

# Gregoriansk uppförandepraxis: några problem, några lösningar

---

Av László Dobszay

## 1. Att rekonstruera ett "autentiskt" gregorianskt sångsätt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. Solesmes

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

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

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

Pascha no - strum immo-la

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

Tonus 57'' finalis

### Notexempel 1.

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Semiologia gregoriana

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

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

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

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

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

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

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

Enligt min åsikt har det semiologiska systemet två svaga punkter.

Den första är att man har övertolkat de nyansrika handskrifterna.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4. Fyra faktorer att beakta

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

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

Pascha no - strum im - mo - la -  
 f  
 ten. ten.  
 40'' T.f.  
 tus est ...  
 meno f (Ensemble Venance Fortunat)

### Notexempel 2a.

Pascha no - strum im - mo - la -  
 tus est ...  
 37'' T.f.  
 (Schola Hungarica)

### Notexempel 2b.

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

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

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



Graduale Romanum

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

Klosterneuburg

Passau

Estegom

Uyita

Buda

Notexempel 3a.

Grad Rom

Tecum princi- um ---

Old-Romen

Tecum princi- pi- um ---

Ambrosian

Tecum princi- um ---

Not Strigoniense

Tecum princi- um ---

Notexempel 3b.

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

Det finns varianter på tre nivåer.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ecce Sacerdos... legem excel-si. etc.

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

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

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

Notexempel 4a.

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

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

Suscepimus --- sicut audivimus...

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

Ecce sacerdos... non est inventus similis illi

Notexempel 4b.

*grad. Justus ut palma*

in do-mo Domini ---

per no-ctem

Notexempel 4c.

Old Roman

Alleluja Pascha nostram

Al-le-lu-ja

Grad Rom

Al-le-lu-ja

Miss. Not. Strigorianae

Al-le-lu-ja

### Notexempel 5.

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

Gregoriansk notation ger oss två säkra hållpunkter:

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

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

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

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

Kesp.

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

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

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

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

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

Notexempel 6.

Ant. Sedit Angelus

ni mi o ter-ro

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

### Notexempel 7.

---

Jag har tre saker att tillägga.

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

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

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

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

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

## 5. Råd för utförandet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Notexempel 8.

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

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

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

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

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

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

Översättning från engelskan: Birgit Lindkvist Markström



# Gregorian Performance Practice: Some Problems, Some Solutions

## Summary

By Birgit Lindkvist Markström

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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