla sångformerna. Jag skall här gå in på tre: psalmttonerna, tidegårdens enkla antifoner och de enkla responsorierna.

Det anses ibland ganska oproblematiskt att använda *de gregorianska standardpsalmttonerna* (mässpsalmodi, högtidlig officiepsalmodi och enkel officiepsalmodi) till svensk text. Man har då uppenbarligen inte gjort riktigt klart för sig att de latinska psalmttonerna till hela sin struktur är beroende av den latinska psaltexten och rytmen i dess kadenser (radslut).

Dessa kadenser är nästan alltid fallande, dvs de slutar på minst en obetonad stavelse (t ex *no'vum, redemptio'nem, Do'minus*). Den svenska texten – både 1917 och 1995 års översättningar – har mycket ofta radslut på betonavad stavelse, alltså en helt annorlunda rytmisk profil. Om man mekaniskt använder de latinska psalmttonerna till svensk text, uppstår en konflikt mellan den svenska språkaccenten och den musikaliska accenten som i längden kommer att utplåna känslan för musikens rytmiska struktur och därför innebär ett gravt missbruk av den gregorianska sången – förutom att det ofta vållar praktiska problem med att "pricka rätt" i slutet av versraderna.

Ytterligare en skillnad mellan den latinska och den svenska psaltexten är att den svenska inte genomgående kan dubbelaccentueras – sjungas med markering av de två sista betoningarna på versraderna – på det sätt som flera gregorianska psalmtoner förutsätter, om man inte skall göra våld på ett rimligt svenskt textuttal. Å andra sidan kräver vissa psalmtexter dubbelaccentuering för att bli rimligt uttalade.

Den enda hållbara lösningen förefaller mig vara att utarbeta psalmtoner som står på gregoriansk grund men som så långt det någonsin är möjligt harmonierar med den svenska texten och betoningförhållandena i den. Ett antal gamla *differentiæ* (kadensformler) som saknas i de latinska standardutgåvorna av gregoriansk sång, liksom några ur den ambrosianska (milanesiska) repertoaren, är här användbara. Dessutom kan nya *differentiæ* skapas, på grundval av pålitliga och ofta förekommande melodiska vändningar i den gregorianska antifonrepertoaren. Stor noggrannhet måste eftersträvas, så att man får fram psalmtoner som verkligen bygger på väsentliga gregorianska vändningar.

Användning av de rikare latinska psalmtonsvarianterna leder utom i vissa undantagsfall till dålig svensk textbehandling. På svenska måste därför omväxling åstadkommas med andra medel. Ett sådant medel är att göra bruk av fler *differentiæ* än i de latinska standardutgåvorna. Ett annat är att utnyttja den modala skiftningsrikedomen i den gregorianska tidedärsången effektivare än vad som har skett i tidigare latinska standardutgåvor.

Den nya psaltaröversättningen har genomsnittligt åtskilligt kortare rader än den tidigare, ofta åtskilligt kortare än den latinska. Det inbjuder enligt min mening till att i många psalmer använda psalmtoner som är ännu enklare till sin struktur än de gregorianska standardpsalmtoner. I den ambrosianska sången har man tiderna igenom ofta använt sig av psalmtoner utan särskild melodisk markering av första halvversens slut (*mediatio*). Den strukturen – med en enda upprepad recitationston som leder över i en kadens endast i versens slut – passar ofta mycket bra till de nya texterna.

De gregorianska tidedärsantifonerna är i huvudsak av två slag: dels varianter av ett antal (ca 40–50) "typmelodier", dels melodier som skapats genom att man kombinerat traditionella melodiska formler, "centonisering" (av italienskans *cento*, "lapptäcke"). Därutöver finns några "originalkompositioner", dvs melodier som inte bara bygger på nedärvda melodiformler.

Typmelodierna är mycket flexibla. De varierar på latin efter olika texter med olika innehåll och textrytm, och de kan i regel utan svårighet varieras även på svenska så att man uppnår ett gott och uttrycksfullt förhållande mellan ord och ton.

Det är dock inte alla antifonmelodier som är av detta slag; många har tillkommit genom en mera kreativ kompositions- eller improvisationsinsats, genom centonisering. Detta inbjuder till användning av samma förfarande när svenska antifoner skall utformas – dvs att man komponerar melodier till texterna under användning av gregorianska standardelement eller standardformler. Man gör då exakt samma sak som skedde en gång när de centoniserade melodierna tillkom; man ställer sig så att säga i själva den melodiskapande tradition som den gregorianska kärnrepertoaren representerar.

Centoniseringen kräver givetvis djup förtrogenhet med det gregorianska tonspråket. Melodiformlerna kan inte kombineras hur som helst med varandra. Man måste skilja mellan inlednings-, mitt- och avslutningsformler. Man måste ta hänsyn till de textmässiga förutsättningarna för respektive elements utseende i original, dvs på latin. Den musikaliska frasen måste få ett naturligt flöde, som ibland kräver att man skapar övergångar mellan formlerna (vilket också går att lära sig av hur det görs i originalrepertoaren). Studiet av de gregorianska melodierna har frambringat en mängd kunskap att ta vara på om med vilka medel man på ett kongenialt sätt kan variera, tänja och komprimera det tonmaterial som finns i originalrepertoaren.

Vad som här har beskrivits ganska tekniskt är i praktiken, när det gäller typmelodierna, ett bearbetningsförfarande av samma slag som finns i originalrepertoaren, och i övrigt ett kompositionsarbete – men ett kompositionsarbete där man, utifrån den svenska texten och dess förutsättningar, komponerar med hjälp av ett givet musikaliskt formelmateriäl.

De latinska antifonerna innehåller här och var melodiska "övertaskningar" och ornament som betingas av texten och en vilja att låta dess innebörd komma till uttryck. Med kunskap om gregorianska improvisations- och kompositionsnormer kan man på svenska åstadkomma något likartat när det är motiverat och angeläget, så att texten kommer fram så vackert och uttrycksfullt som möjligt.

De enkla gregorianska responsorierna utgör variationer av ett begränsat antal melodimodeller i ett fåtal olika modi (framför allt C-modus och E-modus) som också återfinns i t ex den ambrosianska sången.

Det bereder ingen större svårighet att utforma svenska melodier på grundval av dessa melodimodeller – återigen naturligtvis kompositoriskt och med syfte att låta den svenska texten komma till uttryck på ett naturligt och väklingande sätt. Uppslag kan hämtas från de ambrosianska melodierna, som i många fall är ännu enklare och mera konsekvent syllabiska (en ton per textstavelse) än de gregorianska, vilket ofta leder till en god artikulation av de svenska texterna.

Huruvida det som kommer fram genom ett sådant kompositoriskt arbete bör kallas "gregoriansk sång" eller inte förefaller mig vara en helt likgiltig fråga. Viktigare är om man lyckas ta vara på det väsentligaste i den gregorianska sångtraditionen och göra det på ett sådant sätt att texterna klingar naturligt och uttrycksfullt – så som det är i den latinska repertoaren.

Gregorianska melodier är ofta oerhört vackra. Ändå är den gregorianska sången i grund och botten inte en – om än aldrig så skön – "autonom" musik. Den är en form av musikalisk textartikulation, intimt förknippad med gudstjänstens förlopp och framför allt med ordet, texterna. Den är en sång som står helt och hållet i texternas, liturgins och det heliga mysteriets tjänst. Att mer eller mindre mekaniskt lägga svensk text under de latinska melodierna är att allvarligt brista i respekt för den gregorianska traditionen. Det är ett förhållningssätt som bygger på ett djupgående missförstånd beträffande den gregorianska sångens natur.

Respekten mot denna rika sångtradition kräver att man undviker att överflytta de subtilare sångformerna till svenska. Den fordrar ett kreativt, kompositoriskt arbete, inskränkt till de enklare formerna. Så kan man på svenska gestalta något som motsvarar den gregorianska sången i original: en musik präglad av idiomatisk textdeklamation, av modalitet och av fri, textbaserad rytm.

Utgåvor och litteratur

De viktigaste utgåvorna av gregoriansk sång på latin är: för tidegärdens sånger *Antiphonale monasticum* (1935); *Psalterium monasticum* (1982); *Liber hymnarius* (1983); för mässans sånger *Graduale Romanum* (1974; utgåva med neumer *Graduale triplex*, 1979). Ett nytt *Antiphonale Romanum* är under tryckning.

Exempel på utgåvor med till svenska överförd gregoriansk sång: *Det svenska antifonalet I–II* (1949–1959); *Veckans completorier, Veckans mid-dagsböner, Veckans laudes* (*Det svenska antifonalet I A–C*, 1973–1975); *Den svenska kyrkohandboken-Musik. Körutgåva* (1990); *Melodier till Kyrkans dagliga bön 1–2* (1993); *Cecilia. Koralbok III* (1995); *Musik till Tidegården, kyrkans dagliga bön* (1995).

Bland den viktigaste aktuella litteraturen bör nämnas: E Cardine, *Sémiologie grégorienne* (1970; eng övers *Gregorian Semiology*, 1987); L Agustoni och J B Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals I, II: 1–2* (1987–1992); R Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant* (1992); D Hiley, *Medieval Plainchant* (1993). Om synen på sången under den period då den gregorianska standardrepertoaren etablerades: A Ekenberg, *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit* (1987).

Solesmes nya regler för gregoriansk sång finns i "De aliquibus regulis in cantu servandis a Solesmensibus monachis propositis", i *Liber Hymnarius* (*Antiphonale Romanum II*, 1983) s xi–xvi. En svensk översättning kan rekvideras från denna artikels författare.

Den fylligaste bibliografin beträffande gregoriansk sång är Th Kohlhas och G M Paucker, *Bibliographie Gregorianischer Choral* (Beiträge zur Gregorianik 9–10, 1990).

Vissa delar av denna artikel är hämtade ur "Musikalisk kommentar" i *Melodier till Kyrkans dagliga bön* (Stockholm 1993), s 45–51.

Der Gregorianische Gesang Zusammenfassung

Gegenstand dieser Einführung ist das, was auch „römisch-fränkischer Gesang" oder das Gregorianische „Standardrepertoire" genannt wird: Antiphonen, Responsorien und Rezitationsformeln wie vor allem die Psalmtöne. Die Hymnen, Tropen, Sequenzen oder die Melodien des *Ordinarium Missae* werden nicht behandelt.

Es wird die Gültigkeit jener Hypothese vorausgesetzt, nach welcher der Gregorianische Gesang in seiner klassischen Gestalt aus einer Verbindung

zwischen römischen und fränkischen Gesangsüberlieferungen im Frankenreich im frühen Mittelalter hervorgegangen ist.

Drei Züge dieses Prozesses der Verbindung und Umschmelzung verschiedener Gesangsüberlieferungen werden unterstrichen: (1) die „kreative Kodifizierung der melodischen Formen“, die damals stattgefunden hat; (2) die Zuordnung bestimmter Antiphonen zu bestimmten Psalmtönen, die uns in den frühmittelalterlichen „Tonarien“ begegnet, und die mit der Ausbildung des sog. *oktoechos* (d. h. des Systems der „acht Modi“ oder „Kirchentonarten“) zusammenhängt; (3) die damalige Erarbeitung einer praktisch anwendbaren Notation: der Neumenschrift. Die Bedeutung der modernen „Gregorianischen Semiologie“ für ein korrektes und fruchtbares Verständnis der Neumenschrift und des Gregorianischen Gesangs wird unterstrichen.

Die Einführung selbst wird in vier Teile gegliedert, in denen je ein wichtiger Aspekt des Gesanges behandelt wird: (1) die Verankerung des Gesanges in einer – ursprünglich in hohem Ausmaß improvisatorischen – mündlichen Überlieferung, die das ständige Vorkommen von „melodischen Formeln“ in den Melodien erklärt; (2) die „idiomatische“ Textdeklamation, d. h. die außerordentlich enge, nahezu symbiotische Verbindung zwischen Text und Melodie; (3) die Gregorianische „Modalität“ – nicht nur im Sinne des Systems der acht „Modi“ (oder „Kirchentonarten“), sondern auch und vor allem die ständige und abwechslungsreiche Umkreisung der Kerntöne Do, Re und Mi, von der die Gregorianischen Melodien geprägt sind; (4) der mehr oder weniger „freie“ und im Grund textbasierte Rhythmus des Gregorianischen Gesangs.

In einem abschließenden Abschnitt (5) wird die Frage erwogen, inwieweit eine Adaptierung des Gregorianischen Gesangs an die schwedische Sprache möglich und wünschenswert ist. Der Verfasser spricht sich für eine differenzierte Lösung aus: Die reicheren Melodien (z. B. Introitus- oder Offertoriumsmelodien) sind zu einer solchen Adaptation völlig ungeeignet, wenn man den Genius des Gregorianischen Gesangs nicht verraten will. Nichts scheint dagegen dem im Wege zu stehen, daß gewisse einfache Antiphonen und Responsorien auch auf Schwedisch gesungen werden; dies entspricht der Variabilität der lateinischen Melodien. Auf der anderen Seite scheint es notwendig zu sein, bei vielen Antiphonen und Responsorien, wie auch z. B. bei den Psalmtönen, mehr kreativ zu verfahren. Ein gutes Wort-Ton-Verhältnis setzt voraus, daß man neue Melodien unter Verwendung der Gregorianischen Formeln komponiert, die mit dem schwedischen Textrhythmus, den schwedischen Akzentverhältnissen usw. übereinstimmen und eine sprachgerechte Textdeklamation bzw. einen authentischen und lebendigen schwedischen Textausdruck ermöglichen.

Gregorianik i Sverige genom tiderna

Av Folke Bohlin

Termen gregorianik används här både i betydelsen *gregoriansk sång* och i betydelsen *forskning om gregoriansk sång*. Det borde vara naturligt att båda, dvs praxis och forskning, befruktade varandra och det har också i inte obetydlig utsträckning skett i Sverige. Detta sammanhänger med att den gregorianska sången inte enbart är en medeltida företeelse utan också en del av nutidens musik, och att den inte enbart har sjungits av skolade kyrkosångare utan också av vanligt folk.

För att understryka dessa förhållanden har jag som utgångspunkt för min framställning valt de rester av folklig gregorianik som levtt kvar förvånande långt fram i tiden. Sedan ger jag vissa glimtar om gregorianiken i 1900-talets kyrkosångböcker och därefter vidgas den historiska bakgrunden steg för steg ända tillbaka till medeltiden. Slutligen antyds ett nordiskt perspektiv på gregorianiken i termens båda betydelser.

1. Gregoriansk sång i folklig tradition på 1800- och 1900-talen

Så sent som 1938 spelades Lutherpsalmen "Esaie profetenom hände det så" in på Runö i Rigabukten, som då ännu hade en svensktalande befolkning (se notexempel 1; inspelningen har senare överförts på skiva: *RunöKoraler. Folklig koral sång från svensk-Estland*, Caprice 1985). Carl-Allan Moberg, som publicerat sina transkriptioner av melodierna i en artikel i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1939 har påpekat att sångaren här i stället för Luthers långa melodi använder ett psalmodischema. Skulle vi alltså här ha ett exempel på gregoriansk tradition i folklig omsjungning?

v.1: E-saj-e pro-fe--te-nom hän-de det så / Att han i An-da-nom Her-ren sit-ta såg /

På en hög tron med myc-ken sken / Hans klä-des-fäll upp-fyll-de Temp-let al--len /

Två So--ra-fim sto-do ock där up-på / Sex ving-ar han var-de-ra ha--va såg /

Med två be-täck-te de sin an-sik-te(n) ren / Med två skyl-tes füt--ter och ben /

Och med de två and--ra flu-go de fri / Ro--pan--de till var-and--ra med stort skri:

He--lig är Gud Her--ren Ze---ba---ot / He--lig är Gud Her--ren Ze---ba---ot /

He--lig är Gud Her--ren Ze---ba---ot / He---ia Jor-den ha---ver han uppfyllt med gott.

Av det rop skalv bå--de bjälkar och grund / Och huset vart uppfyllt med rök och damm.
Sjungen av Matts Blomkvist f. 1883

Notexempel 1. Luthers Sanctus-psalm "Esaie profetenom" så som den sjöngs av Matts Blomkvist på Runö år 1938. Transkription: Carl-Allan Moberg, *Svensk tidskrift för musikforskning* 21, 1939.

Alltför ofta har vissa drag i folkliga melodier uppfattats som spår av gregoriansk influens. Man måste vara mycket försiktig med att tolka konstaterbara likheter som påverkan, och framför allt måste man se upp med likheter i fråga om tonartsegenskaper. (Om det kan konstateras att en visa går i en viss "kyrkotonart" får man inte av själva denna term förledas att tolka överensstämmelsen i modus som bevis för en gregoriansk påverkan.) I Runö-exemplet är det dock inte främst tonarten utan det formelmässiga, psalmodiartade, som väcker frågan om eventuellt gregorianskt ursprung.

Här finns det skäl att dra in ett jämförelsematerial från ett område som är känt för sitt sega traditionsbevarande, nämligen Dalarna. Det gäller den märkliga musiken till *Konung Davids Psalm 1 och Ps. 2*, som utgavs i siffernotskrift i Falun år 1874 (se notexempel 2). När kyrkokören återupplivade denna gamla "julsalm" i Orsa kyrka 1920 kunde äldre människor stämma in i sången som de i sin barndom hört församlingens försångare sjunga.

På psalmtonsliknande formler har också julepisteln sjungits på olika håll – i Söderhamn ända fram till mitten av 1960-talet. Jag har samlat och

A Moll.

(1) Säll är den som ic-ke wand-rar u-tie de o-gud-ak-ti-gas råd
 och ic-ke träd-der in up-på de syn-da-res wäg; Ej heller
 sit-ter der de be-spot-ta-re sit-ta.

(2) U-tan haf-ver lust till Herrans lag och ta-lor om hans lag bå-de dag
 och natt.

(3) Han är så-som ett träd plan-te-rad wid wat-tu-bäck-ker, hwilket
 si-na frukt bär i si-nom tid, och dess löf förfall-na in-tet:
 Och hwad han gör det lyc-kas wäl.

(4) Men de o-gud-ak-ti-ge ä-ro ic-ke så; U-tan så-som ag-nor
 som wäd-ret bortfö-rer.

Notexempel 2. Konung Davids Psalm 1 efter en utgåva med siffernotskrift, tryckt i Falun 1874. Här endast vers 1–4.

kommenterat en rad olika uppteckningar av sådant i *Melodier till julepisteln i svensk tradition* (1970). Sannolikt har dessa melodier sina rötter i medeltidens liturgiska sång. Vid julhögtiden brukade sången ända in på 1800-talet skötas av sockenvandrande djäknar från latinskolorna. Traditionen fördes sedan vidare av försångare ur församlingens egna led.

Både en sådan julepistel (från Rättvik) och den ovan nämnda "gamla julpsalmen" kan tolkas som omformningar av *tonus peregrinus*. Denna fanns för övrigt noterad i Koralspsalmboken 1697, anpassad till Symeons lovsång. Som sammanställningen i notexempel 3 visar kan även Runösångarens version av Lutherpsalmen sättas in i detta mönster, vilket alltså ger en precisering av Mobergs konstaterande av ett psalmodischema.

Ett annat sådant schema kan man ana bakom den skämtsamma dialog mellan präst och klockare med titeln "Den katolska mässan" som uppteck-



Notexempel 3. *Tonus peregrinus* och tre folkliga psalmodimönster.

- a) Koralsalmboken 1697 nr 115 (för "Simeonis Loffsång");
- b) *Konung Davids Psalm 1 och Ps. 2* (siffernotskrift, tryckt i Falun 1874);
- c) Julepisteln "Det folket, som i mörkret vandrar" så som den skall ha sjungits i Rättviks kyrka ca 1860;
- d) Luthers Sanctus-psalm "Esaie profetenom", inspelad på Runö 1938.

nades efter en upplänning år 1885 och publicerades i Bondesons *Visbok* (1903; se notexempel 4).

Dessa frågor hör till ett forskningsområde som sträcker sig in på såväl musikvetenskapens som etnologins och kyrkoforskningens områden och som med en term som John Blacking på min begäran tänkte ut kunde kallas *ethnohymnology*. Till etnohymnologin hör givetvis också den forskning kring psalm och andlig visa i de nordiska folkens liv som Nordiskt institut för hymnologi (NORDHYMN) har till huvudändamål.

2. 1900-talets restaurerade gregorianska sång i mäsas och tidegärd

1897 utkom *Musiken till svenska mässan*. Detta innebar en vändpunkt för den gregorianska traditionen i Sverige. Sedan dess har mycket tillkommit både på mässsångens och tidegärdssångens områden i Sverige. (Vissa aspekter på detta har jag tagit upp i min artikel "Gregoriansk sång i Norden", i "–strengen er av gull", festschrift till Rolf Karlsen, 1981).

Intresset för denna kyrkosångsart hade sedan en uppgång fram till 1960-talet, vilket naturligtvis hängde samman med den internationella

PRÄSTEN: KLOC-

»Kloc-ka - re, kloc-ka - re, hvar är du?» — »Jag

KAREN:

sit-ter bak-för al-ta - re och lap-par mi - na gam - la skinn-

PRÄSTEN:

byk - sor ut - i än - da - nom.» — »Ser du nå - gon

KLOCKAREN:

kom - ma?» — »Ja, jag ser en komma gången - des.» —

PRÄSTEN: KLOCKAREN:

»Haf - ver hon nå - got att bä - ra?» — »Ja, hon

PRÄSTEN:

haf - ver en bröd-ka - ka och en stek - tan gris.» — »Bed

hän - ne sti - ga in!»

Notexempel 4. "Den katolska mässan", upptecknad efter Hans Hansson, Ärentuna (Uppland) år 1885. Ur August Bondesons *Visbok* (1903/1940).

liturgiska restaurationsvågen. Senare har andra strömningar dominerat, men på de senaste åren har den gregorianska sången fått ett oväntat uppsving också i ungdomsvärlden.

Oavsett sådana växlande vågor av intresse kan man konstatera att det i en rad olika utgåvor finns en stor svenskspråkig gregoriansk repertoar tillgänglig för dem som vill ta den i bruk.

Pionjärerna Knut Peters och Arthur Adell utförde ett intensivt praktiskt arbete på detta område, underbyggt med djupgående studier och

(♩ : 54.)

San - ctus, san - ctus, san - ctus Do - mi - nus De - us

Si - bi - oth.

Notexempel 5. Oscar Byströms transkription av en Sanctus-melodi ur *Liber cantus*, Uppsala 1620. Ur *Medeltidens Kyrkosång*, vol II (1903).

forskning. Det utmynnade bland annat i utgivandet av *Det svenska antifonalet I-II* (1949 respektive 1959). Båda utgav också läroböcker: Peters *Den gregorianska sången* (1930) och Adell *Gregorianik I. De bundna formerna* (1963).

Både Adell och Peters medverkade flitigt i den av Adell redigerade *Tidskrift för kyrkomusik och svenskt gudstjänstliv*, som började utges 1926 (numera *Årsboken Svenskt gudstjänstliv*). Både deras och andras artiklar om gregoriansk sång i denna tidskrift finns systematiskt förtecknade i årgång 51 (1976) som är ett register över de femtio föregående årgångarna. Tidskriften har ett nära samband med Laurentius Petri Sällskapet för svenskt gudstjänstliv, som Adell grundade 1941. Sällskapet har bland annat utgivit en serie av historiskt betydelsefulla liturgiska urkunder, de flesta innehållande gregorianik.

Vad Adell och Peters liksom andra forskningsintresserade praktiker som Richard Norén, Oscar Byström, Henry Weman, Harald Göransson och Ragnar Holte utträttat för gregorianiken i Sverige, vilka inspirationskällor de haft, vilka ideal de kämpat för och vilka resultat de uppnått har ännu inte blivit föremål för någon sammanfattande analys.

Inte heller har sättet att utföra de gregorianska sångerna blivit närmare undersökt. Det är särskilt den rytmiska sidan som skapat problem, vilket kan avläsas redan i notbilderna. Som ett exempel kan nämnas att när Oscar Byström kring sekelskiftet utgav ett antal medeltida liturgiska sånger, vilka han rytmiskt tolkade så att varje melodi blev inordnad i en bestämd taktart, så återgav han en gammal i koralnotskrift noterad Sanctus-melodi i trefjärdedels takt med upptakt (se notexempel 5).

1981 gjorde P G Petersson ett specialarbete vid Musikhögskolan i Malmö med rubriken *Hur sjungs gregoriansk sång i Sverige idag?* Till grund för studien låg bland annat några i rent dokumentationssyfte gjorda anonyma inspelningar från 1971, som visar hur vanliga svenska kyrkokörer då sjöng Pingstdagens introitus. Inspelningarna kan delvis förefalla nästan parodiskt okonstrnärliga men de torde vara ganska representativa för många svenska körens sångsätt på den tiden.

Inför utgivandet av körutgåvan till *Den svenska kyrkohandboken-Musik* (1990), var en betydande del gregoriansk sång ingår (se vidare Sören Bolanders artikel i denna volym), anordnade Musikaliska akademien två konferenser. Dessa förbereddes genom en studieresa till några kloster inom Solesmes-kongregationen som jag gjorde tillsammans med Harald Göransson, den huvudansvarige för de senaste årtiondenas utgåvor av gregoriansk mässmusik i Sverige.

Vårt intryck blev att det finns märkbara skillnader i sångsättet mellan dessa kloster. Solesmes med sin körledare Dom Claire har inte längre positionen som självklar mönsterbild. Orsaken bör främst sökas i de förändringar som införts till följd av Dom Cardines semiologiska forskning. Denna har ju skapat en ny bild av den gregorianska sångens utförande under dess äldsta nåbara skede, neumskriftens tid kring år 1000 (se vidare om neumskrift och neumsemiologi i Anders Ekenbergs och László Dobszays artiklar i denna volym).

I den nya svenska utgåvan har mycken information från de i *Graduale triplex* återgivna neumnoteringarna inarbetats. Till nyheterna hör att *saliculus* tagits bort, eftersom man kunnat påvisa att den hittills gällande rytmiska tolkningen av detta melismtecken beror på ett missförstånd. En strävan att strikt tillämpa den svenska utgåvans tolkningsregler kombinerad med en tydligt förnimbar kärlek till gregorianiken präglar den kassetinspelning av ett antal introitus som Knut Sitell och hans körer vid Växjö domkyrka har utgivit.

Frågan om den gregorianska sångens "rätta" utförande synes dock inte vara slutgiltigt löst med de anvisningar som hämtats från Solesmes. Det finns ju numera flera mer eller mindre improvisativa alternativa sångsätt att välja bland. Särskilt sättet att sjunga melismer växlar starkt. Forskningsresultat och icketraditionella sångsätt, som det som Viveca Servatius tillämpat i sin Schola gregoriana Holmiae, får väl för svenska kyrkokörers vidkommande vägas mot hittillsvarande svensk tradition och bedömningar av körens prestationsförmåga – och även församlingarnas musikaliska förståelsehorisonter.

Olika idéer om hur denna kyrkans gamla melodiskatt skall kunna bli levande musik i dagens gudstjänst har tagits upp vid den serie av konferenser för lärare i liturgisk sång som påbörjades i Stockholm 1994. Där eftersträvas ingen rikslikare för utförandet, utan man känner sig fri att pröva sig fram längs olika vägar. Viktiga principiella och praktiska impulser har man hämtat från de ungerska specialisterna László Dobszay och Janka Szendrei som gjort många uppmärksammade inspelningar med sin Schola Hungarica. De var också ansvariga för Musica Sueciae-skivan *Erik*

den Heliges hystoria (1994), där sångsättet fundamentalt skiljer sig från det på en tidigare skiva i samma serie, *Gloria sanctorum*. Det förberedande instuderingsarbetet för den nya inspelningen leddes av Peter Wallin, lärare i liturgisk sång vid Musikhögskolan i Malmö. Ur detta arbete föddes Wallins gregorianska sångensemble Schola Cantorum Scaniensis.

Låt mig beträffande det improvisativa elementet här göra en liten exkurs. Under senare år har det pågått en intensiv internationell debatt om den muntliga traditionens roll i den gregorianska sångens utveckling, inte minst i förhållande till den äldsta notskriften. Det har hävdats att man inte skall räkna med klart fixerade melodier ens sedan notskriften tillkommit. Allt skall ha stått öppet för improvisativa variationer kring en given stomme.

Enligt min mening måste man från praktisk-musikalisk synpunkt göra två common sense-invändningar mot denna tanke. För det första: måste inte alla sångpartier, som sjöngs av mer än en sångare samtidigt, varit fixerade melodier som fick övas in med eller utan stöd av en notbild? Och för det andra: måste man inte utgå från att alla melodier eller melodi-avsnitt som upprepades med samma ord efter andra avsnitt (t ex antifonen före och efter en psaltarpsalm och repetenda-avsnitten i responsorierna) eller upprepades direkt men med andra ord (såsom stroferna i en hymn eller dubbelverserna i en sekvens) varit klart identifierade melodiska gestalter? Endast om man antar att sådana partier i liturgin utförts som ett slags körimprovisationer kan man svara nej på dessa frågor.

3. Omsjungningar av gregorianska melodier kring år 1800

Om vi från 1900-talet söker oss bakåt i historien kan vi från årtiondena kring sekelskiftet 1800 lyfta fram tre melodier som åskådligt belyser de förändringar som skett i den tidens minimala återstod av den gregorianska repertoaren. De återges längst ned i notexempel 6.

Det finns orsak att fråga med vilken rätt de placerats under varandra på ett sätt som antyder att de skulle vara nära besläktade trots att likheten mellan dem inte är särskilt påfallande. Svaret är att de binds samman av en gemensam text och en gemensam liturgisk funktion: de är melodier till det försvenskade Sanctus i nattvardsliturgin. Alla tre får antas återgå på en version liknande den som trycktes i Koralspsalmboken 1697. (Melodins tidigare historia belyses i notexempel 6 med en senmedeltida form i handskrift A 54 i Kungliga biblioteket i Stockholm och med den ur det äldsta källskiktet hämtade versionen i *Graduale Romanum* 1974; jämför notexempel 5.)



Notexempel 6. Sex versioner av samma Sanctus-melodi:

- a) *Graduale Romanum* 1974 (Missa XV, "Dominator Deus");
- b) Handskrift A 54 från 1400-talet (Kungliga Biblioteket, Stockholm);
- c) Koralsalmboken 1697 ("Sanctus Dominicale");
- d) /JCF Haeffner & O Åhlström/, *Svenska mässan* 1799;
- e) Haeffner, *Svenska mässan* 1817;
- f) Åhlström, *Svenska mässan* 1818.

Exemplet visar hur denna Sanctus-sång kring år 1800 gjorts nästan helt syllabisk, dvs fått bara en ton för varje textstavelse, men på tre alldeles olika sätt. Förändringsprocesser av detta slag kan med en musiketnologisk term kallas för *omsjungningar*.

1700- och 1800-talen är en period som oftast bedömts som en förfallsperiod i den gregorianska sångens historia i Sverige, och den har inte lockat många forskare; se dock min avhandling *Liturgisk sång i Svenska kyrkan 1697–1897* (1970). Melodierna i notexempel 6 återges där i fullständig form (s 33).

4. Reformationen och gregorianiken

Bakgrunden till situationen under 1700- och 1800-talen är att söka ett stycke in på 1600-talet. Då började en under cirka hundra år ständigt

fortgående krympning av den gregorianska repertoar som varit i bruk under 1500-talet. Detta sammanhänge med den nya musiksyn som präglade 1600-talet och som ledde till att man alltmer förlorade förståelsen för den gamla enstämmiga liturgiska sången.

Från tiden före 1600-talets början finns ett ganska rikhaltigt källmaterial bevarat, som tyder på att den medeltida gregorianska traditionen till stor del levde kvar efter reformationen på 1520- och 30-talen. Reformatorerna avskaffade visserligen vissa sånger eftersom deras texter av teologiska skäl inte kunde godtagas (annat försvann därför att kungen drog undan det ekonomiska underlaget för den sångpersonal som burit upp traditionen), men det fanns inget principiellt avståndstagande från den medeltida sångtraditionen som sådan, även om man vid sidan av den gav utrymme för de nya kyrkovisorna, den lutherska psalmsången.

Man fortsatte ännu ett århundrade att sjunga rätt mycket gregorianskt på latin, särskilt i tidebönera, men de oftast sjungna sångerna såsom mässans ordinarium och tidegårdens hymner översattes tidigt till svenska. Eftersom man inte kunde genomföra planerna på att ge ut tryckta liturgiska sångböcker, var man hänvisad till att skriva av melodierna för hand. På så sätt kom varje stift att få sin egen melodiska särtradition, delvis med rötter i medeltiden, delvis som en följd av skiftande sätt att anpassa den försvenskade texten till de gamla melodierna.

Sådana särdrag i fråga om mässordinariets sånger och prefationen har kartlagts av Jacob Jacobsson i hans avhandling *Mässans budskap* (1958). Ett motsvarande studium rörande officiets sånger har Pehr Edwall redovisat i sin maskinskrivna licentiatavhandling i praktisk teologi, *Tidegården i den svenska kyrkan under 1500- och 1600-talen* (Uppsala 1960).

Viktiga utgåvor är Adells av *Musikhandskrifter från Högs och Bjurdkers kyrkor* (1941) och N Franséns av ärkebiskop Laurentius Petris anvisningar för ett reformatoriskt urval ur de medeltida liturgiska sångböckerna, *De officiis* (utgivna under den missvisande titeln *Sveriges första evangeliska gudstjänstordning*, 1927).

Forskning om denna period har dessutom gjorts av bland andra Carl-Allan Moberg, Sigurd Kroon (se nedan) och mig själv.

5. Medeltidens kyrkosång

En lång rad arbeten om medeltida svensk gregorianik har publicerats alltsedan sekelskiftet 1900. Jag nöjer mig i detta sammanhang med att nämna de viktigaste, här och var med tillägg av vissa kommentarer. Jag disponerar översikten efter de olika sånggenrererna (se vidare min artikel "Medieval Music in Sweden: The Current State of Research", i Ann Buckley (ed), *Proceedings of the First British-Swedish Conference on Musicology*, Stockholm 1992).

Den gregorianska standardrepertoaren har tilldragit sig minst forskarintresse. Dock kan nämnas att Sigurd Kroon utgivit en väldokumenterad studie kring mässordinariets sånger i svensk tradition från medeltiden ända fram till koralpsalmboken 1697 (*Ordinarium missae* 1953).

Carl-Allan Moberg arbetade mycket med de gregorianska genrer som har poetiskt gestaltade texter, bland annat "rimofficiet" (jfr nedan). Inom den internationella sekvensforskningen spelar hans avhandling *Über die schwedischen Sequenzen* (Uppsala 1927) alltjämt en viktig roll medan pendangen *Die liturgischen Hymnen in Schweden* (1947) inte fått samma betydelse. Detta beror främst på att Moberg aldrig hann utgiva arbetets del II med själva hymnmelodierna och deras varianter. Först långt efter hans död har nu denna lucka fyllts genom Ann-Marie Nilssons utgåva. I anslutning härtill skrev Nilsson också sin doktorsavhandling *On Liturgical Hymn Melodies in Sweden During the Middle Ages* (Göteborg 1991).

Det liturgiska dramats musik har inte lockat någon svensk forskare, men amerikanskan Audrey Ekdahl Davidson har publicerat en utgåva av *Holy Week and Easter Ceremonies and Dramas from Medieval Sweden* (1990), vars värde enligt min mening egentligen ligger i faksimildelen.

Det stora internationella trop-projektet vid latinska institutionen i Stockholm, varifrån serien *Corpus troporum* utges, utnyttjar i jämförelsevis obetydlig utsträckning svenskt källmaterial, vilket är helt naturligt eftersom detta nästan helt tillhör tiden efter den period projektet omfattar. En framstående musikalisk medarbetare har projektet i tysken Andreas Haug. Bodil Asketorp arbetar på en avhandling om musiken till kyrko- invigningsfestens troper. Hon har för övrigt tidigare skrivit en större uppsats vid Lunds universitet om musiken i de danska pontifikalena.

Den genre som med en mindre lyckad term kommit att kallas rim-officium hette på medeltiden *historia*. För att avgränsa denna speciella betydelse av ordet historia har Ingmar Milveden infört stavningen *hystoria*. Den tillämpar han bland annat i sina många artiklar i *Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid* och likaså i sitt texthäfte till *Musica Sueciae*-skivan *Gloria sanctorum* med musik ur svenska helgon-hystorior.

Milveden disputerade i Uppsala 1972 på avhandlingen *Zu den liturgischen "Hystorie" in Schweden*. Den mest uppseendeväckande delen därav är en i *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1972 publicerad studie kring de fyra hystorior som brukar tillskrivas biskop Brynolf av Skara men som enligt Milveden måste ha andra upphovsmän. Hans argument har dock starkt betvivlats i den följande diskussionen. Ingen av författarna i konferensrapporten *Brynolf Algotsson. Scenen, mannen, rollen* (red Karl-Erik Tysk, 1995) har funnit anledning att frångå uppfattningen att Brynolf är upphovsmannen.

Till de mest kända hystoriorna från svensk medeltid hör birgittinnunnornas veckoofficium. Ur dem har Viveca Servatius valt ut en del, nämligen antifonerna, som ämne för sin avhandling *Cantus sororum. Musik- und liturgiegeschichtliche Studien zu den Antiphonen des birgittinischen Eigenrepertoires* (Uppsala 1990). I fråga om birgittinorden kan också nämnas att Milveden skildrat dess sångpraxis i artikeln "Per omnia humilis.

Reflexioner kring en birgittinsk sångspegel" (i *Årsboken Svenskt gudstjänstliv* 1972/73). Inspelningen av Erikshystorian har redan nämnts.

En svensk insats på det internationella musikteologiska planet förtjänar också att tas upp här. Jag avser Anders Ekenbergs år 1985 framlagda uppsalaavhandling *Cur cantatur? Funktionen des liturgischen Gesanges nach Autoren der Karolingerzeit*.

En på ingående studier grundad rekonstruktion av en medeltidsmässa med präst, klockare, korgosse och församling spelades in i Endre kyrka på Gotland 1989. Under titeln *Ecclesia Endre Anno Domini MCCCCL* finns den tillgänglig som videokassett (Media, Utbildningsradion). En anslutande studiebok, *Mässa i medeltida socken*, utgavs 1993 med bidrag av Sven Helander, Sven-Erik Pernler, Anders Piltz och Bengt Stolt. Där ges dock ingen närmare belysning av själva musiken. Det torde ha hört till ovanligheterna på medeltiden att en klockare på landet – så som här sker – ensam sjöng mässans alla körsånger, även stora växelsånger som graduale och Alleluia.

6. Det medeltida fragmentmaterialet

Visserligen har ett antal hela medeltidshandskrifter bevarats till vår tid, men ett mycket större antal befinner sig i ett tillstånd mellan fullständigt bevarande och fullständig förintelse. De ansågs efter reformationen (i vissa fall faktiskt redan dessförinnan) ha förlorat sitt liturgiska bruksvärde, men eftersom de var skrivna på hållbart pergament kunde blad för blad återanvändas som omslag kring kamerala räkenskaper.

Av de omkring 17 000 fragment som bevarats i svenska arkiv finns åtskilliga med notskrift. När detta material en gång hunnit bli färdigkatalogiserat får vi ett mycket säkrare underlag för studiet av medeltidens musik i Sverige än vi för närvarande har. Den katalogisering som för många år sedan påbörjades av Toni Schmid och sedan drevs vidare av Oloph Odenius har dock redan för länge sedan gjort det möjligt för forskare som de förut nämnda Moberg, Kroon, Milveden, Nilsson och Servatius att utnyttja åtminstone delar av det väldiga materialet.

Mycket märkligt är att man kunnat återfinna nästan samtliga blad – dock inte titelbladet – till ett graduale som man tror vara tryckt i Lübeck 1493 och avsett för Västerås stift. Det utgavs under åren 1959–65 i faksimil av Toni Schmid under titeln *Graduale Arosiense Impressum*.

Ett nyligen genomfört projekt med syftet att förbereda en katalog med mer ingående information om fragmentens musik har beskrivits både av Servatius ("Registrering av medeltida pergamentsomslag av musikvetenskapligt intresse. Ett pilotprojekt", i *Musiikki* 1–4 1989) och Nilsson ("Pergament som pärmor. Om tidigare och pågående projekt och något om vad

musikforskaren finner bland pergamentsomslagen”, i hennes förut nämnda avhandling *On Liturgical Hymn Melodies* 1991). Båda dessa medverkar dessutom i *Helgerånet. Från mässböcker till munkepärmor* (red Kerstin Abukhanfusa m fl, 1993).

7. Nordiskt perspektiv

Det nuvarande Norden hade redan på medeltiden starka inbördes kontakter också på gregorianskens område. Jag har därför haft goda skäl att samla en rad specialister till ett par konferenser i Lund kring temat ”Det medeltida Lundastiftets roll i det internationella liturgiska förbindelsenätet”. Det tycks bland annat vara så att det var via den nordiska metropolitankyrkan i Lund som Olavskulten spreds till kontinenten. Vanligare var dock att impulserna gick den motsatta vägen. Liturghistorikern Sven Helander har med ett uttryck talat om ”kultgatan” genom Lund. Kultspridningen innebar naturligtvis också ofta en import av ny liturgisk musik till Nordens länder.

Inomnordiskt gregorianskt impulsutbyte blev på nytt en realitet efter andra världskriget, först under Arthur Adells ledning och sedan under många år med den danske prästen Dag Monrad Møller som primus motor. Därvid har forskning och praxis på ett självklart sätt varit förbundna med varandra. (Jag hänvisar här till min förut nämnda artikel ”Gregoriansk sång i Norden”).

Det norska gregorianska centrum som nu håller på att inrättas i anslutning till den gamla ärkebiskopsgården i Trondheim har viktiga uppgifter att fylla, särskilt om det också, som jag hoppas, kan fungera som sekretariat för en mer eller mindre löst organiserad sammanslutning av gregorianska intresserade i alla Nordens länder. Naturliga anknytningspunkter finns inte bara vid de kyrkomusikerutbildande institutionerna och åtminstone vissa av de musikvetenskapliga institutionerna runtom i Norden utan också i sammanslutningar som Selskabet Dansk Tidegaard, den norska föreningen Musica Sacra, det svenska Laurentius Petri Sällskapet för svenskt gudstjänstliv och det isländska Isleifsreglan.

Både centrumbildningen i Trondheim och ett sådant nordiskt samarbetsorgan bör enligt min mening inriktas på gregoriansk i ordets båda betydelser, alltså både praktiskt-musikaliskt arbete med och forskning om gregoriansk sång från äldsta tid till vår egen tid.

Denna artikel utgör en något bearbetad version av ett föredrag vid gregorianskminariet i Trondheim i november 1992.

Gregorian Chant and the Study Thereof in Sweden Through the Ages

Summary

When Gregorian chant was reintroduced in the Lutheran Church of Sweden at the beginning of this century, some remnants of an older tradition were still alive. Example 1 is a transcription of a recording from 1938 of Luther's "*Jesaja, dem Propheten, das geschah*" in Swedish translation with a tune which has no resemblance with the official one. Like the traditional music for Psalms 1 and 2 as printed in 1874 (example 2) and for the Christmas epistle (Is 9:2–7) as written down ca 1860, it can be regarded as a variant of the *tonus peregrinus* which was to be found in the Swedish hymnal up to 1820 (example 3). Even in the mocking dialogue between a clergyman and his assistant in example 4 one can see traces of old liturgical song patterns. The study of ecclesiastical singing in popular tradition – for which *ethnohymnology* seems to be a convenient term – is one of the main aims of the *Nordiskt institut för hymnologi* (NORDHYMN), founded in 1988.

One side of the liturgical restoration movement which culminated in Sweden around 1960 was the interest in Gregorian chant. Today one can find not only different Gregorian alternatives for the ordinary of the Mass but also some 50 introits, several psalms and office hymns etcetera in the authorized liturgical books, all with Swedish texts. There is also an unofficial Swedish Antiphony. No thorough analysis of the development of Gregorian chant in Sweden during the 20th century has yet been made.

Both in editing and performing this repertory the rhythmical aspect has caused severe problems. At the beginning, it was regarded natural to use metrical patterns as shown in example 5. Later the Solesmes equalism was held as the ideal but the newest wave of interest in Gregorian chant is inspired by other models, e.g. the two Hungarian specialists László Dobszay and Janka Szendrei. In 1994 they made a recording of the office for the medieval national saint of Sweden, *The Historia of St. Erik*.

If one follows the history of Gregorian chant in Sweden backwards from our century, one will hardly find anything at all of the old tradition in the 19th century. There was no official liturgical music, only small private editions. From some of these, published around 1800, three versions of the same *Sanctus* melody are quoted in examples 6d–f. They are very dissimilar but, as the juxtaposition shows, they all have their roots in the official, at that time obsolete, version from 1697 which in its turn is very close to the Latin version in the preformation Swedish source A 54 (example 6b). This period has been studied in my dissertation, the summary of which has the title *Liturgischer Gesang in der schwedischen Kirche 1697–1897* (Uppsala 1970).

The 17th century church music in Sweden was characterized by stylistic changes that, step by step, broke down the old Gregorian traditions. One should not believe that this was the direct result of the Lutheran

reformation around 1530. Even if the new hymns in Swedish were given place in the service, Gregorian chant in Latin or Swedish was still dominating, at least in cities with Latin schools. Several editions and studies concerning the Gregorian chant during the Reformation time have been published by C-A Moberg, N Fransén, A Adell, J Jacobsson, P Edwall and others.

Section 5 is a survey of the research on Gregorian chant in Sweden before the Reformation. As most titles mentioned there are in English or German, there is no need for repeating them here. But some things are published only in Swedish, e g the investigations on the celebration of the Mass in medieval parishes by S Helander, S-E Pernler, A Piltz and B Stolt (*Mässa i medeltida socken* 1993). Their work has been the background for a reconstruction in 1989 of a medieval Mass which is available as a video cassette (*Ecclesia Endre Anno Domini MCCCCL*).

Section 6 is devoted to the ca 17 000 medieval parchment fragments preserved in Swedish archives, many of which contain liturgical music. A series of articles on these treasures were published in 1993 under the title of *Helgerånet* (ed. K. Abukhanfusa *et al.*). Among them, there are also two musicological contributions by Ann-Marie Nilsson and Viveca Servatius.

The Scandinavian perspective in the last section is caused by the fact that this paper in its first version was read at a Gregorian conference, held in 1992 at Trondheim, Norway. The conference was part of a bigger project, the creation of a Gregorian centre at Trondheim. It is being hoped that such a centre, combining research and practice, will extend its working field to all Scandinavia.

Gregorianiken i mässan

Av Sören Bolander

Sommarsöndag 1995. Högmässan firade vi i en liten stadsdelskyrka på Hisingen. Prästen och vi sjöng gregorianskt, så som det har sjungits i sekler i Sverige. Kyriet hämtat ur den romerska mässan "Orbis factor"; det finns i en handskrift från 900-talet. Prästen intonerade ett Gloria från samma sekel före Lilla Laudamus; sjöng sedan den gammalkyrkliga prefationen förstås. Därpå Sanctus från 1000-talet och Agnus Dei från 1200-talet, båda ur Missa XVII i *Graduale Romanum*.

En vanlig högmässa för oss tillbaka till melodier i konstfullt präntade handskrifter från tidig medeltid. Hur lät det på den tiden? Säkert inte som vår sång idag till orgelackompanjemang. Det slår mig igen hur märkligt det är att tusenårig sång som klingat i medeltida katedraler och klosterkyrkor fortfarande är vår och att den lever. Dessutom passade det särskilt bra med gregorianik idag när temat var Kyrkans apostolicitet. Den gregorianska musiken förenar oss med Kyrkan långt ner i tiden...

En artikel om gregorianiken i mässan försvarar sin plats av flera skäl.

Mässan är den gudstjänst där gregoriansk musik oftast förekommer i Svenska kyrkan. Utbudet av gregoriansk tidegärdsmusik är visserligen större än motsvarande förråd i Kyrkohandbokens musikupplaga, men de svenska antifonalerna har inte (ännu) förmått slå igenom på församlingsplanet fastän de funnits länge.

Kyrkohandboken-Musik (fortsättningsvis förkortat *KHBM*) är tämligen ung. Efter en lång försöksperiod utkom en körutgåva 1990. Det faller sig naturligt att göra en inventering och granskning av gregorianiken av mässans musik som den föreligger där.

Samtidigt finns också andra möjligheter till gregoriansk sång i mässan i källor utanför kyrkohandbokens ram som är värda att uppmärksammas. Till dessa källor kan vi numera räkna de rika inslagen av latinsk gregoriansk sång i den katolska psalmboken *Cecilia* från 1987, som ännu inte uppmärksammats mycket av våra kyrkomusiker.

Den senaste forskningen i gregoriansk uppförandepraxis ger också anledning att syna vad som skrivs om det musikaliska utförandet i anvisningarna i efterskriften till *KHBM*.

Hur ser gregorianikens framtid ut i mässans sammanhang? Musiken i *KHBM* har påfallande många gammalkyrkliga inslag och kännetecknas fortfarande av traditionalism. Det som efterlyses av allt fler är väl inte gregorianikens avskaffande utan en större bredd i det totala utbudet. Det är i varje fall vad missionsdirektor Birgitta Larsson menar med dessa ord i *Missionsaktuellt* 95/1:

Jag är övertygad om att det är lika viktigt för oss som för kyrkorna i Afrika, Asien och Latinamerika att vi frågar oss hur vårt vittnesbörd och vår gudstjänst skall bli mera trovärdig och tydlig i den kultur och miljö vi lever i.

Kravet på bredd i kyrkomusiken måste bejakas, men vilka möjligheter har gregoriansk musik i ett bredare mässmusiksammanhang? Tål den konkurrensen från folkliga mässor? Har den någon framtid? Har den kvaliteter som annan kyrkomusik inte har?

Definitionen i denna artikel på "gregorianik" är väl den allmänt brukade: *gregoriansk sång omfattar den enstämmiga sång som traditionellt hör till den romersk-katolska liturgin på latin och som också förekommer överförd till svenska och andra moderna språk*. Det betyder att det framför allt är den mycket gamla musiken från medeltida källor vi skall ägna uppmärksamhet.

Vid läsningen av artikeln är det bra att ha melodipsalmboken från 1986 till hands – allra helst också *KHBM*. Mina jämförelser mellan melodierna i *KHBM* och deras latinska motsvarigheter har skett med hjälp av *Graduale triplex*, som väl är den mest förekommande utgåvan bland dem som intresserar för gregoriansk musik. Äldre upplagor av *Graduale Romanum* är dock också användbara för den som vill göra egna jämförelser. De många hänvisningarna till *Graduale triplex* har skett med en förhoppning om att intresse finns för jämförelse mellan källorna.

1. Den gregorianska repertoaren i Svenska kyrkans mässa

I *Högmässans förnyelse liturgiskt och kyrkomusikaliskt* (1961) skriver Gustaf Aulén:

Inventerar vi förrådet i våra mässböcker och vår koralbok, finner vi att den övervägande delen av mässmusiken har sina rötter i den gregorianska sången.

Gäller biskop Auléns ord också 1995?

Besked om detta får vi genom att jämföra våra senaste "mässböcker", nämligen 1942 års mässbok (förkortat MB 42) och KHBM från 1990.

Om man i MB 42 räknar samman antalet mässmelodier/mässkompositioner i följande genrer: Introitus, Nicenum, Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, kyrkoböner/litanior, prefationstoner, Pax och Benedicamus, får man ett antal av något över 100. (Jag har då inte räknat melodiernas återanvändning i de olika kyrkoårsserierna.) Antalet gregorianska inslag av det totala antalet var ungefär hälften (44). Den genre som hade flest melodier var introitus (26 gregorianska och 34 koralintroitus).

I KHBM ger en motsvarande sammanräkning följande resultat: det totala antalet mässmelodier är ca 120, och av dessa har något över 70 gregorianskt ursprung. Den stora ökningen har att göra med att antalet gregorianska introitus nu uppgår till inte mindre än 51. Antalet nykompositioner är 40. Resten av musiken har tillkommit under tiden från 1500-talet till sekelskiftet.

En jämförelse mellan MB 42 och KHBM visar

- att den gregorianska repertoaren proportionellt är större i vår senaste kyrkohandbok; Auléns ord äger giltighet i ännu högre grad för KHBM;
- att utgivarna satsar stort på gregorianska introitus;
- att flera nya gregorianska alternativ införts i ordinariet, framför allt i Agnus Dei-momentet;
- att utgivarna har månat om en renare gregoriansk stil genom att låta 1800-talsalternativen av prefationstonerna utgå;
- att underläggningstekniken har förfinats;
- att den sjungna gregorianska trosbekännelsen har utgått men att de flesta gregorianska alternativ i MB 42 fortfarande finns med i KHBM i mer eller mindre reviderad form.

I det följande gör jag en närmare granskning av de gregorianska sångerna i mässan. Till de viktigaste momenten ger jag en kort historisk orientering, för det mesta hämtad ur Anders Ekenbergs bok *Det klingande sakramentet*.

2. Musik till ordinariet

Mässordinariets melodier har tillkommit under tiden 900–1500 i Central-europa, England och i viss mån i Italien *efter* kärnrepertoarens systematisering i frankerriket på 800-talet (jfr Anders Ekenbergs artikel i denna volym). De gregorianska ordinariesångerna är alltså yngre än t ex psalmtoner, responsorier och antifoner.

Kyrie

Kyriet är enligt nyare forskning ursprungligen "ett ihärdigt, utdraget bönfallande om Guds barmhärtighet – en andlig släkting till den enskilda

Jesusbönen – som utgjort ett självständigt moment i liturgin. Det sjöngs från början av försångare med upprepning från församlingens sida” (Ekenberg s 45). Den stora repertoaren av kyriesånger i *Graduale Romanum* representerar en senare utveckling då momentet övertagits av försångare och körgrupp. De flesta sångerna är utpräglat melismatiska. Slutslingorna i en del av dem ”kan vara relikter av hur kantorn med en extra tonslinga angav att sången skulle avslutas” (Ekenberg s 45).

Kyriets liturgiska funktion är enligt Ekenberg att i gudstjänstens början föra församlingen in i en bönfällande hållning inför Mässans fortsättning.

KHBM har tio kyrialternativ. Av dessa är fyra nyskrivna till nya texter, s k kyrielitanior med församlingsomkväde (Sv Ps 695:1 och 695:2). De övriga är av äldre ursprung, och av dessa kan fyra betecknas som gregorianska:

Sv Ps	Källa	Ålder
696:3	Bjuråkershandskriften	”Medeltiden”
696:4	<i>Graduale Romanum</i> , ”Lux et origo” (<i>Graduale triplex</i> s 710)	900-talet
696:5	<i>Graduale Romanum</i> , ”Orbis factor” (<i>Graduale triplex</i> s 748)	900-talet
696:6	<i>Graduale Romanum</i> , ”Pater cuncta” (<i>Graduale triplex</i> s 751)	1100-talet

Notera att KHBMs datering här och i fortsättningen avser tidigast kända källa, vilket givetvis inte är detsamma som tillkomsttid.

När det gäller de gregorianska kyriemelodiernas användning i nutidens gudstjänstliv vågar jag följande gissning: de används ofta men dominerar inte momentet längre. Kyrielitaniorna förekommer minst lika ofta.

Gloria med Laudamus

Gloria med Laudamus användes som morgonhymn i Österns grekiska kyrka redan på 300-talet. Under detta sekel kom den i latinsk översättning till västerlandet. I Rom sjöngs den allmänt först efter 1000-talet. Den består av tre delar: en nytestamentlig inledning, en lovprisning av Gud och ett anropande av Kristus. Stilistiskt minner den senare delen om biblisk poesi och är som kristen dikt svår att överträffa.

De äldsta melodierna är enkla och formelmässigt komponerade och sjöngs sannolikt av hela församlingen. De senare melodierna är ofta genomkomponerade och klart körmässiga. – Den övergripande beteckningen på momentet är numera ”Lovsången”.

Av de nio lovsångerna i KHBM (Sv Ps 697:1–697:9) bygger de fem första på den ursprungliga Gloria med Laudamus-texten. Tre har nyskrivna melodier, medan två är gregorianska, hämtade ur *Graduale Romanum*:

Sv Ps	Källa	Ålder
697:3	<i>Graduale Romanum</i> , Missa XV (<i>Graduale triplex</i> s 760)	1000-talet
697:4	”Missa de angelis” (<i>Graduale triplex</i> s 738)	1500-talet

Två alternativ (Sv Ps 697:6 och 697:7) består av ett Gloria, sjunget av försångare, följt av församlingens lovsångsvers (”Lilla Laudamus” eller vers ur psalmboken). Sju Gloria-intonationer finns, varav fyra gregorianska; två av dessa fanns förut i MB 42.

Någon motsvarighet till den tysk-svenska traditionen Gloria med lovsångsvers (traditionellt "Allena Gud"), som infördes under reformationstidevarvet, finns inte i romersk katolskt mässfirande. Där används uteslutande Gloria och Laudamus-texten, som – när lovsången inte sjungs – läses växelvis mellan präst och församling (varvid Gloria alltid reserveras för prästen).

De två återstående alternativen (Sv Ps 697:8 och 697:9) är lovsånger till nya texter och melodier.

Det lovsångsalternativ som dominerar i dagens mässfirande torde vara Gloria med Lilla Laudamus eller vers ur psalmboken. De två gregorianska Gloria med Laudamus som vi har används sällan eller aldrig. Alternativet för fastetiden (Sv Ps 697:3) torde vara det som minst kommer till användning. Handbokens rekommendation att "momentet kan utgå under fastan" är ju nära nog en uppmaning att inte använda det! Vill man sjunga detta alternativ är den enklare underläggningen i *Cecilia* (nr 330) att föredra framför kyrkohandbokens. Naturligtvis bör det kunna användas vid alla mässor under kyrkoåret.

Av den gregorianska musiken till "Lovsången" är det egentligen bara Gloria-intonationerna som används i dagens mässfirande. I sig själva är de bara inledningar till den fullständiga lovsången i *Graduale Romanum*. Denna musikaliska torso leder fram till en psalmvers, ibland av flera. Inte sällan erätts detta alternativ av någon av de nyskrivna lovsångerna, särskilt 697:1 och 8.

Credo

Seden att sjunga trosbekännelsen är av gammalt datum. Ett argument för att sjunga den är att trosbekännelsen uppfattas också som en lovsång, en *doxologi*: *ortodoxia* betyder både rätt bekännelse och rätt lovsång.

I MB 42 fanns en melodi från 1400-talet till den Nicenska trosbekännelsen. Denna melodi användes aldrig. I *KHBM* föreslås en trospsalm i stället för läst trosbekännelse, ett alternativ som sällan eller aldrig används.

I *Cecilia* (423–424) finns två gregorianska Credo-melodier till latinsk text. I *Norsk Salmebok* (944–945) finns det två melodier till trosbekännelsen, varav det ena utformat efter gregoriansk förebild.

Sanctus

För att ge församlingen tillfälle att delta i nattvardsbönen (som inte bara är prästens utan alla deltagandes bön och lovoffer) har det i så gott som alla liturgier alltsedan 3/400-talen funnits församlingsacklamationer. Den första av dessa är Sanctus, vars text kombinerar bibelcitater ur Jes 6 och Ps 118. Den uttrycker den "eukaristiska tacksägelsen" i gemenskap med Kyrkan på jorden och i himlen, och därför bör musiken ha karaktär av församlingssång. Detta är dock inte fallet med alla melodier i *Graduale Romanum*, vilka ofta är uttalat körmässiga.

Beståndet av gregorianska Sanctus-melodier i *KHBM* framgår av nedanstående:

Sv Ps	Källa	Ålder
698:1	<i>Graduale Romanum</i> , "Missa de angelis" (<i>Graduale triplex</i> s 740)	1000/1100-talet
698:3	<i>Graduale Romanum</i> , Missa XV (<i>Graduale triplex</i> s 762)	900-talet
698:2	Yngre version av samma melodi	1818
698:5	<i>Graduale Romanum</i> , Missa XVII (<i>Graduale triplex</i> s 765)	1000-talet

Av de tre gregorianska Sanctus-melodierna sjungs mest 698:3, 698:5 och 1800-tals versionen 698:2. Alla dessa fanns med i *MB 42*. De som införts som nya alternativ i *KHBM* torde leva ett tynande liv. Två nyskrivna Sanctus har däremot blivit populära och gör ofta inbrytningar i vårt nutida gudstjänstliv: Sv Ps 685 och Per Harlings "Du är helig, du är hel" ur hans "Mässa i viston" (i *Tillägg till den svenska kyrkohandboken III-IV*, s 241).

Till beståndet av Sanctus-melodier kan också räknas de "Helig"-melodier som sjungs av prästen som inledning till högmässogudstjänsten. De har hämtats från de första delarna av fullständiga Sanctus i *Graduale Romanum*.

Agnus Dei

Agnus Dei är ursprungligen en litania. Bönestilen är densamma som i kyriet. Den ingick i den romerska Mässan omkring 700 och sjöngs då under brödsbrytelsen som en bön till Kristus, Guds Lamm, närvarande på altaret, och som en bön inför kommunionen.

I *KHBM* finns flera gregorianska Agnus Dei-melodier än i *MB 42*:

Sv Ps	Källa	Ålder
699:1	<i>Graduale Arosiense</i>	1400-talet
699:3	<i>Graduale Romanum</i> , Missa XVIII (<i>Graduale triplex</i> s 768)	1100-talet
699:2	Yngre version av samma melodi	1701
699:4	<i>Graduale Romanum</i> , Missa IX (<i>Graduale triplex</i> s 744)	1100/1200-talet
699:5	<i>Graduale Romanum</i> , Missa XVII (<i>Graduale triplex</i> s 766)	1000-talet
699:6	<i>Graduale Romanum</i> , "Cantus ad libitum" (<i>Graduale triplex</i> s 797)/ <i>Neogregorianik</i> av p Pothier	1905

I *MB 42* fanns två gregorianska Agnus Dei-melodier. Den mest använda (nuvarande Sv Ps 699:5) brukades för jul-, påsk- och trefaldighetsserierna. Melodin från 1300-talet – Trefaldighetstidens alternativ II – var för svår i sin rika melismatiska utformning och blev aldrig insjungnen.

I *KHBM* får gregorianiken dominera: samtliga sex melodier är (mer eller mindre) gregorianska. Sv Ps 699:2 och 699:5 är väl insjungna. De fanns med redan i *MB 42* och är fortfarande de som oftast används. Av de övriga har jag själv liten erfarenhet. Påsktidens melodi (699:4) har vi funnit något svår för församlingen. De enkla melodierna 699:3 och 699:6 borde lätt kunna sjungas in. Vad beträffar den första av dessa finner jag versionen i *Cecilia* (nr 333 – kanske onödigt förenklad i första ledet) tänkvärd i sin växling mellan kör och församling.

3. Musik till propriet

Introitus

Introitus var ursprungligen en beledsagande sång som sjöngs under prästernas intåg i kyrkan. Den blev ett självständigt moment i den romerska liturgin under karolingertiden (700/800-talen). Reformatorerna ersatte den med en kyrkovisa.

Mässbokens introitussånger infördes i MB 42 som en sång mellan mässans skriftermål och kyriet framför allt för att ge tillfälle till gregoriansk sång. Dess liturgiska funktion var och är oklar.

I *KHBM* finns 51 "gammalkyrkliga" introitus. Nästan hälften av dessa är hämtade ur MB 42, medan resten är nya adaptationer.

Det stora inslaget av introitusmelodier måste väl tyda på att utgivarna av *KHBM* trodde på repertoarens framtid. Introitus används dock för närvarande endast i mycket begränsad omfattning. Orsaken torde ligga i att man numera vill aktivera församlingen så mycket som möjligt i mässans olika moment. Introitussången är genuin körmusik och därför väljer man hellre introitus med församlingsomkväde som förstahandsalternativ, när introitus skall förekomma på sin normala plats efter skriftermålet. Ofta faller hela momentet bort. Vill man ha ytterligare körinslag i mässans början väljer man kanske hellre att lägga det mellan GT- och epistel-läsningen.

Ett sätt att få repertoaren mer använd är att använda den på andra ställen i mässan än efter skriftermålet. Introitus skulle kunna användas som mediterande sånger mellan GT- och epistelläsningarna, före eller efter predikan samt under kommunionen.

Psaltarsång efter den gammaltestamentliga läsningen

Seden att meditera över lästa texter med hjälp av Psaltaren går tillbaka till fornkyrklig tid. Det responsoriala sångsättet med församlingsomkväde är ett av de allra äldsta sätten att sjunga psalmerna på.

Enligt anvisningarna i *Kyrkohandboken* kan psaltarsång förekomma efter gammaltestamentlig läsning. Oftast förekommer här de nykomponerade psaltarsångerna i *Psalmbokens* avdelning "Psaltarsånger och cantica". Att det inte finns ett enda gregorianskt alternativ i denna avdelning är uppseendeväckande, när nu gregorianiken har fått så stor plats i andra moment i högmässan. Alternativ är dock möjliga och på denna plats förekommer i viss utsträckning gregorianska sånger ur Ragnar Holtes samling *35 Psaltarsånger*.

Holtes underläggningar till svenska av ett urval antifoner ur latinska antifonalen är skickligt genomförda i den underläggningstradition som initierades av Adell-Peters. De representerar en genuin svenskspråkig gregorianik, som det finns anledning att bruka i högre grad än nu är fallet.

Halleluja före och efter evangeliet

Vid vissa mässor i Svenska kyrkan förekommer ett sjunget halleluja före (sexfaldigt) och efter (trefaldigt) läsningen av dagens evangelium. Seden, som har lång tradition både i romersk och östlig liturgi, är ett gott alternativ till gradualpsalmen och därför noterar jag den här. Hallelujaropen kan med fördel – och med lätthet – förses med gregoriansk musik.

Communiosånger

I Lars Hartmans och Ragnar Holtes *Detta är brödet* finns 22 comuniosånger för kyrkoåret. Underläggningarna är väl utförda och samlingen borde utnyttjas mer.

Gregorianska recitationsformler

I musikbilagan till Arthur Adells *Gregorianik I* finns formler för recitation av epistel- och evangelietexterna, kollektbönen, Fader vår och prefationen, hämtade bland annat ur svensk tradition. Av dessa brukas numera ibland kollekttonen och prefationstonen. Att på vissa högtidsdagar också bruka lästonen till evangeliet är åtminstone värt att överväga.

Övrig gregoriansk musik

Av den övriga gregorianska musiken i *KHBM – de gregorianska improperierna* (s 49ff) och *sekvenserna för Påsk och Domsöndagen* – faller de förra utanför ramen för artikeln. De senare torde förkomma sparsamt i gudstjänstlivet, vilket är skada. Särskilt Påsksekvensen är värd att lyftas fram. "Dies irae" kan förekomma bara en eller högst två dagar på kyrkoåret men försvarar väl sin plats i *KHBM*. Sekvensen tillhörde i romersk-katolsk tradition requiem-mässans musik men har utgått i senare utgåvor av GR.

Den av Adell introducerade gregorianska *Johannespassionen* (se musikbilagan till *Gregorianik I*, s 22ff) har utgivits i modern språklig dräkt av Gudrun Zethelius. Den faller också utanför artikelns ram men omnämns ändå här som ett värdefullt inslag i Långfredagens liturgier, de enda under kyrkoåret där mässa traditionellt icke skall firas.

4. Adaptationerna av de gregorianska melodierna till de fasta leden i mässan

Anpassningen till svenska av gregorianska ordinariemelodier innebär särskilda svårigheter eftersom utgångspunkten är fastställda texter som inte kan ändras. Den teknik som används vid underläggning av t ex tidegärds-

antifoner är jämförelsevis enklare. Ordval och ordföljd kan på ett annat sätt anpassas efter melodin.

I många fall har underläggningen skett med stor frihet i förhållande till de latinska originalmelodierna. En förenkling av den latinska musiken har blivit nödvändig för att den skall kunna fungera i en församling. Ofta förlorar adaptationen de karakteristiska melismerna.

Jag kommer i det följande inte att göra någon värdering av adaptationerna. Det som i sista hand är avgörande är naturligtvis inte om adaptationen stämmer exakt med originalen utan om resultatet blir sådant att musiken bevarar vissa utmärkande drag för den gregorianska stilen, sluter sig naturligt till orden, är estetiskt tilltalande och funktionell. Det kan inte vara "fel" om avvikelserna är stora, om bara resultatet är tillfredsställande.

I de fem ordinarietexterna – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus och Agnus Dei – skiljer sig texternas längd (antal stavelser) och de enskilda ordens betoningar avsevärt från varandra i de svenska och latinska texterna. Störst är naturligtvis skillnaderna i de längsta texterna (Gloria med Laudamus och Credo), medan de övriga ger större möjligheter till adaptation. Av betydelse är också hur man översätter den latinska texten.

Kyriemelodier

Texternas förhållande till varandra framgår av följande jämförelse:

Kyr-i-e e-le-i-son.

Chri-ste e-le-i-son.

Her-re för-bar-ma dig ö-ver oss.

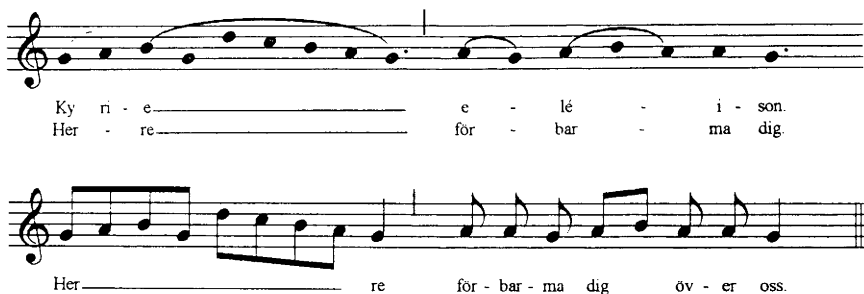
Kri-ste för-bar-ma dig ö-ver oss.

Den svenska textens förlängning i sista ledet genom "över oss" gör att adaptationerna i *KHBM* ofta förlorar de latinska förlagornas karakteristiska melismatik. Om man i stället adapterar med texten "Herre förbarma dig" – en form av kyrie som redan är tämligen vanlig – kan överensstämmelsen bli fullständig i sista ledet. "Herre, förbarma dig" är dessutom en exakt översättning av det grekiska "kyrie eleison." (Se notexempel 1–3; i exempel 3 avslutas den första frasen på tonikan i melodin i *Graduale Romanum*, vilket skapar en vacker avrundning).

Påsktidens (Sv Ps 696:4) Kyrie är en fri adaptation eller omsjungning av "Lux et origo". Versionen i *Graduale Romanum* är långt rikare och vore värd att lyftas fram som köralternativ. Varför skulle inte också den inte kunna tryckas i en ny upplaga av *KHBM*?

Kyriet är den ordinarie text som lättast låter sig adapteras. Ytterligare adaptationer ur den rika latinska repertoaren borde göras. I notexempel 4 och 5 redovisar jag några egna försök att anpassa svensk text till melodier ur *Graduale Romanum*.

Att ge församling och kör möjlighet att sjunga kyriet på originalspråk borde övervägas. Kyriet är ju för övrigt den enda text som även i den latinska mässan utförs på ett annat språk, nämligen grekiska. Taizé-sångerna har gjort originalexten allmänt vanlig också i Svenska kyrkan, och i den norska lutherska kyrkans Salmebok (1985) finns "Orbis factor"-



Ky ri - e _____ e - lé - i - son.
Her - re _____ för - bar - ma dig

Her _____ re för - bar - ma dig öv - er oss.

Notexempel 1. Allmänna seriens andra kyrie (Sv Ps 696:6): överst enligt *Graduale triplex* (s 751) i förkortad svensk textversion; nederst enligt *KHBM* (s 13), där den karakteristiska melismatiken gått förlorad.



Ky - ri - e _____ e _____ lé - i - son.
Her - re _____ för _____ bar - ma dig

Her _____ re för - bar - ma dig _____ ö - ver oss.

Notexempel 2. Allmänna seriens första kyrie (Sv Ps 696:5): överst originalversionen enligt *Cecilia* (nr 399); nederst enligt *KHBM* (s 12).

kyriet med grekisk text som nr 939. I varje fall borde det vara möjligt att ibland sjunga både på grekiska och svenska. En försångare kan då introducera ett sexfaldigt kyrie på grekiska, varefter församlingen upprepar samma melodi på svenska.

I den latinska mässan är den vanliga formen för kyrie den sex- eller niofaldiga, dvs varje led upprepas två eller tre gånger. *KHBM* öppnar för detta men det förekommer sällan i praktiken. Att sjunga kyriet sex- eller niofaldigt skulle ge oss möjlighet att få vila i den korta bönen under längre tid. Momentet skulle då återfå mer av sin egentliga funktion – att skapa en bönfällande hållning i församlingen.

Gloria med Laudamus

Två fullständiga Gloria med Laudamus finns i *KHBM*. Båda är "komponerade" med hjälp av recitationsformler, vilket gör en svensk under-

Ky — ri — e — e — lé — i — son.
Her — re — för — bar — ma — dig.

Her — re — för — bar — ma — dig — ö — ver — oss.

Chris — te — e — lé — i — son.

Kris — te — för — bar — ma — dig — ö — ver — oss.

Ky — ri — e — e — lé — i — son.
Her — re — för — bar — ma — dig.

Her — re — för — bar — ma — dig — ö — ver — oss.

Ky-ri e — e — lé — i — son.

(Obs att "codan" saknas i den svenska versionen)

Notexempel 3. Påsktidens kyrie (Sv Ps 696:4): överst enligt *Graduale triplex* (s 710, "Lux et orgo"); nederst enligt *KHBM* (s 12).

Ky — ri — e e — lé - i - son. Chris - te — e — lé - i - son
Her — re — för - bar - ma dig. Kris - te — för — bar - ma dig. -

Ky — ri — e e — lé - i - son. Ky — ri — e e — lé - i - son.
Her — re — för - bar - ma dig. Her — re — för — bar — ma dig.

Notexempel 4. Alternativ svensk textunderläggning av Kyrie efter *Graduale triplex* (s 767).

Ky - ri — e — e - lé - i - son. Chris - te — e - lé - i - son.
Her — re — för - bar - ma dig. Kris - te — för - bar - ma dig.

Ky - ri — e — e - lé - i - son. Ky - ri — e — e - lé - i - son.
Her — re — för - bar - ma dig. Her — re — för - bar - ma dig.

Notexempel 5. Alternativ svensk textunderläggning av Kyrie efter *Graduale triplex* (s 763).

läggning möjlig. Andra melodier i *Graduale Romanum* är mer "genomkomponerade" med många melismer och får nog betecknas som omöjliga att adaptara.

I de flesta fall har endast Gloria adapterats som introduktion till den följande lovsången i koralform. Gloria-textens svårigheter vid underläggning framgår av texternas olikheter:

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis.

Ä-ra åt Gud i höj-den och frid på jor-den bland män-ni-skor som han äl-skar.
(KHBM)

Ä-ra va-re Gud i höj-den och frid på jor-den åt män-ni-skor som har hans väl-be-hag.
(Cecilia)

Latinet har 24 (9+15) stavelser, KHBMs översättning 20 (7+13) och *Cecilias* 23 (8+14). Betoningsförhållandena skiljer sig åt på väsentliga punkter men omöjliggör inte en meningsfull underläggning. Den katolska

Gló - ri - a in ex - celsis De - o.
 Á - ra át Gud i höj - den

Et in - ter - ra - pax
 och frid på jor - den

ho - mi - ni - bus bo nae - vo - lun - ta - tis.
 bland män - ni - skor som han al - skar

"Allena Gud" bygger på intervallen fr o m "et in terra pax"

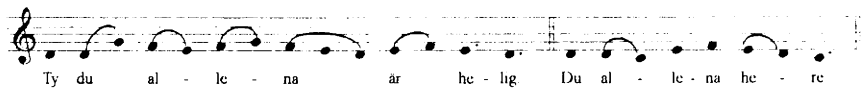
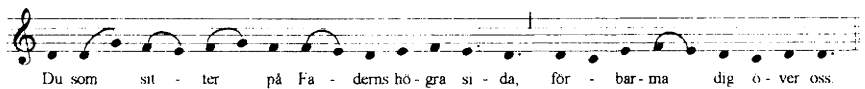
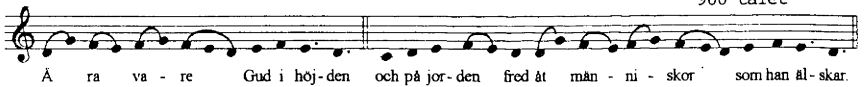
Al - le - na Gud i him - mel - rik

Notexempel 6. Allmänna seriens Gloria: överst enligt *Graduale triplex* (s 712); nederst enligt *KHBM* (s 20).

översättningen ligger närmare latinet och bör användas vid nya adaptationer.

Notexempel 6 visar hur underläggningen gjorts i *KHBM*. Pröva gärna en underläggning med den katolska texten! Just denna melodi har för övrigt stått förebild för "Allena Gud" – se exemplet. Den rika Gloria med Laudamus-texten är dock att föredra av poetiska och innehållsliga skäl.

Att formelmässigt uppbyggda Laudamus-melodier är särskilt öppna för en underläggning med svensk text illustreras i notexempel 7, som visar ett försök att lägga den svenska texten under en melodi från 900-talet. En



Notexempel 7. Svensk textunderläggning av Gloria med Laudamus under en melodi från 900-talet (jfr *Graduale triplex* s 749–750 och *Cecilia* nr 400).

bearbetning och förenkling av melodin torde vara nödvändig om den skall brukas som församlingssång.

I *Cecilia* (nr 330) finns ett enkelt recitativiskt Gloria med Laudamus som borde kunna användas också av oss i Svenska kyrkan.

Sanctus

Anpassningen av Sanctus-melodier till svensk text erbjuder vissa svårigheter, vilket man förstår genom en jämförelse med latinet:

Sanc-tus, Sanc-tus, Sanc-tus	Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth.
He-lig, he-lig, he-lig	Her-re Gud Se-ba-ot.
Ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo-ri-a tu-a.	Ho-san-na in ex-cel-sis.
Him-lar-na och jor-den är ful-la av din här-lig-het.	Ho-si-an-na i höj-den.
Be-ne-dic-tus qui ven-it in no-mi-ne Do-mi-ne.	Ho-san-na in ex-cel-sis.
Väl-sign-ad va-re han som kom-mer i Her-rens namn.	Ho-si-an-na i höj-den.

Textens längd är i stort densamma, dock inte alltid längden på de enskilda orden och inte heller betoningarna. Anpassningen till svensk text kan alltså inte ske utan förändringar av den latinska melodin.

I notexempel 8 (se omstående sida) ger jag prov på en Sanctus-adaptation från 1500-talet, som sedan dess funnits med i de flesta svenska mässböcker. Nu återfinns den som andra Sanctus-alternativ för fastetiden i *KHBM*. Den visar hur man i de första försvenskade mässböckerna – i det här fallet i Hög- och Bjuråkershandskriften från omkring 1540 – löste underläggningsproblemet genom uteslutningar respektive tillägg av toner på besvärliga ställen.

Kyrkohandbokens första fastetidialternativ visar hur man hanterade samma melodi i romantisk stil på 1800-talet. Visst kan man tala om förvanskning av gregorikanen. Det klingande resultatet har ändå blivit tilltalande och används ofta.

Jultidens och allmänna seriens Sanctus i *KHBM* (Sv Ps 698:1) bygger på Sanctus i "Missa de Angelis" (*Graudale triplex* s 740). Anpassningen till svensk text – som är ny – har skett mycket fritt med uteslutande av en stor del av den rika melismatiken. Det har varit nödvändigt för att den skall bli sjungen i en vanlig församling. Originallets körmässighet är påfallande.

Agnus Dei

Förhållandet mellan texter framgår av denna sammanställning:

Agn-us De-i,	qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,	mi-se-re-re no-bis.
O Guds Lamm,	som bort-tag-er värl-dens syn-der,	för-bar-ma dig ö-ver oss.
Agn-us De-i,	qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,	do-na no-bis pa-cem.
O Guds Lamm,	som bort-tager värl-dens syn-der,	giv oss din frid.

Adaptationssvårigheter uppstår i satsens första och tredje period medan mellanperioden ger större möjligheter.

En intressant jämförelse mellan tre Agnus-underläggningar av en melodi i *Graduale Arosiense* finns i kommentaren till den nya gudstjänstordningen för Svenska kyrkan (Eckerdal s 116). Den ger goda prov på svårigheter och möjligheter vid adaptation. Efter att ha tagit del av den frågar jag mig: varför får vi inte också sjunga den i kör på latin? I nästa kyrkohandbok bör den finnas med som köralternativ!

Sanc - tus, Sanc - tus, sanc-tus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

He - lig, he - lig he - lig Her - re Gud See - ba - ot.

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra. glo - ri - a tu - a.

Him - lar - na och jor - den är ful - la av din här - lig - het.

Ho - san - na in ex - cel - sis. Be - ne - dic - tus

Ho - si - an - na i hög - den Vål - sig - nad va - re

qui ve - nit in nó - mi - ne Do - mi - ne.

han som kom - mer i Her - rens namn

Ho - san - na in ex - cel - sis.

Ho - si - an - na i hög - den.

Notexempel 8. Fastans Sanctus (Sv Ps 698:3): överst enligt *Graduale triplex* (s 762); nederst enligt *KHBM* (s 34).

A - gnus De i, qui tol lis
O, Guds Lamm, som bort - ta - ger värl-dens syn - der,
pec - cá - ta mun - di: mi - se - ré - re no - bis
för - bar - ma dig o - ver oss

Notexempel 9. Påsktidens Agnus Dei (Sv Ps 699:4): överst enligt *Graduale triplex* (s 744); nederst enligt *KHBM* (s 36). Versionen i *KHBM* utgör en fri omsjuning av den i *Graduale triplex*.

Ag - nus De i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di:
Här är Guds Lamm, som bort - ta - ger värl-dens syn - der,
mi - se - ré - re no - bis. Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - cá - ta mun - di:
för - bar - ma dig, o Her - re. Här är Guds Lamm, som bort - ta - ger värl-dens syn - der,
mi - se - ré - re no - bis. Ag - nus De i
för - bar - ma dig, o Her - re. Här är Guds Lamm,
qui tol - lis pec - cá - ta mun - di: do - na no - bis pa - cem.
som bort - ta - ger värl-dens syn - der, giv oss frid, o Her - re.

Notexempel 10. Alternativ svensk textunderläggning av Agnus Dei efter *Graduale triplex* (s 727).

I notexempel 9 visar jag förhållandet mellan en ny underläggning och dess förlaga, ett Agnus ur mässan "Cum iubilo" i *Graduale Romanum*. Adaptationen har gjorts för att bilda en pendang till Sanctus i samma kyrkoårsserie, med vilken den har viss melodiskt frändskap. Som framgår är det egentligen bara vissa melodiska vändningar som förenar adaptation och förlaga. Den svenska versionen är praktiskt taget en ny komposition.

Agnus Dei är en koncentrerad text vars innehåll är lätt att ta till sig. Den borde – liksom kyriet – kunna sjungas på originalspråk av försam-

lingen, i början introducerad av kören som kan framföra den under komunionen. I *Cecilia* finns flera vackra melodier att välja mellan, de flesta troligtvis för melismatiska för församlingssång medan andra är mer lämpliga, t ex nr 392, 413 och 422.

Det är också möjligt att översätta Agnus Dei på ett sätt som bättre överensstämmer med den latinska texten. I notexempel 10 ges ett exempel på hur en sådan översättning möjliggör en nära nog exakt adaptation av den latinska melodin till svensk text.

5. Introitusunderläggningarna

De 51 introitusantifonerna i *KHBM* är till största delen adapterade efter antifoner i *Graduale Romanum* (ca 150 stycken). Ett mindre antal kortare introitusmelodier är tidegårdsantifoner, ett nytt inslag i samlingen, avsett som introduktion till de längre och mer konstnärligt avancerade.

I *Svenskt Gudstjänstliv* 1961 granskade Arthur Adell repertoaren i *Graduale Romanum*. Enligt honom uppvisar den följande karakteristiska drag:

- Melodierna är individuella kompositioner till bestämda texter.
- De kännetecknas av en stor mängd melismer med tillfälliga syllabiska inslag.
- De är skrivna i tre, ibland två, perioder, avdelade med *divisio major*, alltså helstreck.
- De flesta melodier har inslag av *strophicus* (*bi-* och *tristrofa*), noter som anger att en och samma stavelse sjungs på samma ton i ett upprepat antal (två respektive tre tonupprepningar eller reperkussioner) där vokalen skall ansättas på nytt för varje upprepat ton.
- Melodiska formler är sparsamt förekommande (i motsats till tidegårdsantifonen som använder sådana i stor utsträckning). Viss tematisk bearbetning av melodiska motiv förekommer dock inom en och samma melodi.

Av de 51 introitusmelodierna i *KHBM* är ungefär hälften hämtade från *MB 42*. De har på flera sätt bearbetats. Den stela grupperingen i två- och tregruppsmelismer har övergetts (jfr nedan om *ictus*-teorin), i stället skrivs nu gruppmelodik i fyr-, fem- och sexgrupper. Rytmska och dynamiska tecken har insatts från neumhandskrifterna. Tonförlängningarna är flera i notbilden, liksom de s k reperkussionerna (*bi-* och *tristrofa*).

I notexempel 11 ger jag möjlighet till en jämförelse mellan underläggningar av introitus-antifonen på Kristi Himmelfärds dag i *MB 42*, *KHBM* och originalmelodin i *Graduale Romanum*. Skillnaden mellan skrivsätt då och nu framgår mycket tydligt. De adaptationer som tillkommit under mässmusikens försöksperiod är trognare förlagorna i *Graduale Romanum*.

GrTr
underläggnings
förslag

Vi - ri Ga - li - laé - i quid ad - mi - rá - mü - nu
Män från Ga - li - lé - en, var - för för - un - dras nu

KHBM

Kris - tushar fa - rit upp till sin Fa - der och vår Fa - der.

MB42

till sin Fa - der och vår Fa - der,

as - pi - ci - én - tes in cae - lum al - le lü - ia
när ni ser upp - åt mot him - len?

till sin Gud och vår Gud. Hal - le - lü - ja

quo - mäd - mo - dum vi - dis - tis e - um a - scen - den tem in cae - lum
på sam - ma sätt som Je - sus Kris - tus har vant å - ter till him - len.

Hans ri - ke är ett e - vigt ri - ke och hans her - ra do - mo.

Han sit - ter på Guds hög - ra si - da äng - lar och väl - di - ge

i - ta ve ni - et a - le - lü - ia.
kommer han hit i - gen

har in - gen än - de Hal - le - lü - ja.

ha - va bli - vit ho - nom un - der läg - da Hal - le - lü - ja.

Notexempel 11. Introitus för Kristi Himmelsfärds dag: överst enligt *Graduale triplex*; i mitten enligt *KHBM*; nederst enligt *MB 42* (forts på nästa sida).

The image shows a musical score for three voices in G major. The top staff has the lyrics "al - le - lú - ia, al - le lú - ia." The middle staff has "hal - le - lu - ja, hal - le - lu - ja." The bottom staff has "hal - le - lu - ja, hal - le - lu - ja." The melody is simple and repetitive, with a clear emphasis on the syllables.

Notexempel 11, forts.

Att antifonerna i *KHBM* har fått en rejäl ansiktslyftning råder det ingen tvekan om. Hela repertoaren har blivit mer genuin. Mindre bra är att den äldre bibelöversättningens pluralformer har bibehållits.

En jämförelse med deras latinska motsvarigheter i *Graduale Romanum* visar fortfarande på betydande skillnader. Den metod som underläggarna använt, att anpassa en bibeltext i 1917 års översättning (både i ursprunglig och reviderad form) exakt till den latinska melodin, skapar stora svårigheter om man vill komma mycket nära melodin.

Det finns andra metoder för adaptation. En som här redovisas innebär att man möter melodin med en text som parafrazerar den latinska texten utan anspråk på full överensstämmelse med bibelöversättningen men med krav på samma textinnehåll. Metoden är inte enkel men ger större möjligheter till full melodisk överensstämmelse med den latinska melodin. I notexempel 12 ger jag egna prov på försök till sådana underläggningar.

Vår tid upplever ett nyvaknat intresse för ett så ursprungligt utförande som möjligt för gammal musik. Också den gregorianska musiken omfattas av detta intresse. Nya och intressanta tolkningsförsök görs ute i Europa och i någon mån också i vårt land. Utgångspunkten för dessa försök är de äldsta gregorianska handskrifterna, särskilt neumhandskrifterna med tydliga rytmanvisningar – "semiologisk sång" brukar man tala om.

Frågan är om svenska kyrkomusiker med intresse för "semiologisk sång" kommer att nöja sig med adaptationer till svenska av t ex introitus-repertoaren. Jag finner detta föga troligt, eftersom de svenska introitus sällan har fångat den latinska originalmelodin på ett exakt sätt. För framtida utgivning vore det lämpligt att åtminstone utge sådana introitus som har samma text i den latinska versionen sida vid sida med utskriften i modern notskrift av de latinska originalen. Inget hindrar ju att dessa framförs i gudstjänsten som meditativ musik, t ex mellan textläsningar eller under kommunionen. Givetvis bör församlingen få del av en svensk översättning av den sjungna texten.

Ter - ri - bi - lis est lo - cus i ste
Un - der - bart är det - ta tem - pel,

hic do - mus De i est, et por - ta cae - li:
här hand - lar Gud med oss, här är him - lens port:

et vo cá bi - tur au - la De - i
det skall kal - las så: Her - rens bo - ning

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

I
Ps. Kringditt al - tare, Her - re vill jag van - dra, för att höja min

II
röst till tack - säg - el - se. Å - ra va re Fadern och Sonen och

He - li - ge an - de, nu och alltid och i evigheters e - vig - het. A - men.

Notexempel 12. Förslag till svensk textunderläggning av introitus-antifonen "Terribilis est".

Hela frågan om adaptation av svensk text till gregorianska melodier har ställts på spets av Anders Ekenberg. I musikbilagan till *Kyrkans dagliga bön* argumenterar han för nödvändigheten av en annan underläggningsmetod än den hittills använda. Långt högre krav bör ställas vid underläggning till svenskan. Den metod Ekenberg använder innebär i princip fritt komponerande i gregoriansk stil med användande av för stilen utmärkande melodiska formler.

Metoden används i hans fall för tidegärdsmusik. Mässans texter ställer andra krav, men det är ändå befogat att fråga sig i vilken utsträckning metoden är användbar också för mässan.

6. Utförandet

Den gregorianska sångens genomslagsmöjligheter har naturligtvis varit beroende av hur den har framförs. Inte minst gäller det den konstnärligt mest avancerade repertoaren, introitus-melodierna.

I det följande skall jag kort redogöra för några utförandeprinciper från MB 42 till våra dagars experiment, grundade på den s k semiologin, dvs tydningen av den äldsta noteringen av gregoriansk sång i neumhandskrifterna.

Mässboken 1942

En övergripande anvisning var att den gregorianska sången krävde "ett i viss mån annat sångsätt än det vanliga" för att komma till sin rätt. Särskilt de 23 introitussångerna – en innovation år 1942 – fordrade noggrann förberedelse och inlevelse för att komma till sin rätt. I annat fall skulle de "motverka sitt syfte och bli neddragande i stället för upplyftande".

Gregorianiken ansågs ha en "fri rytm, som uppstår genom en ständig växling mellan grupper av än 2, än 3 tidsenheter". Bakom den anvisningen låg den s k *ictus*-teorin, övertagen från Solesmes-traditionen, som utgivarna hade levande kontakt med. *Ictus* betecknade en rytmisk stödjepunkt. I melismatisk sång föll den rytmiska accenten i regel på den första noten i varje två- respektive tre-grupp. Denna accent "måste mer kännas än höras". Tregruppen fick inte förvandlas till en triol.

Ictus-teorin är det mest typiska för anvisningarna i MB 42. (Hellerström ger den stort utrymme i sin bok från 1945.) Föredraget skall vara "jämnt och bundet, friskt och lättflytande, hellre raskt än långsamt, dock utan jäktande". Man varnar för ett staccaterande sångsätt som är artfrämmande. Röststyrkan skall vara *mezza voce* (medelstark) med iakttagande av crescendo och decrescendo "inom vissa gränser".

I praktiken blev svenska kyrkokörers utförande av särskilt introitus-melodierna mediokert. Den gregorianska sången kom att betraktas som en "objektiv" sångstil. Hellerström skrev: "Utförandet måste vara objektivt och fritt från sentimentalitet..." (a a s 47). Det minsta notvärdet – åttandedelen – betraktades alltid som lika långt. I verkligheten kunde ofta inte heller ett staccaterande föredragningsätt undvikas.

Svenska körledare förmådde inte ge liv åt sången, även om undantag fanns. Repertoaren blev aldrig populär, kanske på ett undantag när, antifonen "Sänd ditt ljus och din sanning", som på vissa håll till och med sjöngs – och sjungs – av hela församlingen.

Kyrkohandbokens musikutgåva 1990

Under decennierna före 1990 hade forskningen förändrat bilden av gregoriansk uppförandepraxis avsevärt, vilket avspeglar sig i notbild och anvisningar i *KHBM*.

Den stereotypa uppdelningen av åttondedelar i två- och tregrupper används inte längre. Sammanbundna fyr-, fem- och sexgrupper visar ett annat sätt att uppfatta rytmen i melodilinjén. I *KHBMs* anvisningar (s 211ff) föreskriver utgivaren följande regler för utförandet:

Ett jämnstruket, "hackande" sångsätt måste undvikas och motverkas genom hänsyn till den naturliga deklamationen av texten. Dynamiken kan vara omväxlande och uttrycksfull.

Till detta kommer ett antal tecken (övertagna från neumhandskrifterna) för toner av olika längd, ritardando och lätt tontryck. Varje tecken åtföljs av en detaljerad instruktion: "Kraftig, jämn, utdragen ton", "svag, jämn, subtil ton" osv. Tolkningen av tecknen härstammar från Solesmes.

Problemet med anvisningarna är inte bara att de är svåra att exakt förstå och utföra (inte minst tonupprepningar på samma ton som ymnigt förekommer i *KHBM*) utan framför allt att de olika tecknens tolkning är rena gissningar. Det är något som inte framgår av anvisningstexten, som snarast ger ett intryck av att ge oss forskningens sista rön på området.

Det som nu ganska entydigt sägs från forskarnas sida (enligt Viveca Servatius i föredrag under medeltidsdagarna i Skara i maj 1995) om utförandet av de gregorianska musikhandskrifterna från tidig medeltid, är att det inte går att säga något bestämt om hur de utfördes. Det enda som säkert kan konstateras är att det lät olika i olika delar av Europa.

Den gregorianska sångens rytm gick förlorad redan under 1000-talet genom införandet av det moderna linjesystemet i notskriften. Då försvann också den melodiska variationsrikedomen som man antar fanns i form av mikrintervall (t ex kvartstoner) som inte gick att nedteckna i den nya notskriften. Servatius säger:

De rytmiska tecknen låter oss förstå att enstaka toner och tongrupper varierades med långa och korta toner, men [...] man kan inte säga hur långa och korta de angivna tonerna skall vara, inte heller något om tempot på andra tongrupper och i allmänhet.

I ljuset av dessa insikter är det svårt att hålla instruktionerna för utförandet i *KHBM* för annat än tolkningsförslag utan egentligt belägg i källorna.

Med detta vill jag inte förta värdet av anvisningarna i *KHBM*. De innehåller principer som har ett allmänt värde för ett musikaliskt utförande av sången. De nyinförda tecknen från neumhandskrifterna kan skapa större variationsrikedom om de används *ad libitum*.

Vår frihet i utförandet av den gregorianska sången är bedövande stor. Trots detta behövs regler, och sådana finns. Solesmes regler från 1983 (i förordet till *Liber hymnarius*) anses vara "säkra resultat av semiologin". De kan tjäna som en enkel utgångspunkt. Till de viktigaste anvisningarna hör:

- alla toner skall sjungas ut, även reperussioner;
- det flexibla värdet för ensam not över textstavelse har "normalt stavelsevärde";
- melismer utförs snabbare än noter med normalt stavelsevärde.

Sedan får den musikaliska kreativiteten göra det mesta.

7. Cecilia – en användbar bok också i Svenska kyrkan

Jag har i det föregående då och då hänvisat till den katolska psalmboken *Cecilia*. Inte minst för dess inslag av gregoriansk förtjänar den uppmärksamhet i detta sammanhang. Jag skall därför något närmare presentera boken.

Cecilia har ett stort inslag av gregoriansk sång för mässan. Den har ett kyriale i två stora delar, den ena helt svenskspråkig och den andra helt latinsk med melodier hämtade från i huvudsak *Graduale Romanum* och transkriberade till modern skaftlös notering på fem linjer.

Det svenska kyrialet omfattar tio delar, nio fullständiga mäss-serier och en avdelning med alternativa melodier. Mässorna 1 och 2 innehåller gregorianska melodier, de övriga är nykomponerade, ofta i en stil som bär släktskap med gregorianiken (kyrkotonalitet och fri, textbaserad rytm).

Den svenska gregorianska delen består alltså av bara två serier. Jag tyder detta faktum som ett tecken på den skepsis som finns hos den romersk-katolska kyrkan mot att sjunga gregorianik på folkspråket. Källhänvisningen till *Graduale Romanum* eller motsvarande anges ofta ”*efter Graduale Romanum*”. Det är ett försynt sätt att uttrycka skillnaden mellan adaptation och original.

I båda *Cecilias* kyrialen, det latinska och det svenska, känner vi igen flera gregorianska melodier från Svenska kyrkans mässmusikrepertoar. Här finns en folklig och enkel gregorianik som vi inte använder men som borde kunna brukas också hos oss. Det latinska kyrialet är det största, och här finns mycket som körer i Svenska kyrkan skulle kunna använda.

Den stora repertoaren av introitus-melodier i *KHBM* har ingen motsvarighet i den katolska mässmusiken, säkerligen beroende på den skepsis som finns hos katoliker inför möjligheten att på ett adekvat sätt adaptera latinska introitus till svenska. När introitus sjungs – företrädesvis på stora högtidsdagar – sker det på latin.

8. Gregorianiken i mässan – ett omistligt arv

Den gregorianska repertoaren dominerar – som jag konstaterade – i *KHBM*. Samtidigt kan man konstatera att antalet nya kompositioner är

många. Proportionellt är de fler än i motsvarande del av MB 42: de utgör en tredjedel av det totala antalet. I en ny upplaga av kyrkohandboken kommer förmodligen nykompositionerna att dominera. Mot detta finns intet att invända – nyskapandet av musik tillhör en kyrka som vill leva med sin tid.

Bland evangeliska kyrkor i världskristendomen är Svenska kyrkan det samfund som bevarat mest av den gammalkyrkliga sången i mässan. Det finns flera anledningar till att det bör vara så även i framtiden.

Alltifrån den kristna missionens ankomst till vårt land under tidig medeltid har gregoriansk sång i stort sett alltid förekommit i svenskt gudstjänstliv i mer eller mindre autentisk form. Från den romerska kyrkan övertogs den av reformatörerna på 1500-talet och har sedan alltid funnits med i svenskt mässfirande. Längre sjöngs gregorianska sånger också på latin i den lutherska kyrkan.

Den gregorianska sången tillhör med andra ord vår svenska musikaliska tradition. För många kyrkomusiker utgör den ett omistligt arv.

Den gregorianska sången har stora estetiska kvaliteter. Knappast någon kyrkosång har visat sig mer slitstark. Orsaken ligger i musikens melodiska och tonala kvaliteter – det är fråga om stor melodisk konst. Den har beundrats och beundras ännu av många bland västerlandets största tonkonstnärer.

Gregorianikens ekumeniska karaktär är en annan orsak till att den bör betraktas som ett värdefullt arv. Den för oss tillbaka till den äldsta kyrkan – på något sätt till och med till den sång som i urkristendomen övertogs från judisk tradition – och binder oss samman särskilt med Katolska kyrkan, som än idag ser den som sin kyrkosång *par preference*.

Gregorianik är genuin kyrkomusik. Den har varit förknippad med Kyrkans bön och gudstjänst under århundraden. Dess ödmjuka, tjänande funktion som "ancilla Verbis" – Ordets tjänarinna – gör den särskilt lämplig för bön. Samtidigt uttrycker den också känslor i toner. Vad är väl de långa melismerna i kyrie- eller halleluja-melodier annat än uttryck för de känslor som texterna ger upphov till?

Under senare år har gregorianiken på ett märkligt sätt "blivit inne". Jag tänker på de spanska munkarnas skivframgång som vittnar om den gregorianska sångens attraktionsförmåga. Det kan vara ytterligare en anledning (om än inte den viktigaste) att utöka den gregorianska repertoaren i vår svenska mässa, också med sånger på latin.

Vid en utökning av den gregorianska repertoaren måste man ta pastorala hänsyn. En stor del av den gregorianska mässmusiken har tillkommit för och sjungits av körsångare och har aldrig varit tänkt för församlingens sång. Det är nödvändigt att noga skilja mellan vad som kan vara lämpligt för kör respektive församling, men inget hindrar att man i en ny upplaga av Kyrkohandboken inför en körrepertoar på latin i modern gregoriansk notering, som skett i psalmboken *Cecilia*. – Ett argument för mer latinsk gregoriansk sång i våra kyrkor är också latinets ökande betydelse i EU-samhället.

En viktig uppgift för framtiden är arbetet för ett mer levande uppförande av gregoriansk sång. Stora förhoppningar kan vi knyta till några unga kyrkomusiker som – inspirerade av nya experiment i Europa – redan börjar nå fram till nya och inspirerande sångsätt.

Några ord av dominikanprästen Jean Paillard (citerade ur *Svenska Dagbladet* 1994) får bilda avslutningen på denna artikel:

Risken med den popularitet som för närvarande "drabbar" gregorianiken är att denna kan reduceras till estetisk underhållning eller till lugnande medel. I så fall avskiljs den från sin naturliga ram. I själva verket är gregorianiken funktionell. Melodin är inget självändamål. Det rör sig nämligen om en liturgisk sång vars uppgift är att lyfta fram den djupa innebörden i de bibliska texter som mässan och tidegården huvudsakligen består av. Den är född ur tystnaden, som är tätast i kloster, och den åstadkommer tystnad. Ja, den främjar lyhördhet för de kristna mysterierna. Den är ren, begränsad till det minimala, därför också svår att utföra, och den har en renande verkan. Den luttrar och förenklar den som sjunger eller hör den.

Antingen den sjungs av fromma kristna i sin naturliga ram eller "njuts" av icke-troende som lyssnar till en skiva, förblir den en omistli skatt, en av de värdefullaste i västerlandet.

Litteratur

- Adell, Arthur, *Gregorianik I-II*, Gleerups 1963.
- Adell, Arthur, "Introitus", *Svenskt gudstjänstliv* 1963.
- Aulén, Gustaf, *Högmässans förnyelse liturgiskt och kyrkomusikaliskt*, DIAK 1961.
- Cecilia. *Den katolska psalmboken*, Stockholms katolska stift och Verbum 1987.
- Lars Eckerdal (red), *Den nya gudstjänstordningen för Svenska kyrkan. Kommentarer*, Verbum/Studiebokförlaget 1976.
- Ekenberg, Anders, *Det klingande sakramentet*, 1984.
- Graduale triplex*, Solesmes 1979.
- Hartman, Lars och Ragnar Holte, *Detta är brödet. Communiosånger*, DIAK 1967.
- Hellerström, A O T, *Kyrkans traditionella sång*, SKD 1945.
- Holte, Ragnar, *35 Psaltarsånger*, Wessmans 1985.
- Melodier till Kyrkans dagliga bön*, KLN 1993 (för utgåvan svarar Anders Ekenberg).
- Peters, Knut, *Den gregorianska sången*, DIAK 1930.
- Servatius, Viveca, *Kompendium i gregoriansk sång*, opublicerat, 1980-talet.
- Den Svenska Kyrkohandboken-Musik*. Körutgåva, Verbum 1990.

Wallin, Peter, *Gregorianik. Ett kompendium om kyrkans traditionella sång*, PW 1994.
Zethelius, Gudrun, *Johannespassionen*, Laurentius Petri Sällskapet och Wessmans musikförlag.

Gregorian Music in the Church of Sweden Service *Summary*

The aim of the article is, firstly, to make an inventory of the supply of Gregorian songs in the Church of Sweden service according to the *Service Book–Music*, and also to study some adaptations to Swedish of Latin melodies mostly taken from the *Graduale Romanum*.

The latest results of Medieval research on Gregorian performing practice gives cause to the scrutinizing, in the light of these new observations, of what is written in the Service Book instructions on the performance of Gregorian Music.

The Service Book contains many new liturgical songs, but is nevertheless characterized by great traditionalism with several elements of old music. Today, a wider scope in Mass music is being wished for. Mass music, which is composed, e.g., in the tradition of Swedish folk music, is wanted.

Finally, the article asks questions of what possibilities Gregorian music would have in the above-mentioned wider, popular context. Does it have qualities that other kinds of church music do not have?

An inventory of the *Gregorian repertoire of the Mass* shows that there is Gregorian music for all parts in the ordinary of the Mass, except the Credo. The same goes for the following parts of the proper: introit, Psalms to be used, e.g., between the Old Testament reading and the epistle (and as alternative introit), sequences to be used as hymns, intercessions/litanies, and prefaces. In total, the Service Book contains somewhat more than 120 liturgical songs. More than 70 are of Gregorian origin. The introit part has the most Gregorian songs – 51 – while the ordinary has 17 Gregorian alternatives.

In today's liturgical reality, the Gregorian alternatives are very often being used in the ordinary of the Mass, but the new ones are probably as frequent, at least in the Kyrie and Gloria Parts. The greatest Gregorian repertoire – the introit – is in very little use, as long as one nowadays wishes to activate the congregation here. Therefore, our church musicians prefer psalms with refrains sung by the congregation to Gregorian introits, which are primarily intended for the choir.

Adapting Latin melodies to the Swedish ordinary is difficult, as it is a question of texts officially approved, which cannot be changed. The

differences are big between the Swedish and the Latin texts, concerning the quantity and the stress of individual words. The Swedish Kyrie is the easiest to adapt. I exemplify an adaptation of some Mass texts. Examples 4 and 5 are my own suggestions for an adaptation of two Kyrie melodies; examples 11 and 12 present my own attempts at adapting two introits from the *Graduale Romanum*.

Recent research – so-called semiology – has made the Service Book *directions for musical performance* age quickly. The interpretation has been too optimistic concerning the signs from the neume manuscripts which have been put above all into the introit. Actually, one does not really know anything for sure of the way Gregorian music was originally sung. If there is a wish for rules for the execution, the most appropriate rules would be the Solemnnes ones of 1983 (printed in *Liber Hymnarius*).

We should continue using Gregorian music at Mass, and the repertoire should be enlarged by Latin Gregorianism. The Kyrie and the Agnus Dei could be sung in the original by the choir and – later on, why not also – by the congregation. Also the introit should be sung by the choir in Latin as meditative songs after readings and during Communion.

Gregorian music is part of Swedish music tradition since the Middle Ages and a priceless heritage. It has great aesthetic qualities and its character is ecumenical. It is genuine Church music which has been associated with Church prayer for thousands of years.

Musiken till Den svenska tidegården

Av Ragnar Holte

Morgon- och aftonsång, middags- och aftonbön

"Herre, öppna min mun till ditt lov, så vill jag förkunna din ära!" Böneropet från gamla förbundets tid (Ps 51:17) bildar den naturligast tänkbara öppning till kyrkans morgonsång eller *laudes* (ordet betyder "lovsånger").

"Upphöjd till evig ära tronar Kristus på Faderns högra sida": första antifonen till söndagens *vesper* eller aftonsång ger den kristna tolkningen av den psaltarspsalm den omramar: Psalm 110 som i Nya testamentet spelar så stor roll för att förklara vem Jesus Kristus är. Som uppstånden och delaktig i Guds härlighet är han enligt kristen övertygelse den ständige översteprästen och förebedjaren, den i vars namn all bön och lovsång bärs fram till Gud inom Kristi kyrka, samfällt eller individuellt.

"Herre, låt oss se din nåd, och ge oss din frälsning!" Vi står mitt i dagens gärning men blir snabbt relaterade till den andliga verkligheten genom inledningsorden till middagsbönen eller *sexten* (Ps 85:8, en svenskkyrklig specialtradition).

"Gud, i dina händer lämnar jag min ande." Responsorietexten som förekommer ungefär mitt i kyrkans aftonbön eller *completorium* sammanfattar fint aftonbönens karaktär av överlåtelse. Den exemplifierar också hur psaltartexter från det gamla förbundet dels relateras till Kristus-uppenbarelse, dels får en personligt existentiell tillämpning när de brukas i kyrkans tidegård.

Psaltaren var och är judarnas sångbok; den var därmed Jesu sångbok och blev genom honom också den kristna kyrkans. Överlåtelseordet ur Ps 31:6 gjorde Jesus till sitt personliga överlåtelseord i själva dödsögonblicket enligt Luk 23:46. I kyrkor världen över ljuder detta ord på nytt varje kväll, i gemenskap med det gamla förbundet och i gemenskap med Kristus och de kristtrogna genom alla tider. Det är en överlåtelse inför natten men också inför kommande dagar och inför döden och evigheten.

Är *laudes* lovsångens bön framför andra, *completoriet* överlåtelsens och middagsbönen den korta andliga andhämtningens, så är *vesper* kan-

ske främst den reflekterande tillbedjans bön. I alla fyra utgör psaltarpсалmer en grundstomme, men i tre av dem bildar dessutom en nytestamentlig lovsång, ett *canticum*, ett slags höjdpunkt. Dessa tre *cantica* är hämtade ur Lukasevangeliets första kapitel: Sakarias lovsång (morgonsångens "Benedictus"), Marias lovsång (aftonsångens "Magnificat") och Symeons lovsång (aftonbönens "Nunc dimittis"). Guds löften i det gamla förbundet besjungs i dessa tre *cantica* som uppfyllda i och genom Kristus-uppenbarelsen. I de nya tidegärdsutgåvorna har dessutom vespern försetts med en för de olika veckodagarna individuell lovsång ur Nya testamentet, liksom laudes med en gammaltestamentlig lovsång från någon annan bibelbok än Psaltaren. Andra inslag i tidebönerna är hymner, textläsningar och böner.

Avsikten här är inte att mer ingående redovisa textinnehållet i våra fyra vanligast förekommande tideböner (av ursprungligen åtta). Artikeln skall handla om tidegärdens musik, men musikens främsta uppgift är att på ett adekvat sätt bära fram texten, och då är det viktigt att inledningsvis erinra om tidebönernas rika textinnehåll.

Jag vill dessutom passa på att framhålla att den som redan är förtrogen med dessa tideböner genom *Den svenska tidegården* och *Det svenska antifonalet* kommer att möta åtskilliga förändringar i de nya utgåvorna: dels den textutgåva med komplett psaltare som redigerats på ekumenisk basis, dels de musikutgåvor med ett urval av de pastoralt mest användbara psaltarpсалmerna som redigerats av Laurentius Petri Sällskapet för svenskt gudstjänstliv (nedan förkortat LPS). Förändringarna är främst av tre slag.

1. En textgrupp med representanter för både Katolska kyrkan och Svenska kyrkan har sökt arbeta fram en textversion som så långt möjligt är gemensam för båda kyrkorna. Det har påverkat själva strukturen: främst att den gamla matutin-ingången med "Herre, öppna min mun" och Psalm 95 "Venite" i stället inleder laudes (med ett par andra psalmer som alternativ till "Venite"). Matutinen har i Katolska kyrkan blivit läs-gudstjänst; så också i den ekumeniska textutgåvan. I LPS musikutgåvor kommer den inte att finnas med, fränsett hymnen "Te Deum laudamus" ("O Gud, vi lovar dig"). Vidare har (som redan nämnts) tillkommit gammaltestamentligt *canticum* för varje veckodags laudes och nytestamentligt *canticum* för varje veckodags vesper. Hymnen är genomgående placerad i tidebönens början, omedelbart efter ingångsmomentet.

2. Allting är språkligt moderniserat. NT 81 har givetvis använts, men dessutom bibelkommissionens provöversättning av Psaltaren från oktober 1995. Smärre förändringar i denna översättning kan ännu komma att företas, men vi har inte velat fördröja utgivningen av nytt tidegärds-material genom att invänta den kompletta slutversionen av Gamla Testamentet. Psaltartexterna har ibland något bearbetats för att underlätta deras anpassning till musiken.

3. Den musikaliska gestaltningen har undergått en genomgripande revision, och mycket musikmaterial är helt nytt. Bättre korrespondens mellan text och musik har varit ledstjärnan i detta arbete. Musikutgivningen sker etappvis: först utges completorierna, därefter laudes/vesper,

sist middagsbönerna. I samtliga fall kommer vecko- och kyrkoårs materialet att inrymmas inom en och samma volym. (Härigenom skiljer sig dispositionen från *Det svenska antifonalet*, som var uppdelat i en veckodel och en kyrkoårsdel.)

1. Gregoriansk sång och svenskt språk

Liksom mässan har tidegården fångat tonsättarnas intresse genom tiderna. Kompletta vespertonsättningar för kör och instrument/orkester av exempelvis Monteverdi eller Mozart är kostbara skatter som alltfört intar en stark ställning inom den klassiska musikrepertoaren men nästan alltid framförs lösryckta från sitt ursprungliga liturgiska sammanhang.

Ett exempel på en levande och ymnigt flödande körtradition utvecklad inom liturgins ram är den engelska. Ingen kyrkomusikaliskt intresserad englandsresenär försummar väl att ta del i en *evensong* där någon av de många förnämliga gosskörerna utför psaltarpsalmer och cantica. Är man samtidigt engagerad för ökad församlingsaktivitet i liturgin blir känslorna kanske ändå blandade: man skulle gärna vilja se någon form av församlingsmedverkan just i psaltarpsalmer och cantica. Försök till församlingsmässig psalmodi finns det också många exempel på från olika kyrkor och länder.

Liksom för mässan finns för tidegården en musikalisk urform i den under västerländsk medeltid utvecklade gregorianska sången eller – som man numera allt oftare säger – gregorianiken. Den har givetvis växt fram kring latinet, som i Katolska kyrkan ända fram till Andra Vatikankonciliet (1962–1965) var det enda liturgiska språket. Den har emellertid också spelat stor roll vid liturgins överflyttning till olika folkspråk; så redan i flera av reformationskyrkorna på 1500-talet.

I Sverige har den gregorianska sången under 1900-talet spelat en viktig roll i tidegårdsrörelsen i Svenska kyrkan. Vittnesbörd härom bär inte bara Adells och Peters utgåvor, samlade i *Det svenska antifonalet I–II*, 1949–59. Också *Den svenska mässboken II*, 1942, är i realiteten ett antifonale, med gregorianska melodier till ”morgon- och aftonbön, högtidligare form”, dvs laudes och vesper.

Den officiella katolska inställningen var länge att exklusivt förknippa gregorianiken med latinsk liturgi. Även sedan man mer allmänt börjat övergå till folkspråk har en tvekan förmärkts mot att använda de gregorianska melodierna till texter som översatts från latinet. Detta fordrar ofta vissa justeringar i musiken; man talar om *adaptationer*, dvs melodierna anpassas till textöversättningen.

Mot tanken på en dubbel latinsk-folkspråklig gregoriansk repertoar har anförts att de adapterade melodierna genom sin kombination av likheter

och olikheter med originalen kunde tänkas vålla osäkerhet och irritation: bättre då att skapa en helt ny typ av melodier för folkspråksliturgierna. Latinsk liturgi kommer ju i varje fall att leva kvar inom många kloster, har det hävdats, och därmed bevaras också den gregorianska traditionen.

I praktiken kan man nu ändå i många länder iaktta ett närmande till den gregorianska repertoaren också i de folkspråkliga liturgierna. Bland tysktalande katoliker har t ex de klassiska gregorianska psalmtöna, visserligen i en något förenklad form, kommit i allmänt bruk i tidedärd på folkspråket. De danska katolikernas tidedärd följer en mer originaltrogen gregorianiklinje som synes stå ganska nära den som utvecklats inom tidedärdsrörelsen i Den danske folkekirke. De svenska katolikerna går däremot i varje fall för närvarande på en linje som snarast är att beteckna som nykomposition, även om man hämtat vissa stildrag från den klassiska gregorianska repertoaren (se min recension av *Melodier till kyrkans dagliga bönen* på annan plats i denna volym).

Inte sällan framförs uppfattningen att de gregorianska melodierna är så sammanvuxna med det latinska språket att det egentligen är en omöjlighet att med tillfredsställande resultat söka överflytta dem till ett annat språk, t ex svenska. Det framhålls att språkklang, språkmelodi och sättet att markera betonade respektive obetonade stavelser i latinet fått direkta uttryck i melodierna och att svenskan i alla dessa avseenden fungerar annorlunda.

Mycket av dessa resonemang är ren efterhandskonstruktion som faller samman inför en aning språkhistorisk eftertanke. Efter klassisk tid har det knappast funnits något enhetligt latinuttal, och det klassiska latinet har över huvud aldrig sjungits till gregorianska melodier sådana vi känner dem. Latinsk språkmelodi och språkklang har radikalt förändrats – och i många skilda riktningar – när språket börjat användas av galler, franker, germaner. De mest prisade manuskripten från St Gallen tillkom t ex i en miljö där det antagligen rådde stor osäkerhet om hur autentiskt latin uttalats. Latinskt uttal har skiftat mycket i olika tider och miljöer och har inte sällan klingat misstänkt likt de talandes och sjungandes eget modersmål.

Visst är det ändå oerhört viktigt att svenskans speciella egenheter i fråga om rytm och klang alltid noggrant tillvaratas när man klär den i musikalisk dräkt. En gregoriansk tondräkt skulle inte kunna övervägas om rytm och betoningförhållanden i svenskan vore radikalt olika latinets. Det är de inte. Framför allt är svenskan lik latinet i att ett ords huvudaccent mera sällan faller på slutstavelsen (som t ex i franskan).

Däremot har svenskan ett komplicerat system av starkton och biton utan motsvarighet i latinet. Vidare infaller ett ords starkton i svenskan ibland på fjärde stavelsen från slutet (t ex he'dningarna, he'lgedo'men) vilket aldrig förekommer i latinet. Slutligen förekommer enstaviga ord i långt större utsträckning i svenskan än i latinet, och likaså accentmöten. De här fenomenen skapar särskilda svårigheter i frasslut.

Gregoriansk sång innefattar många olika genrer, från mycket enkla recitativiska formler till rikt melismatiskt utsmyckade individuella kompo-

sitioner. De sistnämnda är onekligen svåra att adaptera, inte främst på grund av generella olikheter mellan latin och svenska utan för att det över huvud kan vara svårt att hitta en ny text som i fråga om längd, satsindelning och rytmiska förhållanden överensstämmer med den gamla.

Denna typ av kompositioner förekommer dock knappast alls i tidegärdsrepertoaren. De flesta av tidegårdens antifoner bildar melodifamiljer som är oerhört flexibla när det gäller anpassningen till olika texter. De ger gott utrymme för att avlyssna språkmelodin i den text som skall underläggas och att klä den i en musikalisk dräkt som klingar naturlig (se exempel i antifon-avsnittet nedan).

2. Psalmodi och svenskt språk

Men hur är det egentligen med de gregorianska psalmtonerna och deras användbarhet för psalmtext på svenska? Har inte erfarenheterna hittills visat att det alltför ofta uppstår en konflikt mellan musikalisk och språklig accent? Jag vill understryka att vi i den nya utgåvan i princip vägrat att acceptera sådana konflikter. I *Det svenska antifonalet I-II* förekommer de däremot i ganska stor utsträckning, bland annat beroende på att man där konsekvent iakttagit regeln att en accentton aldrig får följas av fler än två obetonade stavelser. De tidigare utgåvorna från 1920- och 30-talen var faktiskt inte lika strikta i det hänseendet.

Personer som reagerat mot konflikter mellan textlig och musikalisk accent i gregoriansk psalmodi på svenskt språk har gärna föreställt sig att det är gregorianiken det är fel på. Den nyss nämnda strikta underläggningsregeln är emellertid inte autentisk, och för övrigt uppstår motsvarande typ av problem även vid försök till nykomponerad formeluppbyggd psalmodi. Problemen ligger nämligen primärt i att svenskan har så varierande accentförhållanden och att bibelöversättningarna inte tagit tillräcklig hänsyn till behovet av en rytmisk utjämning i frassluten.

När psalmkommittén på sin tid beslöt att ta in en liten avdelning med psaltarpsalmer i psalmboken inbjöd man ett antal tonsättare till ett symposium där man diskuterade hur detta skulle lösas musikaliskt. Deltagarna fann att svårigheterna att skapa nya psalmodiformler som var tillämpliga på svenska psaltartexter enligt officiella versioner var så betydande att man i de flesta fall i stället valde att individuellt komponera varje psaltarvers.

Så kan man naturligtvis förfara när man som i psalmboken stannat vid ett mycket begränsat urval psalmer med få verser i varje, och när man räknar med utförande i gudstjänsten under medverkan av kör och organist. För tideböernas del är detta uppenbarligen ingen lösning.

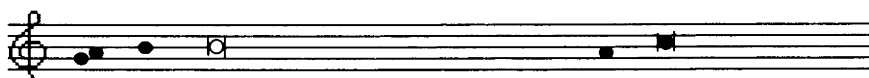
Försök har gjorts med mycket enkla psalmodiformler enligt mönstret att recitationston både i mitten och i slutet av psaltarversen bryts av sista

stavelsen med starkton, som läggs i annat tonläge tillsammans med alla efterföljande obetonade stavelser. Kanske har man härvid inspirerats av vissa typer av engelsk *chanting* eller av den franska Gelineau-psaltaren; franskan med sin normala accent på ordens slutstavelse lämpar sig till skillnad från svenskan bra för en sådan struktur. Även flera av de psalmtoner som lanserats för bruk vid katolsk tidegård i Sverige är uppbyggda efter detta mönster.

Symeons lovsång – en rytmiskt svår text

Hur detta kan gestalta sig i praktiken vill jag här illustrera med *Symeons lovsång* ("Nunc dimittis") – en viktig text eftersom den återkommer i varje completorium. Visserligen har den bara tre verser, men den svenska texten är i det här fallet ovanligt besvärlig. Framför allt uppstår det problem i mittkadensen, alltså i frassluten på de första halvverserna, som har en spännvid från noll till tre obetonade stavelser efter stavelsen med starkton!

I den katolska musikutgåvan presenteras bara en enda (nykomponerad) melodi för den. Mittkadensen får här enkel accent på den sista betonade stavelsen, i högt tonläge med efterföljande obetonade stavelser på samma tonhöjd:



Her-re, nu låter du din tjänare gå he´m *
 Ty mina ögon har skå-dat frä´lsningen *
 ett ljus med uppenbarelse åt he´dningarna *

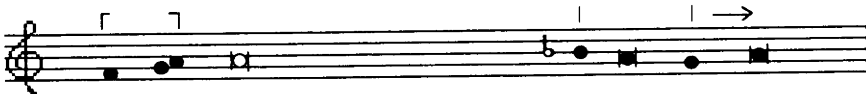
Fördelen är att strukturen är så enkel, men nackdelarna är uppenbara. Endast i första versen känns strukturen naturlig: "Herre, nu låter du din tjänare gå he´m." I verserna 2 och 3 uppstår obönhörligen en konflikt med den svenska textens språkmelodi och rytm: både "frä´lsningen" och "he´dningarna" har enligt sin naturliga språkmelodi en hög ljus klang i stavelsen med starkton men sjunker på de obetonade stavelserna – precis som de gregorianska psalmtönernas mitt- och slutkadenser normalt gör. Det känns mycket onaturligt att låta hela ordet ligga kvar i det höga läget, och resultatet vid det långa "he´dningarna" blir oerhört fult.

I jämförelse med sådana misslyckade kompositionsförsök visar de gregorianska psalmtönerna sin slitstyrka. Texten är som sagt rytmiskt besvärlig, och det kunde vara frestande att ge den en språklig bearbetning för att möjliggöra en smidigare textunderläggning. Så har vi i våra nya utgåvor förfarit med åtskilliga psaltartexter, men det kan inte rekommenderas att göra sådana ingrepp i en text som i NT 81 fått en så koncentrerad och pregnant form som Symeons lovsång.

En godtagbar underläggning kan dock enligt min mening uppnås om man använder en psalmtön med dubbelaccentuerad mittkadens. Detta

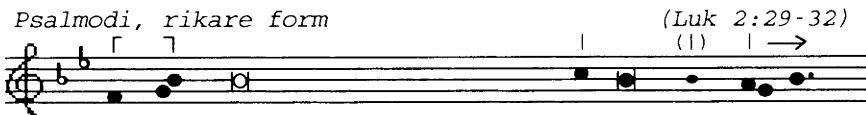
medför att ordet "tjänare" i v 1 blir framhävt, vilket är värdefullt eftersom en poäng i grundtexten synes ligga på befrielsen från tjänst: tjänaren/slaven släpps fri. (Denna innebörd kommer inte så klart fram genom översättningen "gå hem".) Det är också värdefullt att "skådandet" av frälsningen enligt v 2 framhävs. Framför allt klaras underläggningen av det rytmiskt besvärliga "hedningarna" genom att hela dubbelaccenten utnyttjas.

Detta känns följsamt mot språkmelodin, även om det innebär att den andra accenten får glidas förbi. (Det är dock inte heller i latinsk underläggning ovanligt att vid dubbelaccentuerad accent endera accenten blir svagt framhävd eller helt undertrycks.) Här enligt första psalmtonen:

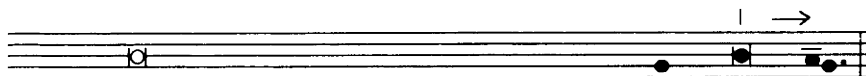


I Her-re, nu låter du din tjänare gå hem *
 II Ty mi - na ögon har skådat frälsningen *
 I ett ljus med uppenbarelse åt hedning-ar--na *

Från början sjöngs Symeons lovsång alltid enligt tredje psalmtonen. Också den har dubbelaccentuerad mittkadens, och den relativt rika melodiska utformningen gör att den svenska texten smidigt kan anpassas till den:



I Her-re, nu låter du din tjänare gå hem *
 II Ty mi - na ögon har skådat frälsningen *
 I ett ljus med uppenbarelse åt hedning - - ar-na *
 I, II Ä - ra vare Fadern
 och Sonen och den he-lige An-de *



(I) i frid som du har lo - vat.
 (II) som du har berett åt alla folk.
 (I) och härlighet åt ditt folk Isra-el.
 (I,II) nu och alltid och i evigheters evighet. A -- men.

I Svenska kyrkan har completoriet för många utgjort den första introduktionen i sjungen tidegård. Kanske har man nöjt sig med att sjunga ingångsversiklar, responsorium och hymn, men har man gått vidare till psalmodi är det nog oftast Symeons lovsång man startat med.

Vi har i vår nya utgåva velat underlätta denna start dels genom att (som ovan) i allmänhet lägga hela texten under melodin, dels ta med några förenklade psalmodalternativ (bland annat den enklare form av

tredje tonen som redovisas nedan i avsnittet om de åtta psalmttonerna). Utöver första och tredje psalmttonerna brukar vi för lovsången den sjunde tonen (även den med dubbelaccentuerad mittkadens) men dessutom den femte, trots att den har enkelaccentuerad mittkadens; huvudskälet till detta är önskemålet att kunna utnyttja värdefullt antifonmaterial i femte tonarten. Jag tror att vi även i detta fall nått fram till en godtagbar textunderläggning, men hur vi löst uppgiften skall inte redovisas här.

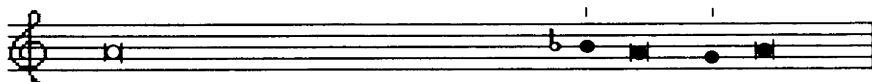
Modifierade underläggningsregler för psalmodin

Jag har redan antytt att vi i våra nya utgåvor följt delvis andra linjer än *Det svenska antifonalets* utgivare, då vi sökt lösa problemen med underläggning av svensk text under de gregorianska psalmttonerna. Som generell kritik av den tidigare utgåvans textunderläggningar vill jag framföra: (1) I många fall borde viss rytmisk bearbetning av den föreliggande psalmtexten (enligt 1917 års svenska bibel) ha företagits för att åstadkomma en naturligare underläggning under psalmodiformeln. – (2) Man borde inte okritiskt ha övertagit Solesmes-traditionens regler för textunderläggning under psalmttonerna. Dels borde man ha rådfrågat äldre underläggningstradition, dels borde man ha övervägt speciallösningar för att möta vissa problem som just svenska språket skapar.

Vad gäller den *första punkten* är det alltså vår uppfattning att en viss rytmisk bearbetning av de officiella psaltartexterna är nödvändig för att nå godtagbara resultat (ofta är det bara en ändring av ordföljden som behövs). Innan man gör detta är det emellertid viktigt att man tar tillvara flexibiliteten i det gregorianska psalmtonsutbudet genom att noga överväga vilken psalmtton som bäst passar en individuell psalm.

Som vi såg i exemplet Symeons lovsång kan i vissa fall val av psalmodi med dubbelaccentuerad kadens utgöra en god lösning. Här ytterligare ett exempel: ett vackert men rytmiskt besvärligt ord som "he'lgedo'men" i Ps 134:2 (mittkadensen) är hopplöst att klara om man bestämt sig för t ex den åttonde psalmttonen eller för någon av de svenska katolikernas nykomponerade psalmtoner med enkelaccentuerad mittkadens. I den katolska tidegården har man löst problemet genom att i texten utbyta "helgedomen" mot "templet". Men är det inte att utarma svenska språket om man tvingas avstå från att använda ett så på en gång adekvat och vackert ord som "helgedomen"?

Något behov av utbyte föreligger inte alls om man som i vår utgåva lägger denna psalmtext under första psalmttonens melodiformel, med utnyttjande av de dubbla accenterna i dess mittkadens. Den traditionella psalmttonen kan alltså i detta fall utmärkt lösa ett underläggningsproblem som den nykomponerade inte klarar av. (Psalmen förekommer i lördagens och söndagens completorier.)



II Lyft e-ra hän-der mot 'hel-ge--'do-men *

Den *andra punkten* gällde behovet av att modifiera Solesmes-traditionens regler för textunderläggningen under psalmttonerna. De mer detaljerade regeländringarna kommer att redovisas nedan vid genomgången av de åtta reguljära psalmttonerna. Här skall jag bara redovisa två generella problemkomplex, jämte de typer av lösningar vi anvisar i våra nya utgåvor.

Först gäller det problemet *hur många obetonade stavelser som skall tillåtas följa en accentnot*. I Solesmes-traditionen har de som redan nämnts maximerats till två. Denna regel har motiverats dels musikaliskt utifrån den s k *ictus*-teorin, dels språkligt utifrån latinska ords normala betoningförhållanden.

Enligt *ictus*-teorin, vilken får anses vederlagd av nyare gregoriansk-forskning, kunde alla gregorianska melodier indelas i tongrupper med omväxlande två eller tre toner av vilka den första alltid hade *ictus*. (Vad *ictus* innebar blev aldrig tillfredsställande förklarad: man förnekade att *ictus* var detsamma som *accent* och talade hellre om "vingslag" o dyl.) Den språkliga motiveringen var mer övertygande: latinska ord har normalt betoningen på andra eller tredje stavelsen från slutet; de uppvisar alltså strukturen betonad stavelse följd av en eller två obetonade.

Emellertid förekommer i latinet även enstaviga ord, och dessa kan givetvis stundom uppträda i frasslut. En vers i completoriepsalmen 91 har i Solesmes anvisningar inte sällan anförts som diskutabelt underläggningsfall. Versen lyder i ordagrann översättning från latinet: "Ty sina änglar har han befallt om dig, att de skall bevara dig på alla dina vägar." De latinska orden för "befallt om dig" är "mandavit de te". Psalmens sjungs på åttonde tonen. I Solesmes anvisningar anges två alternativ: A och B nedan. I alternativ A tillämpas avkortad mittkadens: den obetonade sluttonen utgår. Detta är fullt tillåtet i åttonde tonen. Ordet "te" får då egentligen för stark *accent*, och därmed anmäler sig möjligheten B: den musikaliska *accenten* undertrycks. Då uppträder dock i stället en akut konflikt mellan språklig och musikalisk *accent*.

Varken A eller B ger alltså någon god lösning. Det gör däremot alternativ C, där den musikaliska *accenten* läggs på den stavelse som har den egentliga språkliga *accenten*: andra stavelsen i ordet mandavit. Detta alternativ är inte tillåtet enligt Solesmes regler – eftersom det följs av fler än två obetonade stavelser – och nämns inte i deras anvisningar. Underläggning enligt alternativ C finns emellertid klart belagd i medeltida källor.

Alt A Alt B Alt C

mandavit de te * mandavit de te * mandavit de te *

Vid dubbelaccentuerade kadenser är det ganska ofta som Solesmes regler utesluter en naturlig textunderläggning. Genom ordens inbördes placering tvingar reglerna till att den första *accenten* läggs på en stavelse som inte har språklig *accent*: alternativ A i några valda textexempel nedan.

Tillämpning av äldre, mindre strikta regler (alternativ B) ger också i dessa fall en naturligare textunderläggning.

Alt A | | Alt B | |

Laudate Domi-num de caelis * Laudate Dominum de caelis *
 man-da-vit, et cre-a-ta sunt * man - -davit et creata sunt *
 Proba me Domine, et tenta me * Proba me Domine, et tenta me *

Jag vill dock understryka att frasslut med accentnot följd av tre obetonade stavelser bör användas restriktivt, och undvikas helt om de obetonade stavelserna har faktisk tyngd. Risken är annars att hela kadensen tyngs ner. Enligt min mening är det mindre problematiskt att tillämpa mönstret vid den första accentnoten i dubbelaccentuerad kadens (exemplet här ovan) – men åsikterna kan säkert vara delade också om de fallen.

Det andra generella underläggningsproblemet gäller *svenskans i jämförelse med latinet betydligt större frekvens av s k manliga frasslut*, dvs frasslut med betonad slutstavelse. De är i princip tillåtna i latinsk psalmodi men framstår då ganska tydligt som undantag. Två slags lösningar brukar anvisas: dels (vid enkelaccentuerad mittkadens) avkortad mittkadens, dels (i övriga fall) accentförskjutning över till slutstavelsen.

I våra nya utgåvor använder vi oss av båda lösningarna, den sistnämnda dock ganska restriktivt. Att antalet avkortade mittkadenser utökas ser vi inte som problematiskt. En hög frekvens av accentförskjutningar skapar däremot en icke önskvärd osäkerhetskänsla rörande psalmtönens rytmiska struktur. För några psalmtoner har vi därför infört ett tredje alternativ: möjligheten att vid manliga slut dra samman accentnoten och den efterföljande noten till en dubbelneum. Detaljredovisning ges nedan vid genomgången av de åtta psalmtönerna.

De nya utgåvornas notskrift och särskilda tecken

Innan jag går till denna genomgång skall jag dock ge några *generella förklaringar till notskriften i våra nya utgåvor och till diverse tecken i notskriften och i texten*. I exemplen ovan från Symeons lovsång var texten vers för vers underlagd psalmodin. Men vanligen anger vi bara själva psalmformeln, som man sedan med hjälp av tecken i psalmtexten får lägga under själv. Här som exempel den åttonde psalmtönen, med vers 1 ur Ps 91, söndagens completoriepsalm:

Psalmodi

Flexa: | >

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

I [Den som] bor i den Högstes 'skydd *
 och vilar i den Vål.diges 'skugga,

Siffrorna under notsystemet är ditsatta nu, enbart för att ge hållpunkter för mina förklaringar.

1. Vi använder genomgående skaftlösa fristående noter för individuella toner. Här utgör två sådana toner psalmens *ini'tium* (början). De markeras ovanför notsystemet med två vinklar. Motsvarande vinklar omger i psalmtexten de ord som skall sjungas till dessa toner. *Antifonalt utförande* (växelsång mellan två körhalvor, markerade I och II): initiet används normalt bara i psalmens första vers och den avslutande lovprisningen "Ära vare Fadern" (i Symeons lovsång dock i varje vers). *Responsorialt utförande* (psalmen utförs av en eller flera försångare, markerade V och eventuellt V1, V2, och övriga deltagare utför antifonen som omkväde, markerat R): initiet används i de verser som följer omedelbart efter antifonen.

2. Med fylld *brevi*s-not markeras psalmens *tuba* (recitationston). I den återgivna versen ovan är det orden "bor i den Högstes" som faller på tuban. De skall bäras fram i ett tydligt artikulerat och någorlunda jämnt tonflöde (men ej staccato-artat eller med metronomiskt lika längd på alla toner) med framhävan av de naturliga språkaccenterna (här på "bo'r" och "Hö'gstes") men med framåtsyftning mot halvversens kulmination i:

3. *Media'tio* (mittkadens). Halvversens sista stavelse med starkton placeras på accentnoten, som framhävs genom ljus, energisk tonklang men inte genom förlängning (såvida det inte rör sig om en avkortad mittkadens). Accenttecknet är i notsystemet placerat ovanför accentnoten, i texten däremot *före* den stavelse som läggs under accentnot.

4. Med fylld *brevi*s-not anges hur de obetonade stavelserna efter starktonen skall placeras. De kan gärna utföras i ett lätt diminuendo. Ligger starktonen på halvversens slutstavelse (som i versen ovan, "sky'dd") läggs inga toner alls under *brevi*s-noten (*media'tio corre'pta*, avkortad mittkadens – lägg märke till parentestecknet ovanför noten). Antalet obetonade stavelser under *brevi*s-noten kan vara upp till tre; exempel ur den fortsatta psalmtexten är: "fa'sor", "ti'llflykt", "dra'bba dig", "rä'ddar honom". Sistnämnda fall exemplifierar vårt ovan nämnda frångående av Solesmes-traditionens regel om högst två obetonade stavelser efter accentnot.

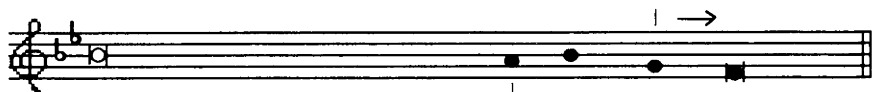
5. Helstreckat genom notsystemet markerar en paus för lugn andhämtning efter första halvversen. Man ger sig tid både att låta sista tonen klinga ut (något tänjd) och att så att säga inom sig höra den eka innan man fortsätter. Det är viktigt att kören finner den rätta samkänslan i ett pausens "lagom" utan de överdrifter som ibland brukat förekomma.

6. Andra halvversen börjar direkt med tuban; jämför ovan under punkt 2.

7. Vårt notexempel innehåller åttonde psalmtonens vanligaste *fin*a'lis (slutkadens – det finns flera alternativa utformningar). Den inleds med två förberedsetoner där melodin lämnar tuban oavsett om dessa båda stavelser har accent eller inte. I notsystemet markeras den första förberedsetonen med en balk *under* noten och i texten med ett tecken i radens underkant *före* motsvarande stavelse.

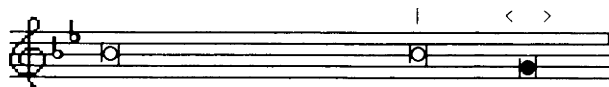
8. Accentnoten markeras på samma sätt här som i mittkadensen (se punkt 3 ovan), men vid betonad slutstavelse sker inte någon avkortning

av melodin; i stället skjuts accenten över till sluttonen. Detta markeras med pilen efter accenten. Observera – detta är en innovation i denna utgåva – att accenttecknet i texten är placerat före den stavelse som skall ha den *faktiska* accenten. Accentförskjutningen enligt pilen i notsystemet är alltså redan verkställd i texten. Vi ger här nedan flera exempel för att inga missförstånd skall uppstå. (Notera särskilt frasen ”inte stöter foten mot någon sten”. På accentnoten infaller en stavelse som normalt kan ha starkton – första stavelsen i ordet ”någon” – men som i frasens totala kontext bara har biton, varför starktonen markant måste läggas på ordet ”sten”.)



och vilar i den Vål-di--ges 'skug--ga.
 min Gud som jag för-'trös--tar på.
 ingen olycka komma nä--ra ditt 'hus.
 så att du inte stöter fo.ten mot nå -- gon 'sten.

9. Det som markerats här är en *flexa* (ordet betyder ”nigning”). Att den genomgående placeras sist i psalmodiförmerna beror på att de flesta verser saknar flexa. Flexan förekommer bara när första halvversen är så lång att en ytterligare uppdelning är önskvärd. Flexan förekommer även vid recitation av texter och böner och utförs i princip likadant. Den är ett ganska grovt instrument för att dela upp ett längre recitationsflöde. Principen är att den skall landa mjukt ner på den undre tonen. Vi har underlagt flexan med ganska stor frihet för att möjliggöra detta. I texterna markeras bara de toner som skall sjungas på den lägre tonhöjden. Vi ger här några exempel på våra underläggningar, med accenten före flexan markerad:



täcker dig med sina vi'ng--<ar>.
 Var nyktra och va'k - <samma>.
 Tusen kan falla bredvi'd <dig>.
 ljusets barn och da'- - <gens ba'rn>.
 och jag sva'rar <ho-nom>.

10. Lagg märke till att flexan inte följs av någon egentlig paus. (Kvartsstrecktet är bara ett fraseringsstecken, inte ett paustecken.) I psalmodin är det viktigt att snabbt skynda vidare mot mittkadensen. I text- och bönerecitation är det tillrådligt att agera mer fritt (paus kan krävas) för att på bästa sätt bära fram innehållet.

11. I det föregående har enbart enkelaccentuerad psalmodi exemplifierats. Nedan ges ett exempel med *dubbelaccentuerade kadenser* (sjunde tonarten). För utförandet bör noteras att språkmelodin ofta kräver att accentnoterna framhävs olika starkt, med större tyngd än på den första, än på den andra accenten. Här, som vid all recitation, gäller det att vara

observant på språkets naturliga rytm. Accentförskjutning över till slutstavelen är tillåten vid manliga slut (markeras genom pilen).

Psalmodi *Flexa:*

11 11 12

12. I slutkadensen till några psalmtoner anvisas (som en innovation i denna utgåva) en ny lösning för texter med ofta förekommande accentuerad slutstavelse. De båda sista noterna binds då samman till en neum, se den streckade klammern i anslutning till accenten. I texten är i så fall vokalen understruken, t ex: "mitt högsta 'goda är 'du". Se även genomgången av sjunde psalmtönen nedan.

3. De åtta psalmtönerna

Jag övergår nu till en genomgång av samtliga åtta reguljära psalmtoner. De behandlas inte i nummerordning utan jag går från enklare till rikare former. Genomgående ger jag texten till ett flertal verser i psalmens början. Det är då lättare att så att säga "smaka av" psalmtönen och underläggningen av svensk text under den. Alla exemplen är hämtade ur vår nya completorieutgåva.

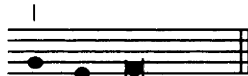
De första tre psalmtönerna har alla en enkel mittkadens utan förberedelse-toner: den åttonde, den andra och den femte.

Åttonde psalmtönen (*Psalm 91, söndagens completorium*)

Psalmodi *Flexa:*

- I [Den som] bor i den Högstes 'skydd *
och vilar i den Vål,diges 'skugga,
II han säger: Herren är min tillflykt och min 'borg *
min Gud som ,jag för'tröstar på.
I Han räddar dig från jägarens 'nät *
och från den förhär,jande 'pesten.
II Han täcker dig med sina ving<ar> †
under dem finner du 'tillflykt *
en sköld och ett värn ,är hans 'trofasthet.

- I Du behöver inte frukta nattens 'fasor *
 eller pilen som fly,ger om 'dagen,
 II inte pesten som smyger i 'dunklet *



- eller farsoten som här,jar i 'middagshettan.
 I Tusen kan falla bredvid <dig> †
 ja, tio tusen vid din 'sida *
 men du skall ,inte 'drabbas.

Vi känner redan den här psalmtonen från den generella genomgången, där exemplen också var hämtade från Ps 91. Där visades bland annat några fall av accentförskjutning i slutkadensen, men som synes förekommer inte någon sådan förskjutning i psalmens sju första verser. Den tidigare påtalade risken med alltför frekventa förskjutningar – man kan förlora känslan för psalmtone ns rytmiska struktur – aktualiseras därför inte här. Viss språklig bearbetning har skett för att undvika ett par sådana förskjutningar. Däremot har vi inte velat ändra den utomordentligt pregnant a frasen om ”farsoten som härjar i middagshettan” – trots att den är omöjlig att lägga under psalmodiformeln på normalt sätt. Vi har faktiskt tillåtit oss att för just den versen göra en speciallösning. Vid provsjungningar i grupp har den fungerat hur smidigt som helst.

Någon kanske undrar varför vi inte också i denna psalmt on anvisar lösningen att i finalis dra samman accentnoten och slutnoten till en dubbelneum vid manliga versslut. Svaret är att en sådan lösning förefaller störa psalmtone ns enkla, rent syllabiska uppbyggnad – den som gör att denna psalmt on brukar upplevas som lätt att använda och särskilt rolig att sjunga!

Det finns visserligen flera alternativa former för slutkadensen, varav en faktiskt inte är rent syllabisk, men den används mera sällan. Vi har dock tagit med den i julens completorium; den har bland annat fördelen att den underlättar underläggningen av manliga versslut.

Andra psalmtonen (Psal m 86, måndagens completorium)

Psalmodi

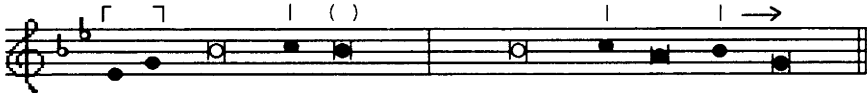


- I [Hör mig], Herre, och 'svara mig *
 jag är hjälplös och 'fattig.
 II Beskydda mig, jag är 'trogen *
 rädda din tjänare, på dig för'tröstar jag.
 I Du är min Gud, för'barma dig *
 Herre, jag ropar till dig he,la 'dagen.
 II Låt din tjänare 'glädjas *
 Herre, jag sätter ,mitt 'hopp till dig.
 I Ja du, Herre, är god, du för'låter *
 rik på kärlek till alla som å,kallar 'dig.

Denna psalmtons uppbyggnad är mycket lik åttonde tonens, endast slutkadensen avviker. I båda fallen slutar den på respektive tonarts grundton: i åttonde på g (fast i ovan upptaget transponerat läge på f), i andra tonen på d (i transponerade läget här ovan på g.) En accentförskjutning i slutkadensen uppträder först i femte versen – helt i linje med den restriktiva hållning vi rekommenderar.

Femte psalmtonen (Psalms 103:1–6, torsdagens completerium)

Psalmodi



- V1 [Lova] Herren, min 'själ *
hela mitt jag vill prisa hans 'heliga 'namn.
V2 Lova Herren, min 'själ *
minns allt det 'goda han 'gör.
R (Antifonen upprepas.)
V1 [Han förlåter alla mina 'synder *
och alla mina 'sjukdomar 'botar han,
V2 han räddar mig från 'graven *
och kröner mig med 'nåd och barm'härtighet.
R (Antifonen upprepas.)

Detta är ett psalmalternativ avsett för responsorialt utförande (se de generella förklaringarna ovan.) Notera att initiet används efter varje antifonupprepning!

Även den femte psalmtonen är enkelt syllabiskt uppbyggd men har till skillnad från åttonde och andra tonerna en dubbelaccentuerad slutkadens med möjlighet till förskjutning av den senare accenten. Här inträder sådana förskjutningar redan i de inledande verserna, vilket kanske är mindre lyckligt, men enligt min mening är det inte lika känsligt med accentförskjutningar i dubbelaccentuerad kadens som i enkelaccentuerad. Som redan framhållits blir det mycket ofta så vid dubbelaccentuerad kadens att än den första, än den andra accenten får större tyngd. Vid accentförskjutningar svarar då tyngden i den första accenten för att känslan för psalmtokens struktur bibehålls.

Femte tonens inledande treklång gör att den för ett nutida öra klingar mer "bekant" än övriga och att den upplevs som glad och festlig.

Det finns alternativa slutkadenser som inte är rent syllabiska.

Jag övergår nu till att behandla två psalmtoner med enkel mittkadens med förberedelse-toner: fjärde och sjätte tonerna.

Fjärde psalmtonen (*Psalm 143, tisdagens completorium*)

Psalmodi



- I [Herre], hör <min bön> †
lyssna till mitt rop, du som håller 'ord *
svara mig, du som är 'rättfärdig.
- II Ställ inte din tjänare in, för din 'domstol *
ingen männi, ska kan få 'rätt mot dig.
- I Fienden förföl<jer mig> †
han har krossat mig och låter mig ,bo i 'mörker *
som de se, dan länge 'döda.
- II ,Modet 'sviker mig *
hjärtat för, lamas i 'bröstat.
- I Jag minns förgångna ti<der> †
jag tänker på allt ,du har 'gjort *
begrun, dar vad din 'hand förmått.
- II Jag sträcker mina hän, der mot 'dig *
öpp, nar mig som 'törstig jord.
- I Herre, skyn, da att 'svara mig *
,jag orkar inte 'mer.

Frånsett det karakteristiska initiet är också fjärde psalmtonen syllabiskt uppbyggd – låt vara att det finns ett par rikare alternativ till slutkadens; det här återgivna är dock det vanligaste och också det mest sinnrikt uppbyggda. Spelet mellan mittkadens och slutkadens är subliment: de rimmar melodiskt på varandra men kontrasterar genom accentens olika placering i melodibågen.

Mittkadensen är enkelaccentuerad (med möjlighet till avkortning vid manliga slut) men har två förberedelsetoner, markerade genom en balk under notsystemet och ett tecken i underkanten av textraden före den stavelse som skall läggas under första förberedelsetonen.

Vad gäller accentförskjutning i slutkadensen är vi mer restriktiva i denna psalmton än i flera andra. Det blir mycket fult om melodin i slutkadensen så att säga dunsar ner mot sluttonen. I sista ovan återgivna raden ”jag orkar inte mer” har förskjutningen kunnat accepteras eftersom första stavelsen i ordet ”inte”, där accentnoten infaller, har naturlig ordaccent även om den genom kontexten blir försvagad. Notera också de närmast föregående verssluten ”vad din hand förmått” och ”törstig jord”. Här är det inte fråga om accentförskjutning, men däremot får accentnoten och slutnoten ungefär lika stor tyngd – ett inte ovanligt förhållande (inte bara i denna psalmton) som knappast kan anses störande för rytmkänslan.

Sjätte psalmtonen (Psalm 34, tisdagens completorium)

Psalmodi

Flexa: >



- I [Jag vill] alltid pri sa 'Herren *
ständigt sjung a hans 'lov.
II Stolt ger jag Her ren 'äran *
de betryckta hör det och 'gläds.
I Lova Herren med 'mig *
låt oss tillsammans ä ra hans namn!
II Jag sökte mig till Her ren > † och han svara de 'mig *
han befriade mig från all 'fuktan.
I Se mot honom och stråla av 'glädje *
sänk inte blic ken i 'skam.
II Jag eländige ropade, Her ren 'hörde *
han räddade mig ur all min 'nöd.
I Herrens ängel hål ler 'vakt *
kring hans trog na och 'räddar dem.

I sin enkla heltonstegsrörelse mellan f, g och a uppvisar denna psalmtonen en underbar balans. Observera särskilt rimmet mellan rörelserna f-ga dels i intitet, dels i förberedelsetonerna till finalis. (De stavelser som skall läggas under dubbelneum är i texten alltid understrukna.)

Mittkadensen har endast en förberedelseton. I denna psalmtonen ger den avkortade mittkadensen – i all sin enkelhet – ett estetiskt särskilt tilltalande alternativ. Eftersom slutkadensen redan har en dubbelneum omedelbart före accentnoten förefaller det inte som något strukturbrott att vid manliga versslut binda samman också accentnot och slutnot till en dubbelneum. Psalm 34 har en stor mängd manliga slut, men de känns väl inte störande när man använder vårt nya underläggningsalternativ?

De tre återstående psalmtonerna har samtliga dubbelaccentuerad mittkadens: första, tredje och sjunde tonerna.

Första psalmtonen (Psalm 134, lördagens completorium)

Psalmodi



- I [Kom, lova Herren, alla ni 'Herrens 'tjänare *
ni som står i templet natt efter 'natt.
II Lyft era händer mot 'helge'domen *
och lova 'Herren.
I Må Herren välsigna 'dig från 'Sion *
han som har gjort him mel och 'jord.
I,II [Ära]vare Fadern och Sonen och den 'helige 'Ande *
nu och alltid och i evigheters e,vighet. 'Amen.

Det här är en av de kortaste psalmerna i Psaltaren – bara tre verser. Den återges därför här i sin helhet, inklusive doxologi-versen: notera dess nya, mer komprimerade form som gör att den normalt betraktas som en enda vers i stället för som tidigare två.

Första psalmtonen har alltså dubbelaccentuerad mittkadens – och jag har ovan redan kommenterat hur bra det går att med dess hjälp underlägga ordet "helgedomen" i v 2. Vid manliga slut i första halvversen är det tillåtet med en accentförskjutning i andra accenten, men den ovanför notsystemet placerade pil som brukar ange denna möjlighet har i detta fall utelämnats, eftersom något behov av denna lösning inte uppträder i någon av de fyra verserna.

Det finns ett stort antal alternativa slutkadenser till denna psalmton. Den mycket enkla som återges här är förmånlig om psalmen innehåller många manliga versslut, men den passar i gengäld dåligt till versslut med mer än en obetonad stavelse efter accentnoten. De former som går ned till tonartens grundton d framhäver tydligare än denna den karakteristiskt doriska prägeln (se nedan om de åtta tonarterna). En av dem förekommer på flera ställen i completorieutgåvan.

Tredje psalmtonen (*Psalm 103:13–22, lördagens completorium*)

Psalmodi



- I [Som en]far visar 'ömhet mot 'barnen *
 så visar Herren ömhet mot dem som fruk,tar 'honom.
 II Ty han 'vet hur vi är 'skapade *
 han minns ,att vi är 'mull.
 I Människans 'dagar är som 'gräset: *
 hon spirar som blomman ,på 'marken,
 II så sveper vinden fram, och 'den är 'borta *
 och platsen där ,den stod är 'tom.
 I Men evigt 'varar 'Herrens nåd *
 mot dem som fruk,tar 'honom.
 II Hans trofasthet når till 'kommande 'släkten *
 när man håller hans förbund och minns vad han
 befallt ,och 'lyder.

Tredje psalmtonen i dess vanliga traderade form är den rikast utformade av psalmtonerna. I vår utgåva används den till Symeons lovsång på söndag och torsdag. Den återgavs ovan i avsnittet om Symeons lovsång. För vanlig psalmrecitation har vi funnit det motiverat att använda den enklare form av tredje psalmtonen som numera är i allmänt bruk bland tysktalande katoliker. Det är den som återges här.

Mittkadensen är dubbelaccentuerad, med möjlighet till accentförskjutning i senare accenten vid manliga slut. Behov härav föreligger inte i psalmens första sex här återgivna verser. I den femte versen får dock ordet

”nåd” på sluttonen lika stor tyngd som stavelsen med accenten. Notera att vi vid underläggningen av mittkadensens första accent två gånger har låtit den följas av tre obetonade stavelser (ett underläggningsalternativ som vi ovan har argumenterat för). I andra versen är ordet ”vet” starkt betonat, till skillnaden från det ”vi” som skulle läggas under accentnoten om Solesmes-reglerna tillämpades. I tredje versen får första stavelsen i ”dagar” accenten i stället för det i kontexten nästan helt obetonade ”är”.

Slutkadensen är enkelaccentuerad med en förberedseton.

Vid manliga versslut skjuts accenten över till sluttonen; så i v 2 ”mull” och v 4 ”tom”.

Sjunde psalmtonen (*Psalm 16, torsdagens completorium*)

Psalmodi

Flexa:



- I [Skydda] mig, Gud, jag flyr <till dig>. †
 Jag säger till 'Herren: Min 'härskare *
 mitt högsta 'goda är 'du.
- II Usla är de som hålls 'heliga i 'landet *
 dessa väldiga vill jag 'inte veta 'av.
- I Låt dem ha så många 'beläten de 'vill *
 de som åtrår 'andra 'gudar –
- II jag tar inte del i 'blodsoffren 'åt dem *
 jag tar inte deras 'namn i min 'mun.
- I Herren är min 'andel, min 'bägare. *
 Du be'stämmer mitt 'öde.
- II En ljuvlig lott har 'tillfallit 'mig *
 ja, min arvedel 'finner jag 'skön.
- I Jag vill prisa Herren, 'han ger mig 'råd *
 mitt inre för'manar mig om 'natten.

Den sjunde psalmtonen är särpräglad genom sin placering mellan tonerna h och f i otransponerat läge, vilket i vårt transponerade läge innebär att den rör sig mellan f och c. Den har alltså ett halvtonsteg både underst och överst (dock finns en alternativ slutkadens som går ner till e). Redan initiet markerar särprägel. Jag har noterat att sjunde tonen gärna används till psalmer som uttrycker andlig törst och längtan.

Det är den enda psalmton som har dubbla accenter både i mitt- och slutkadens. Den känns kanske därigenom ”svår”, men den ger rikt utbyte om man riktigt sjunger in sig i den.

Vi har tidigare konstaterat att dubbelaccentuerade kadenser ibland kan lösa besvärliga underläggningsproblem, men vi har också framhävt att det finns många fall både i latinsk och svensk text där första accenten vållar problem om man tillämpar Solesmes-regeln att accentnot inte får ha mer än två obetonade stavelser efter sig. I psalmen ovan uppvisar både första och andra halvvers exempel på hur underläggning enligt medeltida praxis (tre tillåtna obetonade stavelser efter accentnot) kan ge en god och naturlig deklamation. Mittkadensen är särskilt känslig på grund av

terssprånget upp till första accenten; se v 2a "heliga i landet", där enligt Solesmes-reglerna, med helt barock effekt, accenten skulle hamnat på den obetonade slutstavelsen i "heliga". I slutkadensen finns motsvarande underläggning i 1b och 7b.

Manliga slut underläggs i mittkadensen genom accentförskjutning, så i 3a, 6a och 7a. I slutkadensen inträder vår innovation att sista accentnoten förenas med slutnoten till en dubbelneum, så i 1b, 2b, 4b och 6b. I denna psalmtön fungerar denna innovation estetiskt mycket bra och stör inte strukturen; faktum är att samtliga alternativa finalisformer – varav några även upptagits i våra utgåvor – slutar med en dubbelneum (dock ej accentuerad).

3. Antifoner

Symeons lovsång (1) (Lördagens completorium)

Antifon

(Fil 4:7)

I, II Må Guds frid ¶ som är me-ra värd än allt vi tänker
ge vå-ra hjärtan och tankar skydd i Kristus Je-sus.

Tidegårdens antifoner är ofta mycket korta, ovanstående dock litet längre och rikare än merparten – vilket väl ter sig adekvat när det gäller höjdpunkten i lördagens completorium. Jag skall här först ge några generella kommentarer när det gäller antifonerna och deras utförande. Därefter övergår jag till att visa fram några karakteristiska drag i de olika tonarterna.

I Adell-Peters utgåvor var de flesta antifoner adapterade efter individuella förlagor, men genom Adells senare forskningar och Finn Viderøs arbete med *Det danske Antifonale* vanns inom LPS kunskap om de olika tonarternas melodifamiljer. De kunskaperna har utnyttjats i våra nya utgåvor. Därför kan ofta inte någon individuell förlaga i källorna anges för de olika antifonerna. Vi har för övrigt även arbetat med *centonisation*, dvs sammanställning av antifoner med hjälp av små byggbitar som finns i källorna. Det är det system som normalt har använts när den latinska gregorikanen förmerats på katolskt område genom tillkomsten av nya firingsämnen.

Sammanfattningsvis skall sägas att strävan efter naturlighet har utgjort en ledstjärna vid sammanställningen av antifonmaterialet för vår nya utgåva.

Det är viktigt att antifonerna vid utförandet hålls samman som melodiska och rytmiska enheter. När man startar skall man vara medveten om var höjdpunkterna finns och redan blicka fram mot slutet. I exemplet ovan skall vardera notsystemet bilda en sammanhängande melodibåge, men dessa skall i sin tur vara förknippade till en övergripande helhet. I denna antifon finns ingen *divi'sio ma'jor* (helstreck, jfr den generella psalmodigenomgången ovan) som innebär verklig paus för lugn andhämtning. *Divi'sio mi'nor* (halvstreck) medger bara kort andhämtning (här mitt i antifonen) och *divi'sio mi'nima* (kvartsstreck) bör man om möjligt binda över utan andning.

Kvartsstrecket finns i denna antifon på ett ställe i vardera systemet: efter "frid" och efter "tankar". På båda ställena är sista noten/noterna före kvartsstrecket markerad(e) med ett vågrätt streck, *epise'm*, över eller under. Sådana episem förekommer även eljest i antifoner och andra melodier. De innebär som regel att markerad(e) not(er) skall framhävas och gärna en aning tänjas; placerade före kvartsstrecket får de dock närmast ett slags *rubato*-funktion inför överbindningen till nästa delfras och bör då utföras diskret, utan starkt tryck. (Det sistnämnda gäller i antifonen härovan slutstavelsen i "tankar"; "frid" i första systemet bildar däremot en musikalisk höjdpunkt och skall givetvis framhävas.)

Vid antifonens slut, liksom före pauser vid halvstreck och helstreck, finns not(er) med punkt efter (i exemplet ovan vid orden "tänker" och "Jesus". Detta är inte liktydigt med punkterad not i vanlig notskrift, där punkten motsvarar halva notvärdet. Här betyder punkten att melodin ritarderas, får tona ut lugnt (vid halvstreck givetvis med måtta). I antifonens slut blir effekten av punkten att notens tidslängd ungefär dubbleras.

När vår utgåva har dubblerad not, som vid ordet "skydd" i antifonen ovan, är den dubblerad även i förlagans neumnotskrift. Nutida uttolkare anser att sådana neumer ursprungligen utförts med reperkussion, dvs med ny tonansats på den senare neumen. Vi vill snarare rekommendera att man markerar och tänjer ut tonen.

Tecknet ¶ (*a li'nea*) en bit in i antifonerna betyder att försångaren intonerar antifonen fram till detta tecken, varpå den fortsättes av samtliga. Detta gäller dock bara i psalmens början; när antifonen senare upprepas sjungs den i sin helhet av samtliga.

Antifoner i d-tonart (1 och 2)

För antifonerna finns åtta tonarter eller tonsläkten (*mo'di*) som svarar mot de åtta psalmtonerna. Tonart som i otransponerat läge har d som grundton kallas traditionellt *dorisk*. Den så kallade autentiska formen (1) har som huvudton motsvarande psalmtons tuba, dvs tonen a. Den enklaste antifontypen nöjer sig med en rörelse från a ned till d, gärna i en melodislinga a-g-e-f-g-f-e-d, som i följande exempel, med först vår underläggning och därefter tre latinska original.

Ps 134 (1) (Lördagens completorium)

Antifon

(Ps 134:1)



I, II Kom, pri-sa Her-ren, ¶ ni som står i hans tem-pell!
 Lau--da'-te (- - - - -) Do'-minum de cae-lis.
 Ad - iu'-tor (- - - -) in tri-bula-tio'ni--bus.
 Fac-ti su--mus (-) sic-ut conso--la'-ti.

En vanlig påbyggnad på denna antifontyp är att inleda den med psalmtönens *initium* f-g-a. Rikare antifoner startar gärna från d och arbetar sig upp mot a och kanske b innan de vänder åter till d. Treklangs rörelsen d-f-a respektive a-f-d är helt bannlyst i denna tonart, däremot förekommer i en melodityp rörelsen g-e-c. Kvartssprånget (d-)c-f är vanligt förekommande. Det allra mest karakteristiska för denna tonart är emellertid kvintsprånget d-a (känt även från introitus-melodier till mässon), gärna inlett med ett lågt c och avslutat med ett b eller högt c, eller först b och sedan c, som i lördagens festliga antifon till Symeons lovsång (återgiven härövan, närmast före "Kom, prisa Herren"). Antifonens totalomfång är här en oktav, men märk väl inte från d till d utan från c till c.

Den plagala *hypodoriska* tonarten är till sin karaktär ganska olik den autentiskt doriska. Kvintsprånget förekommer t ex inte, säkert beroende på att tuban här inte ligger kvinten över grundtonen utan bara en liten ters: på f. Det är ett orimligt tonläge att sjunga i, och vi transponerar alltid upp dessa melodier en kvart; grundtonen hamnar då på g och tuban på b. I de allra enklaste antifonerna rör man sig nästan bara inom intervallen b-a-g, med tillägg av f i antifonens slutled. Det är ett mindre tonomfång än motsvarande psalmtön. Dessa antifoner ger ett vemodigt, litet klagande intryck (i det latinska exemplet här nästan tjtigt klagande: första ledets melodi upprepas två gånger) passande för fredagens completoriepsalm:

Ps 88 (2) (Fredagens completorium)

Antifon

(Jfr Ps 88:2)



I, II Dag och natt ¶ ro-par jag in-för dig, o Gud.
 Sa--na, Do'----mi-ne,
 a'ni-mam me_____am, quia pecca'-vi_____ tibi.

Man brukar säga att medan de autentiska tonarterna rör sig en oktav uppåt från grundtonen rör sig de plagala från kvarten under grundtonen till kvinten över den. Detta schematiska påstående håller dock inte helt. I den autentiskt doriska tonen är det låga c:t närmast under grundtonen viktigt. Det höga d utnyttjas däremot sällan. Den hypodoriska utnyttjas ganska sällan möjligheten att gå hela kvarten ner men når inte sällan

sextläget uppåt. Någon sådan antifon skall jag inte visa här, men jag vill gärna ta fram följande, med dess vackra initialformel som med en stor ters från a till f markerar grundtonen g underifrån innan den företar den karakteristiska rörelsen b-a-g och sedan liksom psalmtonen kulminerar i ett c-läge för att till sist mynna ut i ett nytt b-a-g.

Ps 130 (2) (Onsdagens completorium)

Antifon

(Ps 130:1-2)



I, II Ur djupen ropar jag till dig. ¶ Herre, hör mitt rop!

Antifoner i e-tonart (3 och 4)

I 1897 års mässmusik fanns en nykomposition, bibehållen även 1942, som brukat benämnas den frygiska litanian. Den har mycket riktigt e som grundton, men melodiskt har den föga gemensamt med frygisk ton. Den är helt uppbyggd kring treklangen e-g-h, vilken är väsensfrämmande för den klassiska tonarten. Gregorianiken har en viss skygghet för de toner på den diatoniska skalan vilka har ett halvtonsteg ovanför sig. H är en instabil ton som gärna sjunker till b, och även e är föremål för specialbehandling.

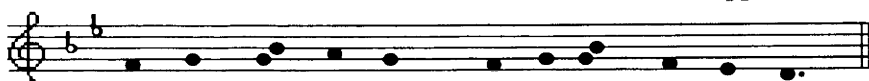
Enligt huvudregeln skulle den autentiska tonarten ha sin tuba på kvinten över grundtonen och den plagala på tersen. Solesmes har sökt hävda att den frygiska tredje psalmtonen verkligen från början reciterats på h, men jag uppfattar beläggen härför som svaga. Jag betvivlar att någon källa där tonhöjden otvetydigt kan avläsas har h som tuba. I varje fall är det en överväldigande majoritet för c, alltså en hel sext över grundtonen. (I vårt transponerade läge är grundtonen d och tuban b.) Den hypofrygiska fjärde tonen har tuban på a, dvs en kvart över grundtonen. Förklaringen till dessa förskjutningar ligger säkert i den speciella karaktär som tonerna h och e tillmäs inom klassisk gregorianik.

Den autentiskt frygiska tonen är alltså unik i att tuban ligger så högt som en sext över grundtonen. I tredje psalmtonen går finalis aldrig ner till grundtonen. Däremot utmynnar antifonerna alltid i grundtonen, men den uppträder mera sällan inne i melodierna. Dessa rör sig mest inom psalmtönens kvintomfång g-d, i vårt transponerade läge f-c, och huvudgruppen inleder precis som psalmtonen med den uppåtgående rörelsen f-g-b. Här ett exempel på den enklaste antifontypen:

Canticum: Ur Upp 11-12 (3) (Torsdagens vesper)

Antifon

(Upp 12:10)



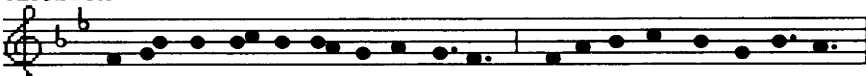
I, II Nu finns frälsningen ¶ och ri-ket hos vår Gud.
Do'-mi---ne, pro-ba's - ti me (.)
(.) sal -- vos me fac, Do'-mi--ne.

Eftersom den svenska antifonen ovan inte exakt svarar mot någon individuell förlaga visas början på en latinsk antifon och slutet på en annan tillhörande samma melodifamilj.

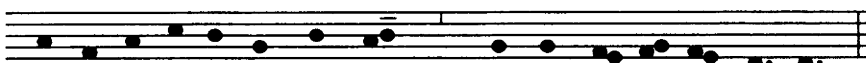
Den troligen bäst kända antifonen i tredje tonarten, söndagens antifon till Symeons lovsång, bygger melodiskt vidare på den enkla typen. Ett nytt inslag är bland annat treklangsrörelsen a-f-a-c. Den svenska versionen, underlagd av Adell-Peters, följer helt den latinska förlagan:

Symeons lovsång (3) (Söndagens completorium)

Antifon



I, II Skydda oss Herre medan vi vakar, ¶ bevara oss då vi sover,
Sal-va nos Do'mi-ne vi-gi-la'ntes, custo'di nos dormie'ntes,



så att vi vakar med Kris-tus och kan vi-la i trygghet.
ut vi-gi-le'mus cum Chri'sto et requiesca'mus in pa-cc.

Det finns dock en ganska stor grupp antifoner som inte inleder med formeln f-g-b utan lyfter sig mot tuban stegvis via a (dvs det problematiska h, i otransponerat läge). Följande antifon ur lördagens completorium har en sällsynt skönhet. Lägg märke till att kvintsprånget d-a som vi känner från dorisk ton (här transponerat till c-g) får en framträdande roll mitt i antifonens senare led. Först har man i en lång melodislinga rört sig (mest via sekundsteg) från tuban ända ner till tonen närmast *under* grundtonen; från den lyfter man sig snabbt tillbaka till tuban via ett kvintsprång omedelbart följt av ett terssteg. (Förlaga: "Immattet Angelus Domini" ur *Antiphonale Romanum*, troligen av sent datum.)

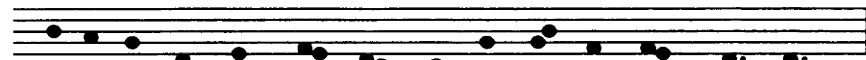
Ps 103:13-22 (3) (Lördagens completorium)

Antifon

(Ps 36:8)



I, II Hur dyr - bar är in - te din nåd, o Gud!



¶ I di-na vingars skug-ga finner män-ni-skor tillflykt.

Jag övergår till den *hypofrygiska* tonarten. I den visar sig särskilt tydligt den ovan påpekade skyggheten för tonen e, som ju är grundton och som inom det plagala tonomfånget måste få en central roll som den saknar i den autentiska tonarten. Man bedriver dock ett märkligt spel med detta e. Fastän det är grundton får det aldrig någon styrande roll i melodibildningen, utan denna roll övertas av de omgivande tonerna d och f; se den

sinnrika uppbyggnaden av följande enkla antifontyp. F är klart styrande, i första ledet också d; e blir närmast en passerton på vägen upp mot g, men sedan faller melodin diskret ner mot grundtonen. En ny rörelse vidtar omedelbart från f, och denna gång svingar man sig ett steg högre upp mot tuban (sakens vikt kräver en dubbelneum, antifonens enda) för att så mjukt mynna ut i grundtonen.

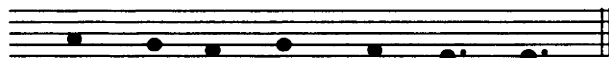
Canticum: Upp 4-5 (4) (Tisdagens vesper)

Antifon

(Upp 5:12)



I, II Lam-met som blev slak-tat ¶ till-hör makt
Do'-mi - ne, au -- di'-vi ad- (-) -iu'-



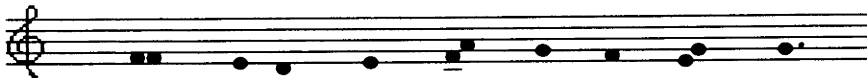
och ri--ke--dom och ä -- ra.
tum tu-um et ti' - mu -- i.

Tonen d:s starka ställning inom tonarten gör att kvintsprånget från d till a (som vi särskilt förknippar med dorisk ton) relativt ofta används också i hypofrygiska antifoner (liksom någon gång i de autentiskt frygiska, jfr ovan). Tonomfånget i tonarten är från lågt c till högt c, alltså från tersen under grundtonen till sexten ovanför den. Sexten nås exempelvis i följande antifon, där f:s styrande roll på nytt gör sig gällande:

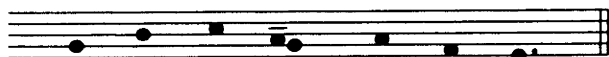
Ps 143 (4) (Tisdagens completorium)

Antifon

(Ps 143:7, 8)



I, II Dölj in-te ditt an - sik-te för mig,



¶ ty jag för-trös - tar på dig.

Antifoner i f-tonart (5 och 6)

Här har vi f som grundton; därmed ställer varken h eller e till något krångel, utan den autentiska tonen får enligt huvudregeln sin tuba kvinten över grundtonen, på c, och den plagala tersen över, på a. Vi brukar transponera ner den autentiska tonen ett tonsteg, så att grundtonen kommer på ess och tuban på b. Båda tonarterna är lättillgängliga för ett modernt öra genom sin likhet med durtonalitet, och treklangerna i femte tonen, vanliga även i antifonerna, förstärker detta. Samtidigt markeras tydligt olikheten mot durtonaliteten genom femte psalmtönens h (a i det

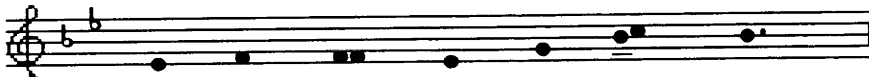
transponerade läget). I antifonerna finns en viss vacklan mellan h och b; i sena överväger b (det blir ass i det transponerade läget). I sjätte tonartens antifoner överväger b.

De enklaste antifonmelodierna i femte tonarten (den autentiskt lydiska) rör sig i psalmtonen läge:

Ps 103:1-6 (5) (Torsdagens completorium)

Antifon

(Ps 103:1,2)



Jag vill lov - sjung - a Her - - ren,
Om - - nes A'n - - ge - - li ei' - - us,



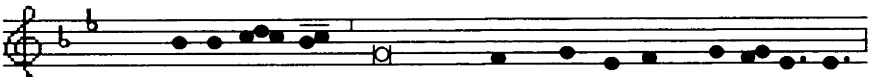
min-nas allt det go-da som han gör.
lau-da'-te (-) Do'mi-num de caelis.

En verkligt festlig utformning har antifonen till Symeons lovsång under påsktiden enligt medeltida nordisk tradition (men okänd i romersk), i nyare tid lanserad av Adell-Peters, som även gjorde en julvariant av den. (Denna melodi rör sig från grundtonen upp mot septiman. Det finns också antifoner som utnyttjar hela oktaven uppåt från grundtonen.)

Symeons lovsång (5) (Julens och påskens completorier)

Antifon

(Joh 1:14; 1 Kor 15:12,24,26)



Jul: Hallelu--ja!¶ Or-det blev människa, hallelu-ja,
Påsk: Hallelu--ja!¶ Kristus är uppstånden, hallelu-ja,



och bodde mitt i-bland oss. Hallelu--ja, halle -- lu-ja!
och dödens makt är bru-ten. Hallelu--ja, halle -- lu-ja!

Jag övergår till den hypolydiska tonarten. Psalmtonen rör sig ju enbart i fältet mellan grundton och tuba (från f till a), och det fältet är centralt även för antifonerna. Men man utnyttjar gärna kvarten neråt till c (som i exemplet härnedan) och kvinten upp till det högre c.

Ps 34:2-9 (Tisdagens completorium)

Antifon

(Ps 34:8)



Her-rens äng--el hål-ler vakt kring hans trog-na.
Be--ne - di'ctus Do'-mi--nus De -- us me--us.

Antifonen representerar en melodifamilj med ovanligt många medlemmar och utgör ett särskilt bra exempel på hur man kan välja bland varianterna den form som bäst passar den svenska texten. Melodin kan komprimeras eller utvidgas (inom vissa gränser) för att passa texter med olika längd, men även bland antifoner med elva stavelser enligt ovan kan man välja mellan enklare och rikare former. Antifonen förekommer i rent syllabisk form: f-g-a'-f-g'-f-d-f'-g-g'-f. Men sju av dess toner kan ersättas med dubbelneumer: f-g-g'a-gf-g'a-fe-dc-f'-ga-g'f-f. Alla dessa dubbelneumer förekommer sällan samtidigt, och man kan bestämma sig för ett par av dem: som här ovan två, för att framhäva orden "ängel" och "vakt".

Antifoner i g-tonart (7 och 8)

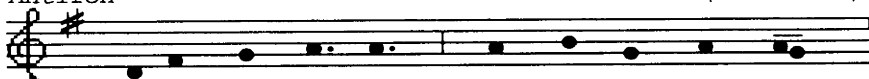
Grundtonen är här g. I den autentiska tonarten (nr 7) kommer därmed tuban på d, enligt huvudregeln. Vi brukar transponera ner melodierna en kvart, så att grundtonen hamnar på d och tuban på a. I den plagala varianten (nr 8) infaller tersläget på den ömtåliga tonen h, och tuban flyttas därför ett steg, till c, en kvart ovanför grundtonen. Vi transponerar vanligen ner melodierna en helton, varvid grundtonen hamnar på f och tuban på b.

Jag framhöll tidigare den speciella karaktär den sjunde psalmtonen får genom att den har ett halvtonsteg både som översta och (vanligen) understa ton. Detta präglar dock inte den *mixolydiska* tonartens antifoner, även om de rikare brukar göra mesta möjliga av septimaläget, i transponerat läge tonen c. Men många av de enklare antifontyperna utnyttjar inte c, fastän det finns med i psalmtonen. De rör sig i stället inom kvinten mellan grundton och tuba och utnyttjar även sextläget. Den allra vanligaste ingressen i sjuans antifonmelodier är uppstigningen från grundton till tuba via en ters och två sekunder, som i följande:

Symeons lovsång (7) (*Tisdagens completorium*)

Antifon

(Luk 24:29)



I, II Herre, bliv när oss! ¶ Det li--der mot kväll,



och da--gen nal - kas sitt slut.

Andra antifontyper startar i stället från tuba-läget men gestaltar i övrigt ingressen lika med ovan: a-fiss-g-a'. Åter andra tar bara en kort sats från tersläget upp mot tuban, som följande mycket expressiva antifon, som får illustrera vad jag tidigare sade om andlig törst och längtan. (Originalet har liknande text: inledningsord "Clama'vi".)

Ps 4 (7) (Lördagens completorium)

Antifon

(Ps 4:2)



V Jag ro - - par: o Her--re, sva--ra mig!
 R Jag ro - - par: o Her--re, sva--ra mig!

Det finns rikligt med melodier i sjunde tonarten. Frågar man efter dess tonomfång kan man bli förbryllad. Många större antifoner rör sig från grundtonen upp mot oktavläget, men det finns faktiskt också en grupp antifoner som utnyttjar hela kvarten *under* grundtonen samtidigt som de rör sig uppåt mot sexten (men knappast högre). De förefaller bilda ett slags mellanform mellan autentisk och plagal mixolydisk tonart.

Jag övergår nu till den plagala varianten, den *hypomixolydiska* tonarten. Det är den mest frekventa av alla kyrkotonarterna, och det finns ett ovanligt stort antal melodifamiljer. Flera av dem startar i tuban och rör sig mest kring den men tar gärna någon sväng neråt grundtonen, där de förstås också hamnar på slutet. De flesta antifoner startar dock med grundtonen eller med tonen över eller under denna. Man leker gärna med initialformeln men det förekommer faktiskt aldrig (som exempelvis i tredje tonarten) att antifonen går raka vägen f-g-b (i det transponerade läget). Tonen under grundtonen (i vårt läge tonen *ess*) tilldelas en betydande roll, och man tillåter sig faktiskt gärna att bilda treklang från den upp mot tuban, vilket gör att en del antifoner kan te sig ganska lika den femte tonartens. Här är ett exempel på detta:

Ps 31:2-6 (8) (Onsdagens completorium)

Antifon

(Jfr Ps 31:3)



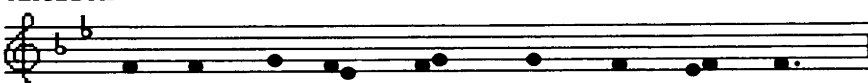
Var du min be-skyd-da--re och min borg!

Inom precis samma tonomfång (en kvint, från tonen under grundtonen upp till tuban) rör sig den hos oss mycket sjungna antifonen till Psalm 91 i söndagscompletoriet (nära överensstämmande med dess latinska förlaga), liksom dess fina luftiga påskvariant. I den första halvan leker melodin kring grundtonen, men i den andra får den blomma ut litet genom en sväng upp mot tuban:

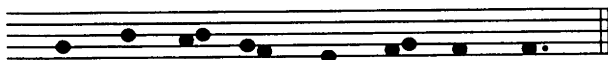
Ps 91 (8) (Söndagens completorium)

Antifon

(Ps 4:2)



I, II Var mig nå--dig, Gud, och hör min bön;



¶ när jag ro--par, så sva--ra mig!

Ps 91 (8) (Påskens completorium)

Antifon



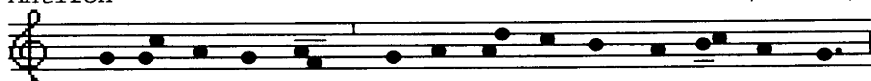
I, II Hallelu-ja, hallelu-ja! ¶ Hallelu-ja, hallelu-ja!

Ganska många antifoner startar med ett kvartssprång från grundtonen upp mot tuban, som i söndagsvesperns ståtliga Magnificat-antifon (här återgiven i otransponerat läge; den latinska förlagan är en Benedictus-antifon, "Per viscera misericordiae"). Antifonen har en fin symmetri, med två långa melodibågar som startar och slutar i grundtonen, men medan den första svingar sig upp i tonartens högsta läge, tonen d en kvint ovanför grundtonen, sveper den andra i stället ner i dess lägsta läge, det lägre d kvarten under grundtonen. Observera den fina stegringen mitt i första ledet genom att det inledande kvartssprånget g-c följs av ett nytt ett tonsteg högre, a-d.

Marias lovsång (8) (Söndagens vesper)

Antifon

(Ef 1:3)



I, II Välsignad är Gud ¶ som i Kristus har välsig-nat oss



med all him--lens and--li-ga väl-sig - nel-se.

4. Andra melodigenrer

Jag har i det föregående uppehållit mig mycket utförligt vid psalmtoner och antifoner. De utgör tillsammans de innehållsligt viktigaste och musikaliskt mest intressanta genrererna i sjungen tidegård. Samtidigt skiljer de sig åt, eftersom psalmodin har en strikt formelartad uppbyggnad medan antifonerna är mer fritt melodiskt flödande. Sjungen tidegård innehåller även andra genrer av båda typerna: bland de strikt formelartade märks *versikeltoner* och *recitationstoner* för textläsningar och böner. *Responser* kan betraktas som en mellanform mellan det formelartade och det fria.

En viktig genre bland de fria kompositionerna är *hymnerna*. De kunde utan tvekan förtjäna en utförlig framställning, men ett skäl till att avstå härifrån är att i varje fall den första av våra nya utgåvor, completorierna för veckan och för kyrkoåret, inte innehåller så många nyheter på detta område.

Av de sju completoriehymnerna för veckans dagar är fortfarande fem kvar oförändrade från *Det svenska antifonalet I*. Två hymner – onsdagens och fredagens – fick ändrade (enklare och mer adekvata) melodier i LPS-utgåvan *Veckans completorier* 1973. Melodibeståndet i den nya utgåvan är identiskt med det från 1973. I kyrkoårsmaterialet är flertalet hymnmelodier övertagna från *Det svenska antifonalet II*, men jul och påsk har nylanserade melodier, förhoppningsvis mer sångbara än de tidigare.

Hymntexterna i Adell-Peters tidegårds- och antifonaleutgåvor har ofta kritiserats, men mycket nytt hymnmaterial kom in i tidegårdens sjätte utgåva 1977, och melodier till en del av detta material nylanserades i LPS musikutgåvor från 1970-talet. Ytterligare ett antal nya hymntexter tillkom genom katolikernas tidegårdsutgåva *Kyrkans dagliga bön I-II* (1980). Även efter den har nydikning förekommit; bland annat innehåller vår completorieutgåva två nya hymntexter av Anders Piltz, en för advent och en för påsk.

Framför allt genom Bruno Ståbleins och Carl-Allan Mobergs hymnforskningar har vi idag en bred kännedom om europeisk gregoriansk hymntradition. Det material som finns i de romerska antifonalerna är i förhållande härtill förvånansvärt begränsat, och de flesta melodierna lämpar sig dåligt för lansering till svenska texter. En del av hymnerna, särskilt för veckan, är ganska monotona och omelodiösa, medan åtskilliga andra, särskilt för kyrkoåret, är oerhört rikt melismatiskt utsmyckade. För våra utgåvor har vi ur det stora europeiska materialet valt ut hymnmelodier som är väl sångbara och har en individuell musikalisk profil.

Gregorian Melodies for the Swedish Office *Summary*

The liturgy of the hours was revived in the Church of Sweden (Evangelical-Lutheran) beginning in the 1920s, above all through a breviary and an antiphonale edited by Arthur Adell and Knut Peters. Their work was continued by the Laurentius Petri Society.

A completely revised antiphonale using the new Swedish Psalter translation will appear step by step starting with the complines for the week and for the liturgical year. In the meantime, the first Catholic breviary in

Swedish has appeared, and a shorter version of this, also including material used in the Church of Sweden, will soon appear, edited by an ecumenical committee. The ecumenical text will (more or less) be used also in the antiphonale. As for the music for the hours no ecumenical consensus is within sight, the Catholics using melodies more to be characterized as new compositions than as genuinely Gregorian.

The author argues vigorously for the possibility of adapting Gregorian melodies to Swedish texts but criticizes the editors of the earlier antiphonale for accepting too many conflicts between linguistic and musical accents when adapting the classical psalmody formulas, partly depending on their unquestioned application of the Solesmes rules of adaptation. He proposes (1) that the psalm texts be slightly revised to avoid certain rhythmic difficulties but also that more attention be devoted to the different possibilities of different psalm tunes to solve some such problems; (2) that, according to medieval practice, up to three unaccented syllables should sometimes be permitted to follow the accent note; and (3) that since, in some psalm texts, last syllables carrying the accent are frequent in verse or half-verse endings, special rules be introduced to solve some of these cases. Above the possibilities of *mediatio correpta* and of moving the accent from the accent note to the last note, in some psalm tunes the accent note and the last note should be allowed to be united in a double note taking the last linguistic accent if no further syllables follow after it.

The author presents the regular eight psalm tunes, in each case giving examples showing the adaptation of Swedish text applying the revised rules of adaptation. All examples are from the new edition.

He also presents the eight corresponding Church modi, points at some characteristic traits in different modi and presents a couple of adapted Swedish antiphons from the new edition. The difference between large individual antiphons for the mass and the shorter office antiphons is stressed, the later often forming "families" making a very flexible adaptation possible. Many adaptations in the new edition refer to such a "family" rather than to an individual Latin antiphon. So-called centonisation (creating a new totality out of many small brick-stones found in the sources) is also used to a certain extent.

For the choice of good hymn melodies, Ståblein's and Moberg's editions of European and Swedish hymn melodies have been much used. The editors have tried to find well singable melodies avoiding over-simple monotony as well as over-loaded melismatic complexity.

867

Gregoriansk uppförandepraxis: några problem, några lösningar

Av László Dobszay

1. Att rekonstruera ett "autentiskt" gregorianskt sångsätt

När man på 1800-talet återupplivade den gregorianska sången, önskade man samtidigt finna ett riktigt sätt att utföra den. Denna önskan uppstod som en reaktion mot den gregorianska sångens förfall under 1500–1800-talen: "Det melodiska materialet har förvanskats – varför inte också utförandet?" – "Om melodierna skall återställas till sin originalform, behöver säkert också uppförandepraxis en sådan reform!" – "Gregorianiken har fallit offer för renässansens, barockens och klassicismens musiksmak, och därför måste vi befria utförandet från allt som är främmande för den gregorianska andan."

Dessa och liknande tankar drev de flitiga munkarna i Solesmes att söka återställa sångsättet likaväl som själva melodierna – ett företag besläktat med återupplivandet av Palestrinas musik genom Cecilia-rörelsen i Regensburg.

Strävan efter ett autentiskt utförande av den gregorianska sången har fått nya accenter i vårt århundrade. Gregorianiken har överskridit den exklusivt kyrkliga sfärens gränser och behandlas nu på samma sätt som annan "tidig musik". Det historiska framförandet som ideal, som till en början gällde en begränsad historisk period, har kommit att utsträckas både bakåt och framåt i tiden, tills man stod inför frågan: Är det möjligt att finna kriterier för ett autentiskt utförande av gregoriansk sång på samma sätt som för en 1400-talsmotett, en tidig opera, en *concerto grosso* eller en Mozartkvartett?

Jag bortser här från den principdiskussion som förts om förtjänster och problem med musikaliska framförandens "historicitet". Det är väsentligt att från början slå fast att gregorianiken skiljer sig från de ovannämnda musikstilarna på två sätt. Det ena är svårigheten att exakt definiera den, det andra den ringa förekomsten av historiska belägg.

Vad är gregorianik, och vad menar vi med att vilja sjunga gregorianskt på ett autentiskt sätt?

Den gregorianska sången utgjorde en rik kultur av enstämig musik. Den blomstrade i århundraden och var ständigt redo att anpassa sig till plats, tid och miljö. Sådana förändringar hör så att säga till den äldre enstämiga musikens existensform (jämför folkmusiken!) och de kan därför inte i regel ses som förvanskningar.

När man söker avgränsa den gregorianska repertoaren, stöter man på en metodisk svårighet: gregorianikens uppkomst sammanfaller varken med de första nedtecknandena eller med utformandet av det musikaliska material som i vi idag känner till. Dess förhistoria går århundraden tillbaka i tiden, och även om vi inte vet exakt hur den var beskaffad eller hur den lät på 300/400-talen, är vi inte alldeles utan information.

Vi har också närbesläktad musik, varav en del visserligen inte är identisk med gregorianiken men ändå förmodligen mer lik dess förkarolingiska former än vad de tidigaste dokumenten utvisar – vad gör vi med den? Jag tänker t ex på gammalromersk, ambrosiansk eller beneventansk sång: kan vi bortse från deras vittnesbörd när vi söker efter ett autentiskt framförande? Eller fordrar alla dessa stilar olika, klart åtskilda sångsätt?

En annan fråga är denna: När den gregorianska sången standardiserades – av både liturgiska och teoretiska skäl – utplånades inte de olika sångtypernas skilda ursprung och manér. Är det så säkert att det i en samling måste gälla likadana föredragsregler för alla de sånger som ingår i samlingen?

Det hittills sagda rör gregorianikens avgränsning bakåt i tiden. Om vi ser till den senare utvecklingen, bör vi till att börja med fråga oss om 900- och 1000-talens musikaliska produktion hör till gregorianiken. Om inte, måste vi ur den idag gängse repertoaren utesluta mässordinarierna, en stor del av antifonerna och responsorierna samt naturligtvis alla troper och sekvenser etc. Och om vi förkastar den musikaliska materialet från denna epok, hur kan vi då lita på dess nothandskrifter, som ju är den primära källan till det äldre materialet?

Vidare: Räknar vi den utökade repertoaren från 1300- och 1400-talen till gregorianiken eller ej? (Hit hör rimofficierna, nya Alleluia och nya ordinarier.) Är det riktigt att kalla dessa århundraden dekadenta, när det var då som gregorianiken definitivt blev Europas grundläggande musikaliska idiom, när tusentals katedraler, församlingskyrkor, skolor och kloster lät den ljuda varje dag? Tusentals barn och vuxna blev under denna period förtrogna med gregoriansk sång, och även om det skedde en del förändringar, slog man omsorgsfullt vakt om kontinuiteten och traditionen. Omkring 95 procent av de befintliga källorna härrör från denna

tiden, och i konstmusiken byggdes storslagna konstruktioner över gregorianska *cantus firmi*.

Om vi utsträcker termen gregorianik till att täcka hela denna tusenåriga historia, vilket år, vilket land eller vilken stad, vilket kloster eller vilken skola skall vi välja att utgå från när vi vill återuppliva ett "autentiskt" sångsätt?

En annan svårighet är att de dokument som nämner uppförandep Praxis är fåtaliga, dunkla eller av enbart tekniskt intresse. De lyder ungefär: "Låt oss sjunga med klar och klangfull röst; ingen må börja sjunga före de andra eller dra ut på tonerna" etc. Det finns några få regler om fördelning mellan försångare och körgrupper vid olika sångtyper, men inte heller dessa föreskrifter är sinsemellan samstämmiga. Från den katolska liturgiska sångens första guldålder, 400–500-talen, saknas även denna sorts upplysningar.

De tidigaste gregorianska nothandskrifterna tillhör en mycket senare epok än den då melodierna kom till. De fungerade som stöd för minnet, och ända fram till 1000-talet anger de läsliga handskrifterna enbart tonhöjden. Till yttermera visso nödgas vi konstatera att det inte finns någon liturgisk församling eller grupp som kan berömma sig av en obruten sångtradition som går ens så långt tillbaka som till 1400- eller 1500-talet.

Det saknas helt enkelt referenspunkter för ett "historiskt" framförande: det finns varken erkänt pålitliga handskrifter, andra samtida källor eller indirekta muntliga anvisningar.

Är det då hopplöst att drömma om ett autentiskt utförande? Saknar vi helt kriterier för att bedöma om ett framförande är bättre än ett annat? Jag tror inte vi behöver vara så pessimistiska, bara vi inte tror att någon teori eller skola har formulerat de enda rätta reglerna. Det är vad jag kommit fram till då jag studerat de två skolor som under de senaste hundra åren gjort anspråk på att vara de "autentiska" sångmästarna, nämligen Solesmes och *semiologia gregoriana*.

2. Solesmes

Jag tänker inte här gå in på teorin bakom Solesmes uppförandep Praxis utan begränsar framställningen till att omfatta några av dess bärande idéer.

Klostret Solesmes, grundat på 1800-talet, hade inte några egna traditioner vare sig för klostret som helhet eller för dess enskilda medlemmar. Alla dess principer är frukter av studier och skrivbordsarbete samt erfarenheter från de dagliga gudstjänsterna.

En musiker styrs alltid av sitt öra, även om han eller hon är påverkad av teoretiska principer, och vi får ta hänsyn till att dessa munkars och

Pascha no - strum immo-la

tus est ...
(a solesmes-i kolostor kórusa)

Tonus 57'' finalis

Notexempel 1.

kantorers grundläggande musikaliska erfarenhet var 1700- och 1800-talens treklangsmusik. Det var dess gränser som måste överskridas när de utformade sitt eget sångsätt. Resultatet blev en uppsättning teoretiska principer, t ex de lika långa tonerna, två- och tregrupperna och *ictus*-systemet.

Utförandet påverkades också av den liturgiska atmosfären och det rent musikaliska idealet: förkärleken för långsamma tempi, tonbildningens konstnärliga subtiliteter och den musikaliska balansen som grundförutsättning. Balansen reglerar också skärningspunkten mellan ord och ton: musiken är *ancilla verbi*, ordets tjänarinna, men den motverkar samtidigt metrikens ensidighet och dämpar deklamationens stötar. Likaså motverkar sångaren den sk naturliga dynamikens skärpa. Höga toner dämpas och blir eteriskt tunna, betonade toner ansätts luftigt och obetonade frambringas med omsorg.

Enligt min åsikt går det inte att historiskt leda regeln om tonernas lika längd i bevis. En sådan regel strider snarare mot den enstämmiga musikens anda: en sångare har ju ingen anledning att göra alla toner lika långa om han eller hon inte tvingas till det av en dans- eller versrytm eller av ackompanjerande stämmor eller instrument. På samma sätt är *ictus*-systemet frukten av rena spekulationer.

Det finns också vissa "solfläckar" i Solesmes musicerande: ett inflytande från franskdoftande, romantisk musik genljuder i den ständigt suckande mikrodynamiken, i överdrivet noggrant uttal och tonbildning och i en viss omständlighet. De jämna notvärdena fördunklar ofta styckets form och rangordningen mellan dess delar, som framgår klarare i Solesmes utgåvor än i inspelningarna (se notexempel 1).

Detta minskar emellertid inte framförandets skönhet och attraktionskraft. Även om jag inte håller Solesmes sångsätt för att vara det autentiska utförandet *par excellence*, anser jag att det är ett av flera möjliga och ett tilltalande sådant. Dess största förtjänster är den homogena och klara klangen, det omsorgsfulla uttalet, den behagliga men ändå kraftiga rösten

och en inre äkthet, som yttrar sig i en total harmoni mellan den musikaliska aktiviteten och det andliga livet.

Några av Solesmesskolans negativa grundantaganden förefaller också korrekta. Jag tänker då på frigörelsen från de föregående århundradenas långsamma, koralartade, utdragna sångsätt, samt att sångens stiliserade karaktär utesluter överdrivna effekter och ett alltför direkt uttryckssätt. Vi har Solesmes att tacka för att vi befriats från en osund ritualism, där gregorianiken behandlades som en tung börda.

3. Semiologia gregoriana

Den semiologiska skolan utgår från några handskrifter från 900- och 1000-talen. Dessa var försedda med neumer som kunde tolkas som föredragsanvisningar i stil med modern notskrift. Dom Cardine, som förestod denna skola, ville först studera dessa neumer vetenskapligt och inspirera ungdomar till fortsatt analys ("semiologi", som är en vetenskaplig term som tillämpas på flera ämnesområden, innebär läran om teckens betydelse). Nästa steg för honom och hans efterföljare blev att formulera principer för det praktiska förverkligandet.

Om vi vill utvärdera *semiologia gregoriana* måste vi urskilja fyra grundläggande aspekter: 1) den rent vetenskapliga forskningen; 2) de regler för utförandet som baseras på denna forskning; 3) vad som verkligen åstadkommit av "semiologiska" körer; 4) den vetenskapliga skolans omvandling till en framgångsrik rörelse som eftersträvar att placera sina anhängare som lärare vid universitet och prästseminarier, som körledare och jurypresidenterna.

Utvärderingen av semiologins vetenskapliga prestationer bör diskuteras på annat håll, men några få kommentarer är befogade i detta sammanhang.

Forskningen borde för länge sedan ha gjort en analys av en viss grupp tätt sammanhängande källor. Sådana analyser kan sedan användas inte bara för uppförandepraktiska resonemang utan också för strikt historiska slutledningar. Olika traditioner slår igenom i melodivarianterna, i neumernas gruppering (man talar om "Neumentrennung", dvs neumåtskiljande), i notskriftens funktion och i de enskilda nottecknens utformning och betydelse. Dessa olikheter återspeglar historiska trender, rörelser och innovationer.

Å andra sidan är det ett faktum att den nyansrika notationen i dessa källor bara användes en relativt kort tid, och bara i vissa delar av Europa. Det finns inga spår av den i den mest ålderdomliga italienska regionen, till exempel, eller i de tidigaste franska notskrifterna. Ambitionen att rekonstruera gregorianikens originalformer med hjälp av semiologisk forskning

är kontroversiell på grund av skillnaderna mellan de icke-diastrematiska neumerna och de melodier de betecknar, dvs de italienska varianter som betraktas som mest autentiska överensstämmelser inte med de mest vördade St Gallen-tecknen.

Dom Hesberts dröm om en liturgisk arketyper är sannolikt överspelad, men det material som insamlades för ändamålet äger bestående värde. På samma sätt ger semiologernas många iakttagelser värdefulla bidrag till gregoriansk historien, även om deras bemödanden att rekonstruera en autentisk version varit mindre framgångsrika.

Enligt min åsikt har det semiologiska systemet två svaga punkter.

Den första är att man har övertolkat de nyansrika handskrifterna.

Dessa tycks visserligen förutsätta ett nyanserat framförande, men av den slutsatsen har semiologerna skapat ett komplicerat system med medellånga halva notvärden, förkortade dito, medelkorta värden, förkortade långa värden (jfr *Liber Hymnarium*, Solesmes 1983, s xiii–xvi) för att styra utförandet.

Det semiologiska systemet är lika spekulativt som Solesmes två- och tregrupper med *ictus* – det finns inga säkra historiska belegg för det. Dessutom har sångaren besvär med det: han kan inte hålla ett lexikon i handen medan han sjunger. De stränga föreskrifterna för utförandet av de enskilda neumerna – utan hänsyn till det aktuella musikaliska sammanhanget – förefaller också godtyckliga.

Den andra svaga punkten är att semiologin har upphöjt handskrifter från en kort period i vissa, ganska skolastiska och teoretiserande kloster till enda norm, utan hänsyn till andra faktorer. Om det finns någon fast punkt i gregoriansk uppförandepaxis' historia, så är det att utförandet borde variera mellan olika epoker, regioner, genrer, traditioner, situationer etc.

Hur kan man ta ett notvärde, vars längd mätts upp med kvartsur, till universell norm, när det finns varianter av parallellställena, när medeltida källor återger gregoriansken som en "tillvaro i varianter"? Historiska dokument säger att gregoriansk sång framförts såväl av solister som av smärre grupper eller av en hundrahövdad kör; den kunde utföras av korgossar eller munkar, av kloster av en familjs eller en stads storlek; den sjöngs både av bröder som inte kunde läsa och av människor som stod på sin tids högsta intellektuella nivå. Hur lät sången när den framfördes av professionella sångare (som ofta av sina fromma samtida förebråddes för sitt artisteri) och när den framfördes av barn som lärde sig *grammaticam musicamque* – grammatik och musik – på gregorianskt material? Eller hur lät den i engelska och irländska kloster på Beda Venerabilis' tid? Kan man ogiltigförklara alla dessa utförandesätt med ett äkthetspedanteri som förevändning?

Visserligen kan ingen teori bedömas efter sin praktik, men den bristande överensstämmelsen mellan teori och klang hos "semiologiska" körer bör ändå påpekas. Nog är det ett ironiskt faktum att det finns körer där dirigenten är lika okunnig i neumtolkning som körmedlemmarna – och

ändå har de vunnit tävlingar enbart genom att uppfylla det grundläggande villkoret: att hålla *Graduale Triplex* i nävarna.

Jag vill inte genom att räkna upp dessa tveksamheter förringa betydelsen av semiologins vetenskapliga prestationer eller förneka att den kan ha haft något gott med sig. Vi måste tacksamt erkänna att några av dess utföranderåd – främst de negativa – äger bestående värde.

Skolans viktigaste bidrag till gregorianikhistorien är dock att den påvisat att Solesmes regler inte kan beläggas i källorna. Tvärtom uppmantrar källmaterialet till att iaktta den känsliga balansen och samspelet mellan individuella, lite olika långa notvärden. Dessa variationer i längd mellan tonerna är dock inte desamma som då man tidigare ville foga in den gregorianska sången i en strikt rytm med fasta taktstreck.

Termen rytm är inte tillämplig annat än när musiken är uppbyggd med rationella tidsproportioner, något som inte är nödvändigt är fallet i fråga om enstämmig musik. Det mer mångskiftande förloppet i sådan musik ger i stället möjlighet att använda notvärden som framhäver ordens och melodins betydelse. I musikteorin kallas detta *parlando* när man tänker på texten och *rubato* när man tänker på musiken. *Rubato* är inte något godtyckligt utan en elasticitet i pulsen, styrd av melodiska krafter, till skillnad från en likformig eller rationellt mätt rytm.

Semiologernas komplicerade system med olika notvärden är inte allmänt erkänt. Som korrekt framstår ändå antagandet att likalängdsregeln inte kan vara obligatorisk och att uppdelningen av melismerna måste rätta sig efter hur neumerna ser ut i stället för att pressas in i två- och tregrupper. En annan princip som jag håller för giltig är att framhäva de gamla källornas *celeriter*-beteckningar ("lätt", kanske snabbare) i opposition mot Solesmes system, som bara erkände en avvikelse från de jämna notvärdena (förlängning). Därigenom kan det ganska långrandiga utförandet bli mer flytande och livligt – vilket är en fördel.

4. Fyra faktorer att beakta

Jag vill nu visa ytterligare fyra faktorer som lägger fast ramarna kring vårt musicerande, även om det inte rör sig om några direkta regler. I utförandeögonblicket har musikern bara en enda säker kontrollinstans: sin egen övade och följsamma föreställningsförmåga, sitt styrande inre öra. De nedan uppräknade faktorerna är medel att öva, kontrollera, begränsa och inspirera denna föreställningsförmåga.

1. Den gregorianska sången är det mest framstående exemplet på den högkultur som den enstämmiga musiken utgjort. I denna kultur måste melodins logik bara rätta sig efter texten och efter ett par utommusikaliska

Pascha no - strum im-mo-la -
 f ten. ten.
 40" T.f.
meno f tus est ...
 (Ensemble Venance Fortunat)

Notexempel 2a.

Pascha no - strum im-mo-la
 37" T.f.
 tus est ...
 (Schola Hungarica)

Notexempel 2b.

betingelser (den liturgiska situationen, rummets storlek, körens sammansättning etc).

Det mesta vi vet om den gregorianska sångens gränser och möjligheter är sådant som framkommit i studiet av andra gamla, enstämmiga musikformer, t ex andra liturgiars sång (i synnerhet om de bevarats i muntlig tradition) eller gamla folkmusikkulturer i den mån de är besläktade med gregorianiken (i fråga om tonalitet, *parlando-rubato*, förbindelsen mellan musik och text eller funktion). Detta innebär inte att folkmusiken är en direkt modell för gregorianskt utförande, men den är en god musikalisk bakgrund för sångaren.

När ledarna för Scola Hungarica ville vidareutveckla skolans/den gregorianska sångens stil, skedde det under inspiration av den intensiva folkmusikforskning som bedrivits i många år och av de tusentals uppteckningarna av folkmusik. Skolan skapade inga direkta pastischer, men folkmusikens klassiska form och objektiva framställningssätt var en sträng skola som lärde dem behärska den enstämmiga musikens tekniska arsenal. Detta är nästan ogenomförbart för musiker som skolats enbart i 1700-1800-talens europeiska musik (jämför notexempel 2).

Graduale Romanum

Ad te levavi --- a- ni- mem meam

Klosterneuburg

Passau

Estegom

Wzika

Buda

Notexempel 3a.

Grad Rom

Tecum princi- um ---

Old-Romen

Tecum princi- pi- um ---

Ambrosian

Tecum princi- um ---

Not Strigoniense

Tecum princi- um ---

Notexempel 3b.

2. De dittills verksamma gregorianska skolorna hade sökt efter det rätta utförandet som om de vore förhäxade av "det enda autentiska sångsättet". Musikaliteten livnär sig i själva verket bäst av varianter – ett faktum knappast ägnat att överraska den som levt sig in i enstämmiga musik-kulturer.

Det finns varianter på tre nivåer.

På den första nivån varierar tonerna i ett och samma stycke i olika källor (se notexempel 3). Sådana variationer lär oss uppfatta det väsentliga i en melodi så som det yttrar sig i varianternas gemensamma punkter. Detta hindrar att vi förlorar oss i detaljer.

På den andra nivån uppträder varianterna i parallellställerna i olika stycken (se notexempel 4). Samma formler och vändningar i förändrat sammanhang visar oss hur *topos* (melodins grundform) samordnas med det pågående förloppet. Ett enkelt exempel är att motiv i samma melodi kombineras med olika texter.

Den tredje nivån utgörs av varianter av samma stycke i gregoriansk, gammalromersk och annan enstämmig liturgisk sång. De visar att den dåtida sångaren uppfattade styckena som summan av 1) toner som är väsentliga för formuppbyggnaden, 2) stereotypa formler och 3) tekniska konstgrepp som reglerar detaljerna.

Det är förvånande hur troget sångarna, trots ytliga olikheter, bevarat melodins "skelett". Det vi hör är helt olika varianter, och deras väsens-identitet kan fastställas endast genom analys. Ändå kunde den dåtida sångaren, utan analys, utan noter, mestadels hålla sig i huvudfåran. Detta lär också oss att hålla fast vid följderna av viktiga toner, som en ram, som vi kan bestränga med formler och underordnade detaljer (se notexempel 5).

3. Den gregorianik vi känner till idag består av genrer, sångtyper. En genre motsvarar en liturgisk funktion, dvs en framförandesituation. Genren antyder vilken relation som råder mellan sångaren och det sjungna, och den styr valet av musikaliskt idiom.

Det är rimligt att vi först gör oss förtrogna med en genre för att sedan bli hemmastadda i hela musikstilen. Utförandet kan vara helt olikartat i en reciterad textläsning (som omfattar kungörandet av de heliga orden, melodiformlernas anpassning till grammatik och fonetik, smidiga övergångar mellan recitation och kadenserande melodiska vändningar) än i bedjandet av prefationen (melodisk recitation) eller sjungandet av antifoner (enkel melodibåge, samverkan mellan musikaliska mallar och individuella kombinationer av ord och ton, slutna former, sammanfattande liturgisk funktion) – eller ett graduale (melismatisk interpunktion, stereotypa element, rörliga recitationstoner), eller en hymn (syllabisk melodi med föga utsmyckning, metrisk text), eller en sekvens i Notkers stil (deklamation) eller i St Victorsskolans (slutna former, avslipad medlodi, rytmisk text, etc, etc).

4. När allt kommer omkring förblir själva notmaterialet den viktigaste vägvisaren vid utförandet, och det talar om mer än man vid första anblicken

Paci-fice --- me disce-das a me. etc.

Propiti-us ... nomenis tui Domine li-be-ra me. etc.

Ecce sacerdos... legem excel-si. etc.

Esto mihi --- in ae-ter-num. etc.

O-mnes --- super te orta est. etc.

converte-re ... a generatione et pro-ge-ni-er. etc.

Notexempel 4a.

Paci-fice --- vidisti Domine... etc.

Viderant... notum fecit [Dominus]...

Suscepimus... sicut audivimus...

Propiti-us --- ubi est Deus [caelum]

Ecce sacerdos... non est inventus similis illi

Notexempel 4b.

And. Justus ut palma
 in do-mo Domini ---
 per no-ctem

Notexempel 4c.

Notexempel 5.

kan tro. Visst är vi lite skadade av den moderna notskriftens många tecken och tar dem ibland som garantier för ett korrekt framförande. När det kommer till kritan, måste vi ändå finna det väsentliga också i Bachs, Mozarts eller Bartóks musik just genom att läsa noterna, och denna rent musikaliska procedur ger en god musiker mycket säkrare information än de mest detaljerade föredragsanvisningar.

Gregoriansk notation ger oss två säkra hållpunkter:

Den ena är textens språkliga uppbyggnad. Dess indelning och naturliga pauser får oss att utgå från helheten även i musikaliskt hänseende: att först få grepp om de stora enheterna, därpå de underordnade fraserna och till sist de små detaljerna.

Den andra är själva tonföljden, melodin, och hur den förhåller sig till tonaliteten, eller rättare sagt förverkligar denna. Återigen måste man först och främst uppfatta de stora enheterna och de viktiga tonerna – de stora enheternas centrala punkter – och deras inbördes förhållande. Därefter måste man göra klart för sig vilka toner som utgör ryggraden, de bärande toner som leder oss genom avsnittet.

Jag vill understryka att dessa två punkter är väsentliga och tillräckliga för ett gott utförande!

Efter de stora linjerna kan man gå in på detaljer: Hur förbereds de bärande tonerna? Vilka är de näst viktigaste tonerna? Hur sker övergången från en viktig ton till en annan? Och slutligen: vilken uppgift har den enskilda tonen i de små detaljerna? En noggrann analys visar att melismerna fungerar på ett annat sätt när de ingår i själva melodin än när de utgör utsmyckningar till denna. Skillnaden kan urskiljas också vid framförandet. Hela förfarandet skulle bäst illustreras med en körrepetition, men här får vi nöja oss med att betrakta notexempel 6.

Kesp.

E - mit - te do - mi - ne sa - pi - en - ti - am de se - de

mag - ni - tu - di - nis tu - ae ut me - cum sit et me - cum

la - bo - ret, ut sci - am quid ac - ceptum sit coram te

o - mni tem - po - re. Da mi - hi Do - mi - ne se - di - um tu - a - rum as - si -

stricem sa - pi - en - ti - ti am, ut mecum ... ut sciam ...

Notexempel 6.

Ant. Sedit Angelus

ni mi o ter-ro

Ve nit ad Pe-trum ... ex hoc mun-do ad Pa-trem ...

Notexempel 7.

Jag har tre saker att tillägga.

För det första: Hur kan vi veta vilken kombination av text och ton som är den rätta? Jag tror att vi måste stödja oss på musikaliska analogier: varianter, melodytyper, genrens och tonartens karaktär.

Eftersom den gregorianska musiken styrs uteslutande av sin melodiska stil, är det i princip möjligt att tolka eller dela upp tonerna i en och samma figur på flera sätt. De gamla handskrifterna själva ger ju olika förslag både vad gäller "Neumentrennung" och tonernas inbördes ordning. Detta slags olikheter är acceptabla i den mån de inte gör våld på tonartens grundläggande logik.

För det andra: Hur kan musikerna konkretisera denna musikaliska essens vid framförandet? Stravinskij sade: "Att musicera är att organisera tiden med hjälp av toner". Vårt viktigaste redskap är alltså den musikaliska tiden: Hur mycket tid finns det för en viss ton? Hur lång är den sista tonens efterklang? Hur länge måste man vänta in en ton för att framhäva dess betydelse? Detta bör vi fråga oss – och som ovan nämnts hänger utförandet inte på rytmen utan på melodins rörlighet och följsamhet gentemot texten.

För det tredje: Jag har redan konstaterat att musikens avdelningar motsvarar textens och att texten alltså ger sångaren anvisningar om den musikaliska formen. På detaljnivån innebär detta att textens fonetiska beståndsdelar påverkar utförandet av likartade motiv.

En ytterligare aspekt av detta är att ord och text inte bara kan dra åt samma håll; de kan också bilda motvikter. Texten ger stadga åt musiken och skyddar den från en alltför konturlös melodik, medan de sammanhållna fraserna i musiken och den melodiska riktingens rörelseenergi förvandlar den annars torra deklamationen till ett obrutet flöde. – Ibland motverkar textens och musikens logik varandra, t ex när den musikaliska fraseringen bryter mot textens stavelsestruktur. Då blir gregoriansken "kontrapunktisk": textens och musikens komplementära rörelseriktningar förhöjer det konstnärliga värdet betydligt.

5. Råd för utförandet

Till sist vill jag våga försöket att ge några flexibla regler för den gregorianska sångens utförande. De negativa anvisningarna är viktigast.

Vi har sett att grammatik och fonetik är avgörande för melodin. Det finns dock inte ett spår i gregorianiken av någon tendens att *illustrera* ordens mening! Däruti är gregorianiken en värdig medlem av sin musikaliska familj: en sångare i den folkmusikaliska traditionen faller t ex aldrig för frestelsen att härma de olika personernas röster i en ballad eller uttrycka deras känslor. Han anförtror budskapet till den klassiskt fullödiga melodin, till textens egen inneboende kraft och till åhörarnas inlevelseförmåga.

Traditionen, genren och integriteten i den musikaliska ingivelsen förbjuder stora skillnader i dynamik, tempo, rytm och emotion, liksom starka kontraster och överdrifter. Även om t ex ett *graduale* är rikt utarbetat, skall det uppfattas lika homogent som om det blott vore en psalmrecitation. Jag vet bara ett undantag från denna regel, och det är den klassiska periodens sista produkt: offertoriet, med dess dramatiska verser och skarpa kontraster.

Varningen för överdrifter innebär naturligtvis inte någon rekommendation av ett kyligt eller känslolöst framförande. Både värmen i den musikaliska kommunikationen och röstbehandlingens rika förråd av uttrycksmedel bör tas till vara, förutsatt att styckets ramar inte överskrids.

Man kan betrakta även ett utsirat gregorianskt stycke som en recitation längs de viktiga tonerna, fast på hög komplikationsnivå, med bevarande av den kärnfulla stilen. Dynamikens konstfärdiga spel med *crescendo-decrescendo*, den känslolösa sucken eller den romantiska stegringen är främmande för gregorianikens anda. Jag ansluter mig till den gamla teorin att de viktiga tonerna fungerar som genomgående "strängar", som ger den livliga rörelsen en mycket stabil bakgrund (se notexempel 8).

Bäst förefaller det vara att hålla ett vitalt *mezzoforte* genom hela stycket och att följa med i växlingen mellan över- och underordnade toner, samt att låta ornament och melismer snarare påverka röstens *tyngd* än dess dynamik. Psykologiskt uttryck tillåter inte den gregorianska sången att sångaren låter sig rubbas från en obruten styrkeposition och från en ständig kontakt med tiden. (Precis som i verkliga livet...)

Till sist har jag också några positiva råd. Huvudregeln är: tolerera variation inom stilens gränser. Ungerns mest framstående samtida kompositör sade en gång till mig: "Det mest värdefulla med den gregorianska sången är att alla, överallt, kan känna att den här musiken lever med och i dem. Därför kan gregorianiken anpassas till var och en." Så är det också i dess historia: vi kan vara förvissade om att den gregorianska sången utförts på många olika sätt genom seklerna. (Det vore ett misstag att uppfatta denna variation som godtycklig. Vi har försökt definiera de gränser och ramar som på samma gång begränsar och stimulerar sångarens fantasi.)

Man kan skilja mellan framförandets musikaliska och funktionella autenticitet. *Den funktionella autenticiteten* är harmonin mellan det sjungna

Offert. Dextera
dex-te - ra Do - mi - ni ex - al - ta - vit me...

Resp. In monte Oliveti
Ve - rum - ta - men non si - cut e - go vo - lo ...

Notexempel 8.

och den miljö där sången framförs. Utförandet påverkas av sammanhanget: gudstjänst, skolundervisning, repetition, konsert, skivinspelning – varje situation fordrar och tillåter olika attityder.

Andra faktorer som påverkar framförandet är t ex de följande: Hur många är det som sjunger? Vilka är de? Musikutbildade eller inte? Lär de sig styckena på repetitioner eller under gudstjänsterna, genom traditionen? Hur är kyrkans eller konsertsalens akustik? Dessa omständigheter bestämmer tempot, tempot styr andningen, andningen bestämmer frasernas längd. Skolade sångare kan köras även i en liten ensemble, medan en stor grupp oskolade sångare måste andas samtidigt. Den övade kören kan få fram små fina nyanser, och det enklaste framförande kan bli monumentalt om alla gudstjänstdeltagare sjunger.

En annan funktionell omständighet är traditionen. Ett kloster som t ex sjungit i Solesmes-stil under decennier, misslyckas om det snabbt vill ändra till någon annan metod.

En 1900-talsmänniska kan inte heller bortse från sina musikaliska erfarenheter och sitt vardagsliv. Hon finner sig till rätta med alla sina bördor i själva den gregorianska sången, just därför att denna är ett grundläggande musikaliskt idiom. (Även för gregorianiken gäller uttrycket "in vasis psalmodum", "i psaltarpsalmernas kärn" finns rum för allas sorg och glädje.) Vi måste eftersträva en psykologisk autenticitet i sången, en djup inre harmoni mellan den sjungande individen eller gruppen och hans, hennes eller deras sång.

Den musikaliska autenticiteten kan förverkligas på ett lägre eller ett högre plan. Musiken är underordnad texten, men dess inre logik får inte kränkas. Tonerna måste vara tydliga och förståeliga; inom den ramen kan de vara enkla eller nyanserade.

Varje framförande är ett återskapande, och dess detaljer måste kunna rättfärdigas genom sin integration i just detta framförande. En neum måste kanske utföras annorlunda idag än igår, därför att en föregående neum just nu sjungs på ett annat sätt. Denna sorts autenticitet skiljer sig inte från den i någon annan musikform, och den består i balansen mellan väl utmejslade gestalter, i homogenitet och detaljrikedom.

Översättning från engelskan: Birgit Lindkvist Markström

Gregorian Performance Practice: Some Problems, Some Solutions

Summary

By Birgit Lindkvist Markström

This summary has, as far as possible, retained László Dobszay's own wording.

The desire to find the right manner of performance arose at the same time as the revival of the Gregorian chant in the 19th century: the melodies were to be restored to their original form, and surely also the performance style; Solesmes did both these things.

In our century, the Plainchant has come out of the exclusively ecclesiastical sphere, and the question is: is it possible to find criteria for an authentic performance in the same sense as for other "early music", from Ockeghem to Mozart?

Two peculiarities distinguish the Plainchant from other early music: 1) The difficulty of giving an exact definition: it flourished all over Europe for a thousand years, with all the natural modifications of old monophonic music – and the performance must have varied, too. 2) The small amount of historical evidence: the documents speaking of the performance are sparse, obscure, or of mere technical interest. No liturgical community could boast an unbroken tradition, not even from the last 500 years. The earliest chant notation is much later than the melodies. Etcetera.

As to the Solesmes school, the rule of *equavalism* cannot, in my opinion, be proved by historical arguments; the two- and three-note groups and the concomitant system of the *ictus* is, similarly, a result of mere speculation. But some *negative* postulates of the Solesmes school can be agreed with, such as the liberation from the slow, chorale-like singing of the previous centuries, and the stylized singing which expels exaggerated effects and too direct ways of expression.

The *semiological* school, based on some 10th–11th century codices equipped with a set of nuance-rich neume varieties, seeks to reconstruct the original forms of the chant. The practical rule system has two weak points: its complicated system of note values which is, too, a modern product of speculation and the fact that its basic codices are, after all, produced only by some rather scholastic and over-theorized communities, within a short period. If there is any one firm point in the history of chant performance, it is that it should be *different* according to periods, regions, genres, traditions, situations, etc. The semiologists' most important contribution is that the sources stimulate to the sensitive play of well differentiated length of notes, and their applying of the *celeriter* marks which has led to a more fluent and vivid singing.

Other suggestions of performance may be sought for in other monophonic cultures, e.g., folk music, other old liturgies - not as direct models, but as a fine musical background for the singer. Also the variants of Plainchant

melodies teach us to adhere to the row of main notes and to string on to it the formulas and the subordinated details.

After all, the main director of the performance remains the score itself, and this musical order gives much more unmistakable information for a good musician than the most detailed set of marks. The notation of the Gregorian music offers two sure points of departure: the *grammar of the text*, which gives us the greater traits, and the *skeleton notes* within those units.

Three addenda: 1) The possibility that the notes in one and the same figure may be interpreted or membered in various ways. If the fundamental logic of the tonality is not violated, this kind of difference can be tolerated. 2) We can realize the musical essence in the actual performance with the *musical time* as our most important tool – the performance depends not on rhythm but on agogics. 3) On the level of details, the phonetic characteristics of the text modify the performance of similar *motifs*, either helping or counterbalancing.

After all, we may attempt to give some elastic rules for chant performance.

1) The more important of these are the negative indications. There is no trace in chant of any trend to *illustrate* the meaning of the words! This is a "family trait", common with old folk music, e.g., and this tradition also prohibits sharp contrasts; the rich store of voice production means must not transcend the frame. The best solution, I think, is to keep a vigorous *mezzoforte* during the whole piece and to follow the change of main and auxiliary notes by changing the *weight* of the voice rather than the dynamics.

2) Some positive advice: the main law is to tolerate the multiformity within the borders of the style – which is not to be equated with an arbitrary performance.

We may speak of a musical and a functional authenticity of the performance.

The *functional* authenticity is the harmony between the chant and the outside world: the context requires different attitudes, tempi, amount of nuances. The tradition of the singing group, its musical background, and the everyday life of the 20th century find their place in the Gregorian chant itself, just because it is a basical musical idiom.

The *musical* authenticity can allow few or many nuances, if only the sounds are clear and understandable, and the inner logic of the text remains unviolated. This kind of authenticity does not differ from that of *any* music, and consists of the balance of clear shapes, of homogeneity and richness of details.

Recensioner

AASMA, KARIN

DRAGSMARKS OCH BOKENÄS KYRKOR, BOHUSLÄN

Almqvist & Wiksell 1994. 102 s.

Premonstratenserna är en relativt sent grundad klosterorden, stadfäst 1126 med augustinerregeln i botten. Det medeltida Sverige hade aldrig något kloster av denna prästorden, medan däremot Skåne hade inte mindre än fem sådana jämte ytterligare ett i Danmark och ett i Norge. Det norska klostret fick ett mycket naturskönt läge på Bokenäset i Bohuslän, närmare bestämt i Dragsmark och bar namnet Mariskogh.

Det är oklart i vad mån klosterkyrkan nyttjades av ortsbefolkningen, men på 1500-talet fanns i varje fall en liten sockenkyrka av trä invid klostret. Vid en visitation 1594 uppmanades församlingen att iståndsätta och bruka den alltmer förfallna klosterkyrkan, men det tedde sig tydligen för dyrt. Den på 1500-talet byggda träkyrkan eldhärjades 1625 och återuppbyggdes kort därefter, för att 1754 genomgå en total ombyggnad. Det är denna kyrka som alltjämt utgör Dragsmarks sockenkyrka.

Av klostret och klosterkyrkan återstår idag bara ruiner, men en rad intressanta byggnadsdetaljer har påträffats vid utgrävningar. Viktigt är att från klostret bevarats en synnerligen förnämlig kalk från slutet av 1200-talet. Den är "ett sällsynt och vackert guldsmedsarbete med anglonorsk bakgrund" som endast har nio stilfränder i behåll, bl a ett ex på Island. Denna kalk med tillhörande paten – avbildad på omslaget till volymen – kom efter reformationen i församlingens ägo och har kontinuerligt använts i Dragsmarks kyrka fram till 1972, då nytt kyrksilver anskaffades.

Dragsmarks 1700-talskyrka pryds av en altarpupsats från sin föregångare på 1600-talet, varifrån också predikstolen bevarats med en vacker korg från tidigt 1600-tal. Kyrkan har haft orgel i varje fall sedan 1896 och har idag en Grönvallsorgel från 1971 om åtta stämmor. I textilt hänseende har kyrkan aldrig varit utblottad, men mellan 1838 och 1920 fanns bara en svart mässhake. Idag äger kyrkan full uppsättning av kyrkliga textilier. I Bohuslän är alltså förhållandena annorlunda än på Gotland (jfr rec av Gerums kyrka).

Bokenäs gamla kyrka är en av landskapets äldsta och bäst bevarade medeltidskyrkor – en enhetlig romansk kyrka från 1100-talet med absid. I början av 1900-talet, då ny kyrka byggts, avsåg man att riva medeltidskyrkan, vilket dessbättre förhindrades av Vitterhetsakademien. Församlingen har heder av att den så väl vårdat sin gamla kyrka, att den också interiört är en sevärdhet med sin vackra 1700-talsinredning och målningar i valv och på läktare från samma sekel. I kortaket finns bl a en framställning av Treenigheten, ett intressant prov på hur det senmedeltida Nådastolsmotivet övervintrat i luthersk ikonografisk tradition. Exemplet är ingalunda det enda i Västsverige.

Bokenäs gamla kyrka restaurerades etappvis på 1970-talet och är sommartid fullt användbar för gudstjänster och förrättningar. 1980 försågs kyrkan t o m med en liten orgel.

Den nya kyrkan, uppförd kring sekelskiftet, bär nygotikens kännemärken. Den är ritad av Adrian Peterson och Carl Crispin och består av ett enskeppigt långhus med lägre och smalare kor samt torn i väster. Vid en restaurering 1954 avlägsnades åtskilliga av nygotikens kännemärken, en åtgärd som idag inte vore lika självklar. Orgelfasaden bevarar dock sin nygotiska karaktär, men orgelverket förnyades 1971 och omfattar idag femton stämmor. Även i detta fall kan konstateras att den textila utrustningen är fullt tillfredsställande.

Bengt Ingmar Kilstrom

ANDERSSON, ROGER POSTILLOR OCH PREDIKAN. EN MEDELTIDA TEXTTRADITION I FILOLOGISK OCH FUNKTIONELL BELYSNING

Sällskapet Runica et Mediaevalia. Scripta minora I.
Stockholm 1993. 271 s. ISBN 91-88568-008.

Cirka 400 medeltida predikningar på svenska och danska har bevarats till vår tid, förutom ett antal predikofragment. I sin doktorsavhandling i nordiska språk, *Postillor och predikan*, har Roger Andersson undersökt en del av detta material, de så kallade β -handskrifterna. Han vill dels ge en beskrivning av materialet, dels en beskrivning av texternas variation innehållsligt och språkligt. Vidare vill han försöka identifiera källorna till denna texttradition samt undersöka proveniensen för den postulerade arketyper (ur- β). Men därtill vill han försöka besvara frågan om tillkomstavsikt och användning för arketyper och de bevarade handskrifterna.

För att klargöra vilka texter författaren ser som predikningar lägger han fast vissa kriterier: en predikan skall vara grundad i Skriftens ord (exegetisk funktion), försiggå inför ett auditorium (liturgisk funktion) samt ha tillämpning för nuet (homiletisk funktion).

Eftersom det undersökta predikomaterialet är på folkspråket, blir frågan om en genreutveckling från lärd teologi till folklig uppbyggelse intressant. Med kyrkofädernas och de skolastiska teologernas skrifter som bakgrund växte en formaliserad predikokunst fram, vilken till sin hjälp hade ett antal olika hjälpmedel: konkordanser, summae, citatsamlingar etc. De populariseringssträvanden som därvid möter inom homiletikens område hade motsvarigheter också på andra håll, exempelvis inom den folkspråkiga uppbyggelse-litteraturen. Den folkliga predikan utvecklades alltså i spänningsfältet mellan den skolastiska systematiseringen av teologin och strävandena att göra denna teologi tillgänglig för det enkla folket.

Med popularisering avser författaren både *vad* som ska kommuniceras och *hur* detta går till. Han visar hur det sker en viss reduktion av det teologiska innehållet och en expansion i fråga om förklarande utvidgningar etc när en latinsk text skall förmedlas till ett lekman-nauditorium på folkspråket. Samtidigt finns en dynamik i traderingen, i den meningen att avskrivare fortlöpande förändrar texten, är medskapande utifrån sin egen tid.

β -arketyperns proveniens vill Andersson söka i den birgittinska miljön – närmare bestämt Vadstena kloster – bland annat utifrån förekomsten av birgitticitat

och andra tydliga birgittinska anknytningar. Källorna till -traditionen bör vara att söka i den dominikanska homiletiska litteraturen. Vadstena kloster spelade med andra ord en framträdande roll som förmedlare och omformare av kontinental teologisk bildning till folklig uppbyggelse, exempelvis genom att utifrån dominikanska källor framställa en predikosamling på svenska, en samling som spreds till lekmän likaväl som till sockenkyrkor och präster.

Nu stannar förf inte här utan reser också frågor kring funktionen: när och hur användes postillorna? Varför kom de till? Han reser frågorna mot bakgrund av tiggarrordnarnas predikoverksamhet, sekularprästernas predikoskyldighet samt vadstenamunkarnas uppgift att predika såväl inom som utom klostret. Förf frågar sig om inte predikoverksamheten vid Vadstena kloster övat inflytande på stiftens ambitioner att sockenprästerna söndagligen skulle utlägga evangeliet. Rättsliga föreskrifter om sådan skyldighet finner han nämligen först vid mitten av 1400-talet. Men frågan är om söndaglig predikan *ad populum* förväntades först då av sockenprästerna. Att söndaglig evangelieutläggning i bevarade svenska synodalstatut uttryckligen omnämns först under 1400-talet kan bejakas. Men var och hur infogade man det ständigt växande katekisationsinslaget, omtalat i det svenska materialet sedan 1300-talets första del, om det inte skedde i form av eller i anslutning till ett förkunnelsemoment i liturgin? Hur skall man förstå förekomsten av predikosamlingar och -hjälpmedel i exempelvis testamenten under 1300-talet, om predikningar normalt inte förekom vid söndagsmässan? Och hur skall man tolka förekomsten av predikstolar i sockenkyrkor före 1400-talet? Är det kanske därtill rentav så, att statutens upprepade framhållande av prästernas predikoskyldighet lika mycket kom till för att skydda prästens rätt att predika (dvs i en församling som gärna såg att predikan och katekisation inte förekom så ofta), som att försöka komma tillrätta med präster som var ovilliga att predika?

Den avhandling som här presenterats är av stor och grundläggande betydelse för det framtida utforskandet av det svenska, medeltida predikomaterialet. Det är kanske inte en bok för var man att läsa – det rör sig dock om filologisk grundforskning. Men funktionsavsnittet och den avslutande diskussionen är av intresse för väsentligt fler än filologer och teologer. Bokens senare fjärdedel är därtill väsentligt mer lättillgänglig för icke fackfolk än de första tre fjärdedelarna.

Sven-Erik Pernler

ANREP-BJURLING, JAN RÄTTFÄRDIGGÖRELSE GENOM TRO. LÄKTARMÅLNINGARNA I S:TA GERTRUDS KYRKA I STOCKHOLM 1659–1665

Institutionen för konsthistoria vid Stockholms universitet (tr Nyköping)
1993. 251 s. ISBN 91-7153-134-3.

I inledningen till sin avhandling påpekar Jan Anrep-Bjurling det märkliga förhållandet att S:ta Gertruds kyrka, Tyska församlingens kyrka i Gamla Sta'n i Stockholm, trots sin rika konstnärliga inredning inte har dragit till sig större intresse. Till inredningen hör bland annat en samling läktarmålningar – 119 till antalet! – från 1660-talet. Dessa målningar har nu Anrep-Bjurling tagit som sitt studiematerial.

Avhandlingen består av sex kapitel. I det första introduceras vi i S:ta Gertruds kyrkas historia, får en beskrivning av målningarna och tidigare forskningar kring

liknande bildprogramms innebörd. Här presenterar också författaren sina problemställningar och sin metod. Vi får också en presentation av de båda konstnärerna Carl Thor Högh och Johann George Philip.

Som material för avhandlingen tar Anrep-Bjurling bildprogram som omspanner en tidrymd från 1500-talets början till 1600-talets slut (dessutom ett svenskt program från 1741). Författaren frågar bland annat efter om bildprogrammets skapare var bundna av medeltida bildkonventioner eller om det var ett nyskapande, om högortodoxin satte en egen prägel på målningarna och om utgångspunkten ibland kunde vara en religiös skrift. Redan här i inledningen konstaterar författaren att syftet är att visa hur "kristocentriciteten och rättfärdiggörelseläran är de protestantiska bildprogrammets innehåll", vidare att man inte kan skönja några större förändringar på grund av högortodoxin samt att målarna inte slaviskt följde en mall utan kunde låta sätta sin egen prägel på bildprogrammet.

Den teologiska och konstnärliga bakgrunden tas upp i avhandlingens kapitel 2. Här presenteras den lutherska ortodoxin, Luthers syn på dessa frågor och hur kyrkomåleriet kunde ställas i reformationens tjänst. Vi får också i ett särskilt avsnitt veta mer om läktarnas betydelse i det protestantiska kyrkorummet.

De i S:ta Gertrud befintliga läktarmålningarnas bakgrund analyseras i kapitel 3. Författaren går igenom det teologiska innehållet i bildprogram, framför allt från Tyskland, och tycker sig kunna urskilja tre mönster i bildprogrammen vilka har sina motsvarigheter i S:ta Gertrud.

I och med kapitel 4 har vi kommit till det som avhandlingen har satt som fokus, nämligen en tolkning och rekonstruktion av de båda läktarnas bildprogram. Det följs av ett kapitel 5 som diskuterar vilken betydelse förlagor har haft samt hur de båda tidigare angivna konstnärerna förhöll sig till förlagorna. Den viktigaste förlagan är Matthaeus Merian d ä med sin *Icones Biblicae* (1625–27). Den konstnärliga stilen behandlas i det följande kapitlet, och ett försök görs att bestämma vilken del Högh respektive Philip har i bildsviten.

Efter slutord och en *Zusammenfassung* följer så en katalog med en presentation av varje målning med angivande av förlaga, måttuppgifter och bibeltext. Här finns ett nästan komplett bildmaterial från läktarna.

I en Exkurs I får vi förhistorien till den stora restaureringen av målningarna som kom till stånd 1955–58 och i Exkurs II möter vi material från arkivalier som berättar om hur det ursprungliga kontraktets arbeten förflöt. Vi får uppgifter om arvoden, donatorer, gesäller men också en social bakgrundsskildring till målarna Höghs och Philips liv.

I bilagor finner vi beslut och kontrakt till detta arbete i S:ta Gertrud i originaltext. Efter noter och litteraturlista kommer så ett mycket användbart register över motiv, konstnärer, personnamn och kyrkor. I bokens bakre pärm finns en ficka med två lösa bilagor A och B som visar schemata över bildprogrammen i kyrkan och som är mycket användbara att ha lösa vid läsningen av avhandlingen men också när man står på plats i kyrkan.

I avhandlingens inledning, p 11, citerar Anrep-Bjurling O Granbergs omdöme från 1930 om de båda konstnärerna Högh och Philip som "rätt obskyra konterfejare", och även om författaren i sin avhandling försöker ge dem upprättelse får man nog anse omdömet inte vara helt felaktigt. Det bestående värdet när det gäller dessa målningar är, som Anrep-Bjurling också själv anger, själva bildsviten i sig och de idéer som ligger bakom. Det är det historiska och ikonologiska värdet som nog får sägas bli det bestående medan det konstnärliga utan dessa två inte

skulle ha stått sig genom tiderna. Dock kan man glädjas åt det naiva framställningssättet, exempelvis i motivet Jakobs kamp med ängeln där förlagans gestalter – Jakob och ängeln – än mer apostroferas som två primitiva slagskämpar där den ene – ängeln – tar tag i Jakobs vänstra ben för att försöka rycka honom till marken. Men någon stor konst är det inte.

Lars Djerf

BENESTAD, FINN MUSIK OCH TANKE. HUVUDLINJER I MUSIKESTETIKENS HISTORIA FRÅN ANTIKEN TILL VÅR EGEN TID

Studentlitteratur, Lund 1994 (omtr av Rabén & Sjögrens utgåva, Stockholm 1978)

Den norske musikforskaren Finn Benestads *Musik och tanke*, som Rabén & Sjögren gav ut på svenska redan 1978, har kommit ut i nytryck på Studentlitteratur. Det är väl motiverat eftersom det är den enda aktuella framställningen på svenska av musikestetikens historia. Vad det handlar om är alltså inte musiken och dess historia som sådan, utan tankar om musik som människor gjort sig och reaktioner inför musiken som de gett uttryck åt. Var och en med intresse av att spekulera en smula över vad han eller hon gör när han eller hon musicerar eller lyssnar till musik skall absolut läsa Benestads välinformerade och pedagogiskt upplagda bok.

Anders Ekenberg

BERGLUND, INGER KYRKOGRÅRDENS MEDITATIVA RUM

Verbum 1994. 96 s.

En ökad rörlighet i samhället ställer förändrade krav på våra begravningsplatser; släktgravar blir alltmer sällsynta, familjeband spricker upp, vem kan och vill åta sig vården av graven. Många äldre tycker inte att barn, som kanske bor på annan ort, skall behöva ta ansvar för skötseln av en grav. Det är skäl som gjort att många människor på senare år har börjat välja minneslundan som begravningsform.

När pastoraten anlagt minneslundar har man inte alltid gjort planeringen utifrån de efterlevandes behov och upplevelser. Hur skall dessa områden på kyrkogården gestaltas för att bli till stöd i sorgearbetet? Vilka faktorer är väsentliga och hur når arkitekten/planeraren fram till lösningar som tillgodoser dessa behov? Hur kommer framtiden att förändra och påverka begravningsplatserna? Dessa frågor står i centrum i boken *Kyrkogårdens meditativa rum* av landskapsarkitekten Inger Berglund. Hennes intressanta studie innehåller såväl arkitektoniska som sociologiskt-kulturella aspekter.

Utgångspunkten för boken är ett antal intervjuer med efterlevande och en inventering av 23 minneslundar i Mellansverige. Det är en vacker volym med en tilltalande typografi – och man hoppas att den finner läsare också utanför kretsen av landskapsarkitekter och ledamöter i kyrkogårdsnämnder. Kyrkogårdsmiljön angår ju oss alla.

I författarens undersökning får intervjupersonerna bära fram sina tankar om gravplats, gravskick och begravning. Det framkommer att man ofta väljer minneslundan med tanke på dess skötselfrihet. Kistbegravning väljer man i allmänhet av religiösa skäl, urnbegravning av praktiska – kanske för att få plats i familjegraven. Man besöker graven för att minnas, få lätta på sorgen och kanske träffa andra sörjande.

När det gäller minneslundans utformning har de flesta intervjupersoner en mycket klar uppfattning om hur den bör gestaltas. Läget är viktigt, gärna högt, så att man får en känsla av rymd och kontakt med himlen. Avskildhet är också väsentligt; inget störande trafikbuller. Det ska kännas varmt och ombonat med mjukt och välskött gräs, träd och buskar. Vidare bör platsen upplevas som speciell. Den måste ha ett stråk av andlighet och outtalad mystik. Symbolerna i landskapet är väsentliga. Man behöver några centrala punkter att fästa blicken på.

Hur ska morgondagens kyrkogårdar se ut? Författaren talar om framtidens samhälle, det mångkulturella, där enhetskulturen brutits upp. Det kan medföra en rad nya begravningsformer. Den geografiska rörligheten får till följd att olika generationer inom samma familj begravs på skilda orter, vilket aktualiserar frågorna om flyttning av stoft och skötsel på distans. Kanske kommer så kallade asklundar att bli vanligare, där skötseln ligger på kyrkogårdsförvaltningen, men där den exakta platsen där askan jordats ändå kan pekas ut.

I bokens slutkapitel ger författaren tio råd till arkitekten vid utformning av kyrkogårdens meditativa rum utifrån det material som kommit fram ur intervjuer, inventeringar och analyser, värda att beakta när en ny begravningsplats skall anläggas.

Lars Bondeson

BESKOW, PER
MARIA I KULT, KONST, VISION
Bokförlaget Åsak 1991. 150 s. Ill.

Maria är på väg att återupptäckas i Svenska kyrkan. Vi har fått en ny Mariadag – fjärde söndagen i advent – vi har fått nya Mariapsalmer och i många kyrkor får Mariabilder på nytt en plats. I feministisk teologi har Maria också fått en plats. Vid ett veckolångt symposium i Vadstena hösten 1994 belystes Maria ur en rad olika aspekter av forskare från olika discipliner.

Bland föreläsarna i Vadstena fanns som sig bör den lärde Per Beskow, som givit oss en översikt över Marias roll i sin bok *Maria i kult, konst, vision*. Som patristiker är det naturligt att Beskow tar ett djup grepp tillbaka i tiden och anför vad kyrkofäderna har att säga i ämnet. Men samtidigt visar han sig vara en eminent kännare av Mariavisioner i vår egen tid, speciellt på franskt område.

Ur evangelisk synpunkt hade det onekligen varit värdefullt om Beskow givit oss en sammanfattning av Maria i Nya testamentet och i protoevangelierna. Som romersk katolik förefaller han mera intresserad av de utombibliska motiv som senare vuxit fram och fått en plats i den romerska kyrkan. Till dem hör Jungfrun i Rosengård, Maria lactans, Den krönta Maria och Skyddsmantelmadonnan. Som jag själv visade i min Vadstenaföreläsning har alla dessa motiv reproducerats i

form av kistebrev ännu fram mot 1800-talets mitt, medan bonadsmålarerna där-
emot begränsat sig till de nytestamentliga Mariamotiven.

Också i folklivet finns reminiscenser av Mariakult i vårt land, vilket Beskow påminner om i kapitlet om Maria som mjölkgivarska. Kornas namn anknyter sålunda ofta till Maria. Men också den tyska vinbeteckningen "Liebfraumilch" har sitt ursprung i Mariakulten. Beskow anknyter till Lukasevangeliets ord: "saliga de bröst du har diat!" (11:27). Men det hade funnits anledning att också peka på Höga Visan som brukades prefigurativt. Den tyske medeltidsforskaren Klaus Schreiner har i sitt nyutkomna arbete *Maria Jungfrau, Mutter, Herrscherin* (Wien 1994) utvecklat detta i ett avsnitt med rubriken hämtad från Höga Visan: "Deine Brüste sind süsser als Wein". Schreiner anser rentav att bildmotivet – utom att vara ett stöd för Kristi mänskliga natur – indirekt utgjorde en propaganda för amning, något som inte var populärt söder om Alperna bland de högättade neapolitanska damerna, som hellre höll sig med ammor.

I avsnittet om skyddsmantelmadonnan visar Beskow hur denna typ av Mariaframställningar brukats i processioner för att skydda en stad mot fiendligt överfall, t ex från svenskarna under trettioåriga kriget. På Kulturen i Lund finns en trästock från Berlings boktryckeri som använts för framställning av kistebrev med detta motiv, uppenbarligen så sent som under 1700-talets andra hälft. Schreiner tolkar motivet mot bakgrund av medeltida rättssymbolik. Vid adoption inhöjde man skyddslingen i sin kappa. Skyddsmantelmotivet är för övrigt även knutet till S:ta Ursula (*Ico-post* 1994:1, s 20). Men hur det kom sig att även nådastolen inneslöts i den typ av skyddsmantelmadonnor som skrinmadonnorna utgör är en fråga som fortfarande väntar på sin lösning.

I avsnittet om Mariavisioner kan Beskow anknyta till den heliga Birgittas uppenbarelse vid hennes besök i Betlehem julen 1372. Med rätta pekar han på att Josef med ljuset invid krubban har sitt ursprung i Birgittas vision (jfr rec:s studie Maria med sömnaden och Josef med ljuset i Vetenskapssocietetens i Lund årsbok 1991). Främst behandlar Beskow dock senare Mariavisioner, både den klassiska i Lourdes och mera obekanta. Inte sällan rör det sig ursprungligen om barns visioner. Beskows exempel skulle kunna mångfaldigas även utanför Frankrike och Iberiska halvön. Särskilt intressant är den Mariavision som fyra flickor i Heroldsbach i Bamberg i f d DDR hade i oktober 1949. Vallfärderna dit förbjöds nämligen av de kyrkliga myndigheterna men befrämjades å andra sidan av lokalbefolkningen av båda konfessionerna. Omständigheterna har ingående belysts på basis av fältforskning av Cornelia Göksu i en avhandling (sammanfattad i symposievolymen *Volksfrömmigkeit. Refarte der Österreichischen Volkskundetagung 1989 in Graz*, Wien 1990). Det mest berömda exemplet från senare tid på en Mariavision knyter sig dock till Medjugorje i Herzegovina i f d Jugoslavien. Där visade sig den 24 juni 1981 Maria med Jesusbarnet för sex ungdomar, mellan 10 och 14 år gamla.

I nutidssvenskan brukas ordet vision ofta, men långt ifrån sin ursprungsbetydelse av helig uppenbarelse; t ex av Lena Gerholm som rubrik på boken *Etnologiska visioner!* Tron har "förvandlats från åskådighet till abstrakt resonerande", för att citera Per Beskow som slutar med en förhoppning att det dyrbara arv hans bok behandlar "skall kunna återupptäckas i framtiden".

Nils-Arvid Bringéus

BRANDER JONSSON, HEDVIG BILD OCH FROMHETSLIV I 1800-TALETS SVERIGE

Acta Universitatis Upsaliensis. Ars Suetica 15. Almqvist & Wiksell International. Västervik 1994. 321 s.

Att det föregående seklets bildutbud är påfallande stort, är lätt att konstatera, liksom dess religiösa inslag. Om man begränsar sig till sistnämnda kategori, visar det sig att materialet är heterogent både vad gäller dess form och innehåll. Utifrån begreppet visuell kommunikation har konstvetaren Hedvig Brander Jonsson antagit utmaningen att i sin doktorsavhandling presentera, strukturera och tolka detta bildmaterial. Titeln på hennes avhandling, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, anger hur hon behandlat ämnet ur ett tvärvetenskapligt perspektiv. Detta gör hon med stor kunnighet och vetenskaplig akribi.

Hedvig Brander Jonsson har därför på ett övertygande sätt kunnat belysa vilken betydelse den religiösa bilden fick under 1800-talet som förmedlare av det kristna budskapet. Därmed har hon också velat analysera denna omfattande bildproduktions innehåll, villkor och ställning inom ramen för fromhetsliv och kulturella miljöer i vårt land under föregående sekel. Av särskilt intresse är, enligt min mening, de analyser av ikonografisk och motivhistorisk art som står i fokus i bokens andra del. Och då handlar det om sex representativa motiv som under 1800-talet fick förnyad aktualitet med tydliga accentförskjutningar både vad gäller form och innehåll.

I detta sammanhang spelade givetvis de olika grafiska teknikerna, som också förnyades under 1800-talet, en stor roll. Därför saknar jag en redogörelse för vilka dessa tekniker var, hur de utövades, liksom deras för- och nackdelar. Även om författaren utlovar en undersökning i ett senare arbete, hade det varit på sin plats med åtminstone en kort exkurs i ämnet; just för att läsaren lättare kunde ha tillgodogjort sig bokens innehåll, inte minst med tanke på det instruktiva och fylliga illustrationsmaterialet.

En annan invändning av formell natur är att författaren genomgående borde ha stavat Evangeliska Fosterlands-Stiftelsen (EFS) på angivet sätt utan att dra samman de sista två orden i namnet. Fastän detta kan synas vara en bagatell i ett större sammanhang, är det faktiskt så, att EFS fortfarande stavar sitt namn på vad man kan kalla ursprungligt sätt.

Av stort värde för att en läsare skall kunna tillgodogöra sig de sex motivstudierna, är de utförliga bakgrundsteckningar som redovisas i bokens första del, "Ideologi och bildkommunikation. Då tänker jag särskilt på kapitel sex, som behandlar bildsyn och bildbruk inom EFS, den tongivande organiserade väckelse-rörelsen av nyevangelisk art med dess pietistiska kultursyn. Eftersom "synden och världen" ofta blev synonyma begrepp inom den svenska nyevangelismen, kunde bilder med kristet innehåll godkännas och spridas bara om de förmedlade ett budskap av uppbyggelig eller moralisk och pedagogisk karaktär. Därför accepterades även bilder som emanerade från romersk-katolsk och reformert fromhets-tradition. Härvidlag syftar jag till exempel på oljetrycken med Jesu hjärta som motiv, vilka då och då har kunnat påträffas även i modern tid.

Att bilder, planscher och illustrationer i böcker och tidskrifter fick ett sådant gensvar inom ramen för EFSs förlagsverksamhet överraskade åtminstone i början dess ledning. Med visst fog kan man hävda att ändamålet – Stiftelsens evangelisatoriska verksamhet – fick helga medlen; nämligen att bildspridningen blev en

viktig inkomstkälla för EFS. För den goda sakens skull undertrycktes en pietistiskt motiverad tveksamhet som dess ledning ibland kände.

Inom ramen för avhandlingens tema innehåller framställningen flera delundersökningar av pilotkaraktär – som dessutom är både instruktiva och gränsöverskridande i brytpunkten mellan konst och tro. Än en gång påminns man som läsare om i hur hög grad 1800-talets religiösa konst förvaltar ett gammalt ikonografiskt arv. Även där man med rätta kan tala om innovationer både vad gäller form och innehåll – och då tänker jag särskilt på Kristusmotivet med Thorvaldsens skulptur som ett slags riktmärke – är det ändå påfallande, hur den gamla Kristusikonen från äldsta tid lever vidare även under 1800-talet; trots den tids-typiska sentimentaliseringsen och idylliseringen – enligt vårt sätt att se och bedöma.

Lika påfallande, för att inte säga överraskande, är det att konstatera att även 1800-talets dramatiska framställningar i bild av den breda och den smala vägen är förankrade i äldre kristen konst. Även detta faktum ger ett fördjupat perspektiv på 1800-talets ofta så förkättrade bildkonst. Men trots allt är det ändå förändringarna som är av särskilt intresse – något som också Hedvig Brander Jonsson dokumenterat. Därmed har hon kunnat behandla ett rikt och hittills ganska obearbetat forskningsområde.

Benkt Olén

DEN MONASTISKA BILDVÄRLDEN I NORDEN

Föredrag vid det 10:e nordiska symposiet för ikonografiska studier i Vadstena 1968, red Ann Catherine Bonnier, Mereth Lindgren, Marian Ullén. ICO/Riksantikvarieämbetet. Uppsala 1990. 157 s. ISBN 91-7192-799-9.

Sedan 1970 har nordiska forskare samlats för att diskutera olika ikonografiska frågor. Det tionde av dessa nordiska symposier hölls 1986 i Vadstena och hade som ämne den monastiska bildvärlden i Norden. Ett urval av de föredrag som hölls vid detta symposium har publicerats, dels av ICO/Riksantikvarieämbetet i en skrift med samma namn, dels i ett utökad dubbelnummer av *Konsthistorisk Tidskrift*.

Inledningsföredraget, av Erik Gunnes och med titeln "Fra Benedikt til Birgitta", presenterar klosterväsendets framväxt och utveckling intill reformationen medan övriga bidrag behandlar olika specialproblem med anknytning till symposiets titel. Några av dessa utgår från enstaka bilder eller föremål, så t ex Helena Edgrens "Dominikanbrodern i S Marie kyrka", Signe Horn-Fuglesangs "En griffel med Den gode herde (?) fra Gamlebyen, Oslo" och Eva Gudjónssons "Martinus vid Paris' port". Bland bidrag som behandlar speciella motiv kan nämnas Lise Gotfredsens "Jagten i den lukkede have" och Anna Nilséns "Bernhardinusbilder och franciskansk reformrörelse i Norden".

Den sistnämnda uppsatsen läses bäst i samband med Henrik Roelvinks bidrag "Franciskanska bildmotiv i medeltidens Sverige". Roelvink är försiktigare i sina slutsatser när det gäller att avläsa inflytande från olika ordnar på medeltidens konst i Sverige än Nilsén. Han pekar på att de svenska franciskankonventen hörde till konventualerna, dvs den mindre stränga grenen av orden, medan t ex de danska klostren hörde till observanterna. S Bernhardinus, som var ett av

observanterna särskilt omhuldat helgon ur deras egen krets, förekommer trots detta i Sveriges senmedeltida konst. Roelvink noterar också att Sverige är rikt på motiv med franciskansk anknytning med de tyvärr genom restaurering svårt förvanskade kalkmålningarna i Arbogas stadskyrka – före reformationen franciskanernas kyrka – som ett av de märkligaste exemplen.

Ett viktigt bidrag är Mereth Lindgrens "De heliga änkorna. S Annakultens framväxt speglad i birgittinsk ikonografi" som behandlar en motivkrets som visserligen inte var något speciellt för birgittinerna men som kommit att omhuldas av dem och delvis påverkat deras egna ikonografiska specialmotiv. Birgit Klockars "De tidigaste birgittabilderna" redovisar de bilder av S Birgitta som tillkommit i Italien omedelbart efter hennes död men som vi tyvärr känner bara genom samtida verbala beskrivningar. I en särskild exkurs redogör Henrik Lilius för de iakttagelser som kunnat göras i birgittinernas klosterkyrka i Nådendal och sammanfattar kyrkans byggnadshistoria och ger den dess plats i senmedeltidens byggnadskonst i Finland.

Medeltidens predikningar har under senare år kommit att ägnas stor uppmärksamhet. Främst gäller detta de mycket omfattande samlingarna av predikningar som bevarats från Vadstena kloster. Bengt Ingmar Kilströms symposiebidrag behandlar tiggardordnarnas exempelpredikningar. Han kommer där in på frågan om ett samband mellan predikningarnas och kalkmålningarnas bilder och konstaterar, med all rätt, att detta är en fråga som måste utredas grundligare. Den dag då Vadstenapredikningarna i större utsträckning gjorts tillgängliga för forskningen finns bättre förutsättningar för en sådan studie.

De vidare utblickarna och åtminstone för undertecknad det mest stimulerande bidraget är Ebbe Nyborgs presentation av det krucifix i cisterciensernas klosterkyrka i Sorö från mitten av 1200-talet, som 1527 ersattes med ett nytt, utfört av Claus Berg, men som lyckligtvis bevarats. Nyborg får i denna studie tillfälle att diskutera cisterciensernas syn på kyrkorummets utsmyckning, liksom den i alla avseenden centrala plats som krucifixet på gränsen mellan brödernas och lekbrödernas kor intog. Genom att det skulle så att säga "tjänstgöra" i båda riktningarna har också den sida som vände sig mot brödernas kor försetts med bilder – det mest illustrativa exemplet på detta som bevarats till våra dagar finns i Doberan i Mecklenburg. Såvitt bekant finns inte något monumentalkrucifix från en svensk cistercienskyrka i behåll, men det finns trots det skäl att närmare undersöka om den utformning som cistercienskrucifixen tycks ha haft, inspirerat till en likartad utformning även i andra kyrkor.

Åke Nisbeth

HALLENCREUTZ, CARL F och LINDEBERG, SVEN-OLA (red)
OLAUS PETRI – DEN MÅNGSIDIGE SVENSK REFORMATORN
Skrifter utgivna av Kyrkohistoriska Föreningen, 49, samt Örebro Studies, utgiven av Högskolan i Örebro, 10, Uppsala 1994, 234 s. ISBN 91-85582-38-7, ISSN 0085-2619.

Den 23–24 april 1993 anordnade Högskolan i Örebro, i samarbete med teologiska fakulteten vid Uppsala universitet, ett vetenskapligt symposium till 500-årsminnet av Olaus Petris födelse. Föredragen vid symposiet har samlats i denna värdefulla volym och på vissa punkter kompletterats. Sverige har främst två Olaus Petri-

experter: teologen Sven Ingebrand och historikern Gunnar T Westin. Ingebrand ger här en god sammanfattning av sin avhandling från 1964. Westin, som redan 1946 publicerade sin avhandling om Olaus Petri som historiker, vittnar om hur han bl a genom Ingebrands forskning kommit att få ett klarare grepp om Olaus grundläggande ideologi. Här lyfter han särskilt fram den konsekventa fredstendensen i Olaus skildring av de flerhundraåriga unionsstriderna. Starkt framhäver Olaus ärkebiskop Jakob Ulfsson och sin egen biskop Mattias Gregerson som fredsmäklare, samtidigt som han kritiserar aggressiviteten och egennytan hos Engelbrekt och Sturarna. Detta gick rakt emot kungens egen historieuläggning och är uppenbarligen en viktig orsak till den orimliga dödsdomen mot Olaus för landsförräderi.

I samband med det pågående bibelöversättningsarbetet har de svenska bibelöversättningarna från 1500-talet och Olaus roll i dessa ingående diskuterats. Birgit Stolt och Birger Olsson behandlar detta i var sin instruktiv uppsats, men särskilt mycket nytt har de inte att tillföra diskussionen.

Däremot kastar Sven-Åke Selander nytt ljus över frågan om Olaus Petri som psalmdiktare. Traditionellt har psalmen betraktats som ett av hans viktiga områden – både översättningar och nydiktningar – men sedan J Feuk 1971 starkt ifrågasatte Olaus roll som psalmdiktare kom även psalmkommittén att inta en skeptisk hållning, med konsekvenser för psalmbokens författarangivelser. Selander anlägger ett funktionellt grepp och ser tillkomsten av svenska psalmer som ett viktigt led i Olaus samlade liturgiska förnyelsearbete. Nästan dråplig är den nära överensstämmelsen både i innehåll och ordval mellan å ena sidan en nattvardspsalmsalm och en vigselpsalm, å den andra vissa förmaningar som Olaus infogat i mäss- resp vigselritualet. Det finns alltså egentligen ingen anledning att betvivla att de svenska psalmerna tillkommit i varje fall under Olaus huvudansvar; huruvida han själv i varje enskilt fall också hållit i pennan eller om han anlitat medhjälpare är omöjligt att säga.

Oloph Bexell skildrar Olaus som förnyare av mässordningen, enligt den ofta belysta dubbla tendensen att det som skymmer evangeliet enligt dess reformatoriska tolkning skall avlägsnas, men att å andra sidan i huvudsak den traditionella mässordningen bibehålls. Nytt i artikeln är framför allt framdragandet av bakgrunden till bekännelsen "Jag fattig syndig människa" som ofta har betraktats som Olaus egen nyskapelse. Bexell visar att den har förebilder i senmedeltida biktformulär.

Även övriga uppsatser i boken är läsvärda, men de har mer perifer beröring med tematiken för vår årsbok.

Ragnar Holte

HELLSTRÖM, JAN ARVID **BILDER. FYRA HERDABREV OM BILD OCH VERKLIGHET** Libris, Örebro (tr Norge) 1992. 128 s. ISBN 91-7194-944-5.

Jan Arvid Hellströms (samling av fyra) herdabrev är mycket olik de hälsningsskrifter som nyttillträdda biskopar i Svenska kyrkan traditionellt brukar rikta till präster och lekfolk i sina stift. Där står nästan ingenting om det praktiska församlingsarbetet – och Hellströms väg till biskopsstolen hade ju gått över

akademisk verksamhet, senast under ett antal professorsår i Uppsala. I stället ger han ett mycket personligt vittnesbörd om sitt sätt att uppfatta själva den kristna tron och dess uttrycksformer. Halvt ursäktande säger han i sitt förord:

Herdabrev som behandlar pastorala frågor väger rimligtvis tyngre efter några års erfarenhet än vid tröskeln till en tjänst som biskop [...] Jag förbehåller mig därför rätten att återkomma med fler herdabrev framöver. Deo volente...

Orden får sin markant tragiska relief i ljuset av senare händelser.

Bokens grundtema är att bilder (både för ögat och, via språket, för vårt inre öga) är nödvändiga för att uttrycka trosverkligheten, men att alla bilder är präglade av en mänsklig föreställningsvärld och därför har sin markanta begränsning: man får aldrig förväxla bild och verklighet. Bilden behöver balanseras mot mystikens *via negativa*, betoningen av att trosverkligheten i sista hand är ousäglig – möjligen kan en del adekvat sägas om vad den *inte* är. Det är klassiska insikter som här förmedlas personligt/existentiellt och med en rad moderna dialogparter.

När boken var ny (1992) såg jag någon recension där skribenten tyckte att med Hellströms grepp trosverkligheten blev alltför undflyende, eftersom den hela tiden gömdes bakom bilderna, och man blev till sist oviss om vad biskopen egentligen trodde på. Själv reagerar jag inte så. Jag konstaterar visserligen att Hellström inte anlägger något religionsfilosofiskt grepp, med energisk penetration av verklighetsfrågan. Men det är en bok av helt annan karaktär han har velat ge oss. Formen är som sagt det personliga vittnesbördets, och innehållsligt präglas framställningen framför allt av en dialog med diktare och skönlitterära författare. Hellström betonar starkt den aha-upplevelse han fick vid mötet med Dan Anderssons diktning (om denne har han tidigare publicerat en monografi), men också andra diktare får göra sina röster hörda, som Fröding, Gullberg, Lagerkvist. Och den för mig tidigare okända Gulli Michanek, som i det av Hellström redigerade psalmbokstillägget (recenserat på annan plats i denna volym), har fått ett senkommet erkännande även som psalmförfattare.

Efter ett första brev mer allmänt om bild, rit och myt följer ett andra brev, det längsta avsnittet i boken, om gudsbilder, ett tredje om Jesusbilder och ett fjärde om hindsbilder. Även om boken primärt har riktats till "medarbetare och medkristna i Sankt Sigfrids stift" betonar författaren bokens långt vidare syftning, och att han även haft i åtanke "människor i gränsländer" och sådana som valt att ställa sig utanför de kristna sammanhangen.

Jan Arvids herdabrevshälsning, som nu efteråt snarare kommer att läsas som avskedshälsning och andligt testamente, erbjuder en högst tänkvärd läsning, fylld av författarens andliga vitalitet och personliga charm. Den anbefalles varmt.

Ragnar Holte

MARTLING, CARL HENRIK KYRKANS ÅR OCH DAGAR

Stiftelsen Kyrkovetenskapliga Institutets skriftserie, 4, Verbum, Stockholm (tr Borås) 1993, 245 s. ISBN 91-526-2132-4.

Pensionären Martling är en flitig skribent, och här har han gett oss en bok som verkligen behövs: ett modernt liturgivetenskapligt arbete om kyrkoåret. Inom ett

hanterligt omfång ger han en faktsäckad men koncentrerad, elegant planerad framställning. Den korta ingressen har tre underrubriker: "Först kom dagarna", "Sedan kom tiderna" och "Sist kom året". Boken har fått en tredelad disposition i anslutning därtill. Under rubriken "Kyrkans dagar" skildras först veckodagarna, med tonvikt på söndagen och dennas relation till den judiska sabbaten. Därefter behandlas speciella dagar, främst i katolsk tradition knutna till Kristus, Maria, änglar eller helgon. Sist behandlas kalendarier och almanacksreformer. Under rubriken "Kyrkans tider" behandlas den historiska uppkomsten av de stora kristna högtiderna påsk, pingst, jul och deras förberedelse- respektive efterfirings-tider. Under rubriken "Kyrkans år", slutligen, skildras kyrkoåret med tonvikt på hur det aktuellt gestaltas i olika traditioner. Jag finner det speciellt värdefullt att här "det svenska året" relateras både till anglikanska, romersk-katolska, ortodoxa och reformerta liturgitraditioner.

Boken har som sagt en liturgivetenskaplig uppläggning och saknar varje inslag av uppbygglig stil. Den kan nog te sig aningen torr i sin inriktning på fakta, korta historiska bakgrundsteckningar o dyl. Men den är helt klart en fyndgruva för den som söker kunskaper på området. Jag är själv inte tillräckligt inläst på liturgihistoria för att kunna beslå författaren med eventuella misstag i diverse detaljer. Ett misstag kan jag i varje fall påtala, eftersom jag i min ungdom vid ett flertal tillfällen deltagit i firandet av den heliga Birgittas "himmelska födelsedag" den 23 juli i Vadstena; dvs hennes dödsdag, inte hennes (jordiska) födelsedag, som författaren påstår. Ett förbiseende kan jag även nämna. Eftersom författaren i sin genomgång av "Kyrkans tider" genomgående redovisar perikopval på i varje fall de viktigaste sön- och helgdagarna måste det vara ett förbiseende att ingenting sägs om pingstens perikoper.

Ragnar Holte

MELODIER TILL KYRKANS DAGLIGA BÖN. 1. Tidegårdens ständigt återkommande melodier samt kommentarer och anvisningar.

– 2. Psalterium vecka I–IV

Utgiven av Katolska liturgiska nämnden. För utgåvan svarar Anders Ekenberg, Katolska biskopsämbetet, Stockholm (tr Uppsala) 1993, 57+267 s. ISBN 91-971-989-43.

Den första katolska tidegården på svenska, *Kyrkans dagliga bön I–II*, 1990, har snabbt följts av musikmaterial till veckans tideböner. Det är ett stort material som i första hand täcker större delen av Psaltaren, uppdelad på fyra veckoserier (exkl läsgudstjänsten). Det är psalmernas antifoner som här ges; psalmtexterna trycks inte om, utan man psalmodierar direkt ur textboken, där psalmtexterna har accenter utsatta och där psalmtonerna finns angivna på bilagda lösa kort. Det ställer stora krav på deltagarna att hålla sångmaterialet samlat till en hel tidebön, men inom ordnar där vissa tideböner sjungs regelbundet kanske man småningom vänjer sig vid systemet. Eller kanske man väljer att kopiera, klippa och klistra för att få allt i rätt ordning?

Redan genom psalmtonskorten som följde med textboken vet vi att man valt en lösning med nykomponerade psalmodier efter ett enkelt mönster. Klart favoriserad är modellen med enkelaccentuerade kadenser, där såväl accentnoten som

de följande obetonade stavelserna lagts i samma tonläge. Det finns många varianter, och en del närmar sig de klassiska psalmtoner; den traditionella indelningen i åtta psalmtoner/tonarter har också bibehållits. I melodiutgåvan har några av de klassiska psalmtoner återvänt här och var. Men grundövertygelsen hos den för utgåvan ansvarige, Anders Ekenberg, är att de klassiska psalmtoner på det hela taget inte passar för svenskt språk. I Del I utvecklas skälen för detta. Jag anser inte att de håller men skall inte ta upp någon diskussion här. Jag hänvisar i stället till min i denna volym ingående uppsats om musiken till den svenska tidegården. Jag kan emellertid väl inse att dessa enkla psalmtoner kan ha pedagogiska fördelar framför de traditionella. Vad jag måste fråga mig är om de har tillräcklig slitstyrka; för min känsla medför enkelheten viss monotoni. Själv har jag levt många år med de klassiska psalmtoner, och min respekt och beundran för dem har bara växt.

Del I innehåller också nykomponerade melodier i åtta tonarter till psalm 95, "Venite", traditionell ingångspsalm i matutinen men numera i laudes. Det förvånar mig att utgivaren funnit detta vara mödan värt. I det traditionella materialet finns särskilda "Venite"-psalmodier med en mycket speciell musikalisk profil, tillhörande ett tidigt traditionsskikt inom gregorianiken. Själv anser jag det vara ett värde att i vissa fall kunna använda dem, men lämnar man detta material därhän förefaller det mig naturligare att bruka de vanliga psalmtoner, särskilt som "Venite" numera utgör endast ett av fyra alternativ till ingångspsalm och de speciella "Venite"-melodierna inte (vare sig de traditionella eller de nykomponerade) är avsedda att brukas till övriga tre alternativ.

Del II innehåller framför allt ett mycket stort antifonmaterial. Det hänför sig till de traditionella åtta tonarterna. Det visar god kännedom om tonföljder i det traditionella materialet, men det är mera sällan man känner igen någon musikalisk helhetsgestalt tagen ur detta. Centonisation och nykomposition har spelat en huvudroll tillsammans med förenklingssträvan. Jag är kanske att betrakta som part i målet eftersom jag själv arbetat så mycket med antifoner, men jag vill ändå anmäla mitt huvudintryck att många antifoner visar svaghet i helhetsstrukturen. Vad jag kommit att alltmer beundra i det klassiska antifonmaterialet är den rytmiska dynamiken och helhetskänslan. Antifonerna består av rytmiskt sammanhållna delfraser som tillsammans skapar de melodiska helheterna. Alltför många antifoner i det nya katolska materialet känns för mig inte tillräckligt melodiskt profilerade. Förenklingar bidrar inte alltid till att melodier blir mer lättsjungna; det kan ofta vara just deras karakteristiska melodiska och rytmiska profil som gör att de fastnar i minnet, och sådant kan gå förlorat vid förenklingar.

Som exempel härpå vill jag anföra söndagens completorieantifon till Ps 91. Första ledet har texten "Var mig nå'dig, Gu'd, och hö'r min bö'n". Denna text lanserades av Adell-Peters och formades avsiktligt för att passa den traditionella antifonmelodin. Den svenska texten överensstämmer till stavelseantal och accenter nästan exakt med den latinska originaltexten "Misere're mi'hi, Do'mine". Ekenberg har uppenbarligen funnit Adell-Peters antifon för melismatisk och yxar ganska grovt till ett starkt förenklat alternativ, som enligt min bedömning har förlorat sin karaktär av *melodi*. Starten med sex stavelser reciterade på en och samma ton är helt främmande för antifonen som musikalisk genre, och den försvagar den verkningfulla kontrasten mellan psalmodi och antifon. Ett alternativt förfaringssätt, om man inte vill behålla den traditionella individuella antifonmelodin, är att söka inom den vidare melodifamilj som antifonen tillhör. Därinom

kan man utan svårighet hitta ett alternativ som uppfyller Ekenbergs önskemål om högst en dubbelneum inom delfrasen, och accent liggande på denna. Jag lämnar nedan ett motförslag tillkommet utifrån dessa förutsättningar (men avser inte att själv använda det i söndagscompletoriet, eftersom jag gärna vill ha kvar den ovanligt enhetligt traderade originalmelodin).

Originalmel:	g	g	a'	gf	g'a	a	g'	fg	g'
Ekenberg:	g	g	g'	g	g'	g	a'g	f	g'
Mitt motförslag:	f	f	g'a	g	g'	g	a'	g	f'
Text:	Var	mig	nå-	dig,	Gud,	och	hör	min	bön

(Att mitt förslag börjar och slutar på f utgör inget hinder för att fortsätta med andra delfrasens uppgång a-c; jfr genomgången av åttonde tonarten i min uppsats i denna volym.)

Fastän Ekenberg i övrigt är så kritisk mot att använda gregorianska originalmelodier till svenskt språk är han märkligt konservativ i valet av hymnelodier, där han mycket nära följer *Antiphonale monasticum*. Själv är jag kritisk mot hymnbeståndet i det antifonalet (se härom i slutet av min uppsats i denna volym). Bland annat finns där en mycket enkel melodi för vardagarnas laudeshymn, enligt min uppfattning så enkel att den är svår att uppfatta som verklig melodi. I varje fall ställer den starka krav på accentförhållandena i de texter den skall användas till. I första versraden reciteras alla stavelser på en och samma ton utom den tredje från slutet; denna har en accentuerad dubbelneum. Härnedan först melodin, sedan två textexempel från *Antiphonale monasticum* och två från *Melodier till kyrkans dagliga bön*. Det första av de svenska exemplen uppfyller melodins accentkrav, men det senare uppvisar en förvånansvärd okänslighet för konflikten mellan språklig och musikalisk accent. (Jag vill på intet sätt påstå att detta skulle vara signifikativt för den svenska utgåvan; det rör sig väl snarare om ett olycksfall i arbetet.)

a	a	a	a	a	a'h	a	a
Splen-	dor	pa-	ter-	nae	glo'-	ri-	ae
A-	les	di-	e-	i	nun'-	ti-	-us
Du	e-	vi-	ge	som	värl'-	den	styr
Be-	ving-	ad,	skim-	ran-	de'	och	klar

Hymnen "Bevingad, skimrande och klar" skrev Frostenson på beställning för sjätte upplagan av *Den svenska tidegården*, och i musikutgåvan *Veckans laudes* har den fått sin egen, väl sångbara melodi. Men inte ens de hymner som ur svenskkyrklig tidegårdstradition tagits in i *Den svenska psalmboken* har – med ett enda undantag – fått behålla sina melodier när katolikerna tagit över dem.

Ragnar Holte

NIVENIUS, OLLE EN RASTPLATS FÖR BÖN OCH SÅNG. OM GUDSTJÄNSTENS MÖNSTER OCH MENING

Verbum, Stockholm (tr Danmark) 1993, 48 s. ISBN 91-526-2151-1.

Förre lundabiskopen och ordföranden i psalmkommittén har livslång erfarenhet av kyrkans gudstjänstliv och har bidragit med många olika slags insatser för att främja det. Här har han gett oss en anspråkslös liten meditationsbok kring olika

aspekter på guds tjänsten, inte faktsäckad, med vetenskaplig framtoning, utan skriven i uppbyggelsestil. Säkert kan den för läsaren ge sitt bidrag till att öppna nya aspekter eller att fördjupa gamla kända sådana.

Ragnar Holte

PETRÉN, PER UPPTÄCKTER – EN BOK OM PREDIKAN

Bokförlaget Gratia. Malmö 1994. 190 s. ISBN 91-87846-05-5

Per Petré, också känd som Per Edward Petré, har skrivit en bok om predikan, ganska liten till omfånget men bräddfylld av tankar kring det högst aktuella ämnet.

Inledningsvis räknar han upp vad predikan är: kunskapens ord, visdomens ord, profetia, proklamation, själavård, lovsång – och i allt detta Guds Ord, "ett oerhört anspråk" (s 9).

Ja, minst sagt. Och inte är det förvånande att alla predikningar som hålls, åtminstone på söndagarna, i alla våra kyrkor inte når upp till de kvalifikationerna.

Desto viktigare är det att predikanten inte fastnar i sina egna tankar och idéer utan tar till sig den lärdom i ämnet som finns samlad genom Kyrkans hela historia.

Och här har Per Petré mycket att lära ut till kollegor och andra, till dem som skall hålla en predikan och till dem som skall lyssna till den.

Cato den äldre sade en gång: "Rem tene, verba sequentur". Det betyder: "Håll fast vad du skall säga så kommer orden". Det finns predikningar som går i motsatt riktning, som börjar med orden, men så blir de kanske också mest munväder. Petré är tydligen medveten om denna risk, och därför börjar han sin framställning – faktiskt över hälften av hela boken – med att redogöra för saken som skall predikas, *res*, dvs själva innehållet. Här blyges han icke att i denna flumpredikotid peka på den viktiga plats i predikan som dogmatiken har; han kallar den *t o m* för den kristna trons grammatik (s 81). Man kan till nöds klara sig fram på ett främmande språk när man reser utomlands – *s k* hotelltyska eller portierfranska – men skall det bli någon mening med kommunikationerna måste man förr eller senare lära sig både glosorna och grammatiken. Och det är här det kristna trosinnehållet kommer in i predikan.

Petré pekar på sambandet mellan Gamla och Nya Testamentet. Ofta börjar vi i GT och går vidare till NT. Men han menar också att vi ibland kan gå den motsatta vägen, från NT till GT, för att öppna Ordets källor (s 34).

Hela denna bok om predikan andas själavård och själavårdslig erfarenhet bland människor. Därför vågar Petré ta upp och aktualisera den rika själavårdsskatt som Kyrkan förvaltar i sin undervisning om Nådens Ordning – där inte minst den *s k* tillämpningen rätt använd kan bli många predikanter och gudstjänstbesökare till ovärderlig hjälp (s 68f).

Den senare delen av boken tar upp frågor om predikans disposition, dess språk, framförande och annat; allt med upptäckarens entusiasm, serverat på ett friskt, ofta rent av muntert språk och sätt.

Per-Olof Sjögren

PSALMER I 90-TALET

Verbum, Stockholm 1994. 181 s. ISBN 91-526-2183-9.

Detta komplement till *Den svenska psalmboken* har arbetats fram av Svenska kyrkans församlingsnämnd, arbetsgruppen i hymnologi 1986–93. Ordförande och drivande kraft har Jan Arvid Hellström varit. Volymen utgör en fin avslutning på hans alltför korta livsgärning.

När nuvarande psalmbok antogs vid 1986 års kyrkomöte noterades behovet av ett kontinuerligt förnyelsearbete av psalmdiktning och musik för vår kyrkas gudstjänstliv. Men man önskade större rörlighet och en enklare beslutsprocess för psalmbokstillägg än för psalmboken. Den här volymen har utgivits utan föregående remisser och kyrkomötesbehandling. Ärkebiskop Gunnar Weman har avfattat ett förord där han anbefaller den till bruk.

Här finns inte mindre än 121 nummer (numrerade 801–921) som tematiskt spänner över hela psalmbokens område och som har inordnats under dess rubriker. Det är spännande med ett så stort material texter och melodier och alldeles ogörligt att göra det rättvisa i en kort recension. Dessutom vågar man inte alltid lita på första intrycket – men jag har läst och tillsammans med k hustrun sjungit igenom allt. Som många gånger förr när det gäller denna genre finner jag att det största problemet är att få fram goda melodier till goda texter. Jag kan exemplifiera med Hellströms egna texter: fem original och sju översättningar. Texterna håller genomgående god kvalitet. Men melodierna? En rad olika kompositörer har bidragit, och här finns hela spännvidden från Bäck till Strandsjö. Ingen av dessa tolv melodier får mig att riktigt ”tända till”, men Bäckes är i varje fall en av de bättre.

Bäck som psalmkomponist är ett intressant fenomen. Hans underbara tolvtonsmelodi nr 74 till Hartmans fina passionstext var från början inte avsedd som församlingssång utan utgjorde en sats i en körmässa. Men den har blivit en klassiker som koral, och min erfarenhet är att den faktiskt fungerar. När Bäck började arbeta direkt med koralskapande, förenklade han sitt tonspråk och närmade sig ibland det konventionella. Ingen av dessa melodier har väl riktigt ”slagit” (men påskpsalmen 462 är fin – varför sjungs den inte?) Bäck blev mycket uppbragt över att flera av hans koraler inte kom med i psalmboken – det var kanske snarare texterna som inte vann gillande – och hotade ett tag att dra tillbaka samtliga. Ett par refuserade Bäckkoraler – tillsammans med sina texter – gör emellertid come-back i den nya samlingen, där över huvud inte så få av de texter/melodier som inte vann psalmkommitténs/kyrkomötets gillande givits en ny chans. Det finner jag befogat i några fall. Men ingen av de tre Hartman-/Bäckpsalmerna väcker min entusiasm, och Frostenson/Bäckes nr 824 finner jag rent dålig; både text och melodi. Emellertid finns här också flera nyskrivna Bäckkoraler. En av dem är en fullträff enligt min mening: nr 808 till en mycket fin mystikladdad lovsångstext av Martin Lönnebo – hans enda bidrag till samlingen. Det är nog den psalm jag tycker bäst om av samtliga.

Mest skrivlysten bland biskoparna har Jonas Jonson varit (inte mindre än femton nummer, varav åtta original). Melodimaterialet förefaller mig genomsnittligt bättre än till Hellströms texter. Bäck svarar för ett nummer (nattvardspsalmen 831), inte dåligt, men allra bäst har enligt min mening Per Harling lyckats (med nr 813 och 840; dessutom 817, men den förefaller mig inte lika bra). Harling har medverkat i samlingen både som författare/översättare (sju nummer,

varav två original) och tonsättare (åtta nummer). Ibland har han tonsatt egna texter (nr 886 är ett fint exempel) men inte alltid. Ett verkligt fynd är nr 851, som han översatt från en kvinnlig engelsk författare och som har en utsökt melodi med bland annat taiwanesisk proveniens. En av de bästa i hela samlingen.

Kvinnliga psalmförfattare – de behövs verkligen! Det är glädjande att Ylva Eggehorn, som en tid varit medlem i arbetsgruppen, även själv bidragit med sju fina texter. Av dem har redan 843 "Barn och stjärnor" blivit väl känd och omtyckt som körsång. Hans Nyberg har gjort den utmärkta melodin. Övriga melodier till Eggehorns texter övertygar inte lika mycket. Att Eva Norberg-Hagbergs "Kom folkslag och raser" till Bertil Wallins fina melodi inte kom med i psalmboken är för mig obegripligt – här finns den som nr 806, med texten överarbetad och förbättrad. Åtta Britt G Hallqvist-texter finns med, samtliga tillkomna före psalmboken varför de rimligen har varit kända av kommittén, men ratats. Alla är väl inte omistliga, men exempelvis 876 är hellyckad i sin karakteristiska hallqvistska stil och har fått en bra melodi av hennes favorittonsättare Egil Hovland. Gulli Lundström-Michanek är för mig ett nytt namn, men hon skrev redan på 1940-talet två fina psalmtexter som först nu uppmärksammas. Nr 814 har fått en mycket tilltalande melodi av Stefan Lindblad. En genial idé var det onekligen att låta Karin Boyes klassiska "Ingen stund är såsom denna" bli psalm, och Egil Hovland har gett den en adekvat melodi (859).

Slutligen vill jag nämna två lyckade försök att framställa Gud som mor. Christina Lövestams nr 835 är en mycket kort text, tänkt att upprepas, och Jan Mattssons melodi är säkert tjänlig för ändamålet. Men en av de mest spännande i hela samlingen – både text och melodi – är Anna-Karin Hammars svenska tolkning av en originaltext av Gordon Light (nr 852), "Hennes starka vingar bär" (Guds Ande vid skapelsen liknad vid en moderfågel som bär fram livet). Refrängen skulle vinna mycket på att inledningstonerna till varje fras förändrades till åttondedels tidsvärde.

Ragnar Holte

REIMERS, LENNART, med bidrag av MADELEINE UGGLA 1000 ÅR KÖRMUSIKHISTORIA

Reimers 1992. 88 s. ISBN 91-7370-102-5.

ANDERSSON, ÖRJAN och ÖSTERHOLM, PER (red) KÖRIOSÅ. EN BOK TILL KYRKANS KÖRER

Noteria förlag, Klockrike 1994. 130 s. ISBN 91-85694-71-1

De flesta körledare brukar väl, när en ny sång introduceras, försöka sätta in den i dess stilhistoriska sammanhang. Man brukar också ha ambitionen att låta körens repertoar spänna över så många epoker som möjligt, dels därför att omväxling förnöjer, dels därför att detta breddar körens kapacitet.

Vill man gå ett steg längre och har en hyggligt notläsande kör som normalt klarar av t ex madrigaler, Buxtehudekantater och Hugo Alfvén finns Ed Reimers projekt *1000 år körmusik: 67 sånger, varav 28 kyrkliga, från gregorianik till 1990-tal, samt kommentardelen 1000 år körhistoria*. Den ger en utmärkt orientering om nio olika epoker; enkelt, klart och med suverän överblick och balans i det komprimerade faktamaterialet.

Särskilt värdefull är påminnelsen om vilka mängder av mestadels sakral körmusik som skrivits av såväl wienklassikerna som bland andra Mendelssohn, Brahms och Tjajkovskij – samt att de lutherska koralerna förblev hos kören till mitten av 1600-talet. Beträffande gregorikanen är det dock numera tveksamt om den varit "befriad från rytmiska mönster" (s 8); och 800–1000-talens "organum" har väl knappast fått sitt namn från orgeln därför att man kunde spela flerstämigt på den – det måste ha varit nättopp omöjligt på Winchesterorgeln och dess gelikar – utan därför att det var orgeln som höll ut de långa tonerna i *cantus firmus*?

Om materialet skall användas av mindre avancerade körer, eller i körer som håller sig till antingen världslig eller kyrklig repertoar, skulle en kassett med sångerna vara bra att ha. Annars verkar materialet passa bäst på folkhögskolans musiklinjer, musikgymnasium eller kanske körpedagogutbildning.

Lennart Reimers vidareutvecklar några tankar från föregående bok i artikeln "Kyrkokören och det svenska körundret" som också torde vara ett pionjärarbete. Den ingår i boken *Köriosa*, som enligt förordet "har kommit till för att i enlighet med policydokumentets intentioner (*Musiken i Svenska kyrkan*) stimulera körverksamheten och de enskilda körmedlemmarna i våra församlingar till ökat medansvar och fortsatt värdefullt arbete i våra gudstjänster".

Boken innehåller en kortfattad kommentar till kyrkoårets söndagar, förslag till körändakter (Per Österholm), en presentation av completoriet och Laurentius Petri Sällskapets nya musikutgåva av det (Ragnar Holte), en koncentrerad och realistisk artikel om körens uppgifter och dess förhållande till tron (Per-Olof Sjögren) samt en välbehövlig genomgång av kyrkorummets symbolspråk (Carl-Henrik Martling). Örjan Anderssons sakligt fina men språkligt lite valhänta analys av Bachs symbolspråk i "Wachet auf" har kanske inte så mycket att säga körer som inte har den på repertoaren – och varken i Eulenburgs fickpartitur eller i notexempel på s 15 noteras slutkoralen i "punkterade halvnoter", "alla breve" (s 14).

En användbar ordlista över teologiska begrepp och musiktermer avslutar denna miniantologi. Få körer kan väl använda allt i den, men alla kan använda något.

Birgit Lindkvist Markström

STOLT, BENGT

GERUMS KYRKA, SVERIGES KYRKOR, GOTLAND

Volym 219. Almqvist & Wiksell. Stockholm 1994. 80 s.

Det är naturligt att Gotland tidigt tilldrog sig *Sveriges Kyrkor*-redaktionens intresse. År 1914 utkom den första volymen med gotlandskyrkor. Tidigare hade bara några upplandskyrkor publicerats. Nu återstår endast ett tiotal gotländska kyrkor längst ner i söder att beskriva. År 1994 utkom Bengt Stolts monografi över Gerums kyrka i Fardhems ting.

Gerum hör inte till de mest omtalade av öns kyrkor, men är väl värd ett besök. Den är en av arton bevarade absidkyrkor på Gotland och därmed en av dem som bäst bevarat ursprungligheten. Detta kan avläsas i den okomplicerade byggnadshistorien: kor och absid har byggts ca 1200, långhuset under 1200-talets senare

del och tornet ca 1300. Detta fick lov att avkortas i början av 1800-talet på grund av rasrisk och ger idag ett rumphugget intryck. Eljest har inga större förändringar skett i byggnadskroppen. Att man haft planer på ett utvidgat kor framgår av den ovanliga omständigheten att kyrkan har dubbla triumfbågar. Många gotlandskyrkor fick ju på 1300-talet nya, stora gotiska kor; avsikten var förstoring och gotisering av hela kyrkan, men i många fall blev det bara ett stort kor. Den inträdande ekonomiska avmattningen lade hinder i vägen för planernas fullbordan. I Gerum blev det inget korbygge alls, men å andra sidan hade det färdigställda långhus, som ersatte en äldre träbyggnad, redan hunnit få gotiska former. Det är ett stort högrest rum med mittpelare där de fyra valven av flis från sand- och kalksten är starkt kupiga.

Framför mittkolonnen står dopfunten, kyrkans äldsta inventarium, bedömd som Gotlands bäst bevarade funt. Den är från 1100-talet och härrör från pseudonymen Majestatis verkstad. Cuppan är prydd med reliefer över Jesu barn-domshistoria, medan foten uppvisar fyra bestialiska odjurshuvuden – symboler för de avgrundsmakter som dopet befriar ifrån.

Andra gamla inventarier i kyrkan är ett triumfkrucifix från ca 1200, klart romanskt till stilen men med en svag antydning till S-böjning i corpus. Än mer stramt romanskt är ett processionskors från tidigt 1200-tal, medan ett annat från 1300-talet visar den tidstypiska passionsrealismen. En stående bild av den uppståndne Jesus är av det slag som kunnat användas vid liturgiska illustrationer av Kristi himmelsfärd, en raritet i en landskyrka. Från Gerum härstammar också en madonna, nu i Gotlands Fornsal, som dateras till tidigt 1500-tal men är till typen mycket äldre; den sittande madonnan är vanlig i romanskt och ännu i högotiskt stil men sällsynt under senmedeltiden, då Maria i regel avbildas stående med barnet. Av det en gång så rika glasmålningsbeståndet återstår nu bara en hel ruta, en framställning av S:t Olof från 1300-talet. Kalkmålningar från skilda århundraden finns också att studera i Gerum, där dessutom en av landets äldsta kyrkklockor bevarats. Den har typisk 1200-talsform.

I liturgiskt avseende är Gotland inte så framträdande som när det gäller det rent konsthistoriska. Gerums kyrka har sålunda bara en fyrstämmig orgel, som 1966 fick ersätta ett harmonium från 1919. Tidigare hade man fått nöja sig med ett psalmodikon som enda musikaliska hjälpmedel. Man har bara en enda mässhake, anskaffad 1954. Då hade kyrkan i mer än hundra år varit utan mässkläder; den svarta kappan hade nyttjats året runt. Efter reformationen har Gotland varit påfallande fattigt på textilier – en märklig kontrast till arvet i övrigt från den gamla Ecclesia Gutnensis.

Bengt Ingmar Kilstrom

STOLT, BENGT MEDELTIDA TEATER OCH GOTLÄNSK KYRKKONST. PARALLELLER OCH PÅVERKNINGAR

Ödins förlag Hanseproduktion AB, Visby (tr Uddevalla) 1993. 150 s.
ISBN 91-85716-69-3

Docenten Bengt Stolt har på nytt begåvat den medeltidsintresserade läsaren med ett spännande material kring förhållandet mellan det liturgiska dramat och kyrkkonsten.

Boken börjar med ett kapitel som allmänt skildrar den medeltida teaterns framväxt från 900-talet med sina enkla gestaltningar av något moment i gudstjänsten till sinnrika teaterspel vid medeltidens slut.

Bokens centrala del behandlar texttraditionens betydelse för i första hand Gotland. Det första huvudavsnittet tar upp frågan om hur gudstjänsten kunde dramatiseras, framför allt då vid påsk och Kristi himmelfärdshelgen. I det andra huvudavsnittet ägnar Stolt uppmärksamheten åt hur den medeltida konsten kan återspegla scener från den medeltida teatern. Den tredje huvuddelen tar upp ett särskilt motiv i Sanda kyrka, nämligen den muralmålning som framställer Mjölkestölden och där Stolt menar att en predikoberättelse i dramatisk utformning har legat bakom.

Boken avslutas med ordförklaringar och noter samt ett *Summary*. Allra sist finns en förteckning över tyska kyrkliga spel samt litteratur- och ortförteckning.

Stolt för en diskussion i boken huruvida konsten återspeglar de dramer som uppfördes i kyrkorna eller om man hämtade inspiration från konsten till de scener som ingick i dramat. Han är noggarna med att betona att det inte finns några skriftliga källor, men att olika detaljer i kyrkornas inredning vittnar om att kyrkliga spel bör ha förekommit. Även konsten – muralmålningar, skulptur och glasmålningar – vittnar om nu förlorade spel, anser Stolt.

Kanske har man lättare att godta argumentationen att – trots frånvaron av skriftliga belägg – mycket av den bevarade skulptur som finns i kyrkorna i kombination med inredningsdetaljer är troliga belägg för dramatiska framföranden, t ex spel vid Kristi himmelfärds dag. Här bygger Stolt på forskningar av Ulla Hastrup.

Däremot kvarstår frågetecken för min del när Stolt på s 12, figur 2, visar heliga tre konungars uppvaktning av Maria och barnet på dopfunten i Eke av mästaren Sigraf och skriver "kanske med julspel som förebild". Nu förekommer ju denna bild redan i Priscillakatakombens Cappella greca i Rom från 200-talet – och då lär väl ännu inte julspel ha varit för handen.

Samma förhållande gäller motivet Handtvagningen, s 77, endast förekommande i Gothems kalkmålningar. Stolt skriver: "Den ingår från högmedeltiden i de kyrkliga spelen". Det är nog riktigt men den är också ett motiv vi finner på de fornkristna sarkofagerna, exempelvis Junius Bassussarkofagen i S Pietro, Rom, daterad till 359 e Kr.

Dessa frågetecken är dock små anmärkningar i marginalen till en utomordentligt rik och stimulerande bok när det gäller diskussion av de frågor som rör det liturgiska dramat och dess återklang i kyrkornas inredning och konst.

I och med kapitlet med ordförklaringar längst bak i boken blir Stolts bok mycket användbar att sätta i händerna på den som vill besöka kyrkorna på Gotland och därur hämta både kunskap och inspirerande uppslag till nytänkande inför den medeltid som man förr kallade för den mörka men som nu allt fler förstår var den ljusa medeltiden.

Lars Djerf

SÖDERPPALM, KRISTINA (red) DÖDENS RITER

Carlssons i samarbete med Göteborgs stadsmuseum 1984. 189 s.

Dödens riter. Titeln låter kanske lite kantig och kall, en smula avskräckande i en tid när döden nästan blivit tabu. Men det här är en mycket läsvärd bok med ett brett och varierat innehåll. En tilltalande layout med intressanta och medvetet valda illustrationer förstärker läsoplevelsen. Bakgrunden är den utställning om döden som visades på Kronhuset i Göteborg i slutet av förra året.

Redaktören har valt att låta ämnet belysas från ett brett spektrum. Olika författare ger sina bidrag. Bland dem finns både etnologer, kyrkohistoriker och litteraturvetare. Artiklarna varierar i angelägenhet och omfång. Men just bredden är bokens styrka; språket är genomgående lättläst och många författare skriver på ett medryckande och engagerat sätt.

Lundaprofessorn Nils-Arvid Bringéus beskriver vår hållning till döden. Den har förändrats mycket sedan det gamla bondesamhällets dagar. Då var döden ständigt aktuell i människors medvetande. Idag döljs den för våra ögon. De flesta dör på lasarett och vårdinrättningar. Inte bara barn utan även många vuxna möter idag bara döden på TV-skärmen.

Mona Lorentzson, antikvarie vid Göteborgs Stadsmuseum, berättar om konsten att dö på rätt sätt under medeltiden, om själamässor och begravningsbruk. Fil dr Henrik Ahnlund tar i ett spännande kapitel upp den lyx som utmärkte kungliga begravningar i äldre tid. Med tanke på alla förberedelser som skulle vidtas, är det inte underligt att tiden mellan dödsfall och begravning blev lång. Karl X Gustav dog i Göteborg den 12 februari 1660. Begravningen skedde i Stockholm den 4 november samma år och hade då alltså föregåtts av nio månaders förberedelser.

Den sista avrättningen i Sverige ägde rum år 1910, och i ett avsnitt berättas om hur den dödsdömde fången förbereddes inför mötet med bödeln. Anders Gustaf Dalman, Sveriges siste skarprättare, ser mer ut som Maurice Chevalier där han med stråhatt på huvudet betraktar oss på en helsidesbild.

Ett par kapitel behandlar ämnen med påtaglig västkustanknytning som synen på döden bland Bohuskustens schartauaner, arbetarbegravningar i Göteborg vid sekelskiftet och äldre kyrkogårdsmiljöer i samma stad. Det mångkulturella samhället speglas genom inblickar i romersk-katolska, ortodoxa, judiska och islamska förhållningssätt inför död och begravning.

Kerstin Wallin, journalist på *Göteborgs-Posten* med religion och livsåskådning som specialitet, skildrar i ett par välskrivna artiklar en begravningsbyrå i Mariestad och sin egen upplevelse av sorgen vid faderns död. "Ju större delaktighet en människa känner i tillvaron, desto större möjligheter har hon att mogna i sin sorg", skriver hon. Det är säkert sant. I bokens förord uttalas förhoppningen att den skall ge människor anledning att samtala om döden och medverka till att åter göra döden till en del av livet. Det är ett gott syfte. Och visst väcker läsningen tankar och frågor som stimulerar till samtal. Läs boken! Den är värd det!

Lars Bondeson



VERKSAMHETSBERÄTTELSE för år 1994

Sällskapets styrelse utgjordes år 1994 av komminister Sören Bolander, Göteborg, ordförande; professor Ragnar Holte, Lund, vice ordförande; musikdirektör Gun Palmqvist, Oskarshamn, sekreterare; kyrkokantor Ing-Mari Johansson, Sävere, kassaförvaltare; musikdirektör Albert Sjögren, Onsala, och musikdirektör Maria Thyresson Hedin, Stockholm.

Suppleanter i styrelsen har varit musikdirektör, teol. och fil. kand. Gudrun Zethelius, Västerlanda; professor Folke Bohlin, Lund; musikdirektör Birgit Lindkvist-Markström, Knivsta, och teol. dr. Nils-Henrik Nilsson, Stockholm.

Styrelsesammanträden ägde rum den 18/2, 11/9 och 1/11.

Sällskapets medlemsantal uppgick den 31/12 1994 till 234.

LPS har under året varit medarrangör till två symposier för lärare i liturgisk sång vid landets kyrkomusikerutbildningar, dels på Musikhögskolan i Stockholm 28–29/1, dels på Stora Sköndal 9–10/9, med syftet att arbeta fram ett pedagogiskt material i ämnet.

I samband med årsmötet hölls studiedagar i Högalids församlingshem i Stockholm 10–11/9. Ragnar Holte presenterade det nya completoriumaterialet, och Maria Forsström talade om flerstämmig gregorianik.

Redaktör för årsboken Svenskt gudstjänstliv har varit professor Sven-Erik Brodd, Uppsala. Årgång 69/1994 hade rubriken "Söndagens mässa".

Göteborg och Oskarshamn den 15 maj 1995

Sören Bolander
ordförande

Gun Palmqvist
sekreterare

Svenska kyrkans forskningsråd började sin verksamhet 1989. Det har till uppgift att främja vetenskaplig forskning inom det teologiska forskningsområdet och inom andra områden som är väsentliga för kyrkan genom att

- * inventera behov av forskning
- * initiera och prioritera forskningsprojekt
- * fördela anslag till forskningsprojekt
- * informera om forskning och forskningsresultat.

Möjligheterna att dela ut anslag är relativt begränsade - och den ojämförligt största delen av arbetet är knuten till forskningssekretariatet, som är beläget i Uppsala. Det har akademisk forskningskompetens inom de flesta av de religionsvetenskapliga områdena.

UNIVERSITETSDIBLIOTEKET

96 -03- 0 4

LUND

*Så må en Kristi tjänare sjunga,
att det inte är den sjungandes sång
utan orden som blir tilltalande.*

Kyrkofadern Hieronymus

LUNDS UNIVERSITETSBIBLIOTEK



15000

600305630

TRO & TANKE, Svenska kyrkan, 751 70 Uppsala. 018/16 96 67