

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-uppenbarelsen, 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, *completorium* 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, frånsett 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 lösräckta 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 folkspråksliturgins texter. 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 psalmtönerna, 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.

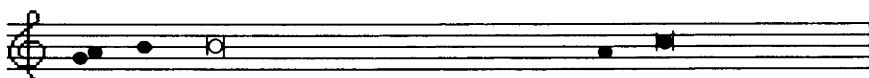
Försök har gjorts med mycket enkla psalmodiformler enligt mönstret att recitationston både i mitten och i slutet av psaltarversen bryts av sista

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

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 * man-da-vit, et cre-a-ta sunt * Proba me Domine, et tenta me *

Laudate Dominum de caelis * man - -davit et creata sunt * 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 *brevis*-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 framhävande 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 *brevis*-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 *brevis*-noten (*media'tio corre'pta*, avkortad mittkadens – lägg märke till parentestecknet ovanför noten). Antalet obetonade stavelser under *brevis*-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.

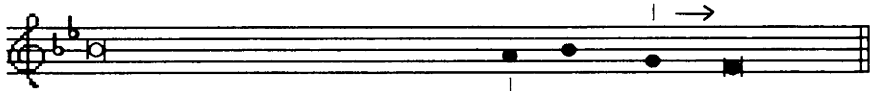
5. Helstreckat genom notsystemet markerar en paus för lugn andhämtning efter första halvversen. Man ger sig tid både att låta sista tonen klinga ut (något tänd) och att så att säga inom sig höra den eka innan man fortsätter. Det är viktigt att kören finner den rätta samkänslan i ett pausens "lagom" utan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

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

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

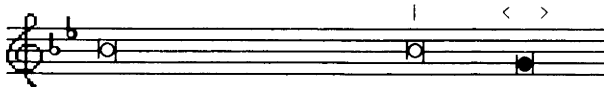
8. Accentnoten markeras på samma sätt här som i mittkadensen (se punkt 3 ovan), men vid betonad slutstavelse sker inte någon avkortning

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 psalmodiförlorna 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:



täck-er 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. (Kvartsstreckat 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

11 11 12

Flexa:

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 psalmtöner. 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" psalmtöner 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-töner: den åttönde, den andra och den femte.

Åttönde psalmtönen (*Psalmen 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.

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



- 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 'fruktan.
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 psalmtön. 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 förberedelse-ton.

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

Sjunde psalmtonen (*Psalm 16, torsdagens completorium*)

Psalmodi



- I [Skydda] mig, Gud, jag flyr <till dig>. †
 Jag säger till 'Herren: Min 'härska-re *
 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 framhåvt 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 forskning 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 härövan 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)

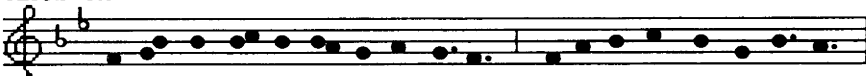
För antifonerna finns åtta tonarter eller tonsläkten (*mo'di*) som svarar mot de åtta psalmtönerna. Tonart som i otransponerat läge har d som grundton kallas traditionellt *dorisk*. Den så kallade autentiska formen (1) har som huvudton motsvarande psalmtöns tuba, dvs tonen a. Den enklaste antifontypen 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.

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.

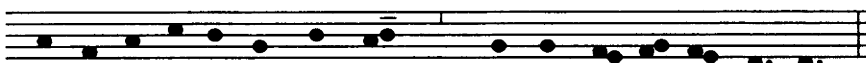
Den troligen bäst kända antifonen i tredje tonarten, söndagens antifon till Symeons lovsång, bygger melodiskt vidare på den enkla typen. Ett nytt inslag är bland annat treklangsrörelsen a-f-a-c. Den svenska versionen, underlagd av Adell-Peters, följer helt den latinska förlagan:

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.)

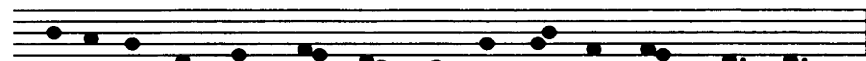
Ps 103:13-22 (3) (Lördagens completorium)

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'-



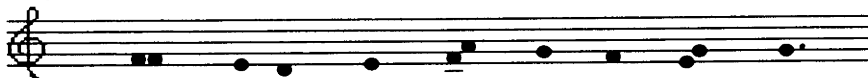
och ri--ke--dom och ä -- ra.
tum tu-um et ti' - mu -- i.

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:

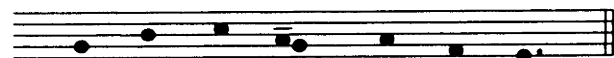
Ps 143 (4) (Tisdagens completorium)

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,



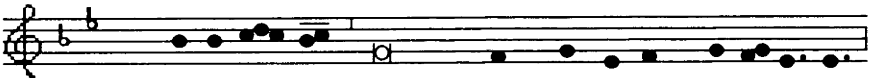
min-nas allt det go-da som han gör.
lau-da'-te (-) Do'mi-num de caelis.

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,



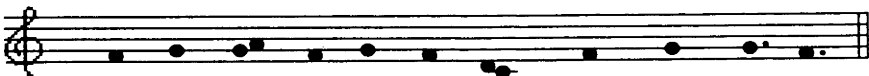
och bodde mitt i-bland oss. Hallelu--ja, halle -- lu-ja!
och dödens makt är bru-ten. Hallelu--ja, halle -- lu-ja!

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.

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:

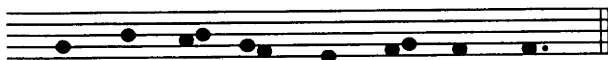
Ps 91 (8) (Söndagens completorium)

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



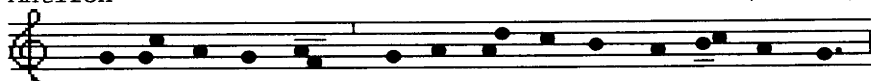
I, II Hallelu-ja, hallelu-ja! ¶ Hallelu-ja, hallelu-ja!

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. *Responsorier* 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.

80