

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

An - 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.

O - 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 artikulation: 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 "Åra 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.

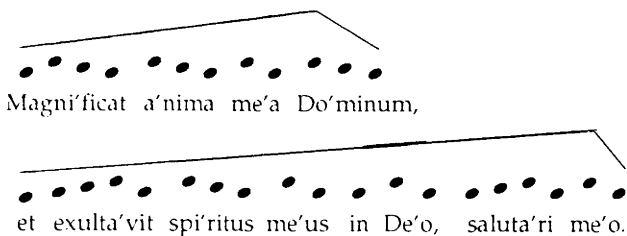
2. Idiomatisk textdeklamation

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 di-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 julnattsmässans introitus "omnis 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 Ferrettis 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" inskärps 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*, *Deutenus*, *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.

1

Finalis Tenor T F

Ps.

Ant.

2

Finalis Tenor T F

Ps.

Ant.

3

Finalis Tenor T F Senare form.

Ps.

Ant.

4

Finalis Tenor T F

Ps.

Ant.

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.

The image displays three staves of Gregorian chant notation for the Tenor voice. Each staff is labeled with a mode: C (do), D (re), and E (mi). The notation includes a main melodic line, a 'Finalis' line, and a 'Ps.' line. The lyrics are written below the notes.

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 textstavelserna 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 *differentiaæ* (kadensformler) som saknas i de latinska standardutgåvorna av gregoriansk sång, liksom några ur den ambrosianska (milanesiska) repertoaren, är här användbara. Dessutom kan nya *differentiaæ* 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 tidedärdssången 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 tidedärdantifonerna 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 välklingande 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 *Ordnarium 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 reicher 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.