

Recensioner

EKENBERG, ANDERS

DEN GREGORIANSKA SÅNGEN. TEORI – HISTORIA – PRAXIS
1998

Den gregorianska sången, latinet och svenskan

Behovet av en introduktion på svenska till den gregorianska sången har länge varit kännbart. Redan 1930 utkom Knut Peters pionjärbete *Den gregorianska sången*, som behandlade sångens historia, teori och praxis. Den senast utgivna läroboken ägnad gregorianiken, Arthur Adells *Gregorianik 1, De bundna formerna*, utkom 1963. (Den planerade andra delen om de fria formerna förblev tyvärr ofullbordad.) Under de 37 år som gått sedan dess har mycket hänt inom den gregorianska forskningen. Framför allt har den s.k. semiologiska skolan, grundad av Solesmesmunken Eugène Cardine, dominerat diskussionen och präglat tolkningen av de tidigaste neumerna. Den har skapat ett nytt sångsätt, och gregorianska "scholar" har uppstått, både utomlands och i vårt land, vilka arbetar efter semiologins principer och tolkningar.

Nu har en välskriven och innehållsrik handbok i ämnet gregoriansk sång utkommit, nämligen Anders Ekenbergs *Den gregorianska sången*, med undertiteln Historia, teori, praxis (Gehrmans 1998). Ett repertoarhäfte medföljer. På svenska har vi hittills inte haft någon så initierad, grundlig och samtidigt lättläst introduktion. Typografin är också mycket tilltalande och läsvänlig.

Den fylliga framställningen grupperas i nio kapitel: Introduktion, Historisk översikt, Från gehörstradition till noterad musik, Ord och ton, Modalitet och melodik, Flexibel textbaserad rytm, Olika sångtyper, Psalmtonerna och Uppförandep Praxis. En 23-sidig avdelning med förteckning över utgåvor, litteratur samt ordförklaringar och register avslutar boken.

Textmaterialet på 214 sidor med 173 notexempel behandlar till största delen sånger på latin. Ungefär 60 sånger har svensk text. Liksom i latinska liturgiska böcker har latinet här försetts med uttalsaccenter – en pedagogiskt mycket viktig sak.

Boken ger en god inblick i semiologins rön och teser. Utan att vara okritisk ansluter sig författaren i huvudsak till denna riktning. Vad gäller gregoriansk terminologi, följer författaren ibland den semiologiska, ibland lanserar han en egen. Det går inte alltid att avgöra var gränserna går.

Att skapa en adekvat terminologi är lika viktigt för den gregorianska teorin som för pedagogiken. Författaren följer etablerad praxis att benämna alla notkombinationer utöver enstaka noter "melism". Benämningen "halvmelismatisk" för de oligotona och "melismatisk" för de rikt ornamenterade sångerna kan då förefalla oegentlig, eftersom redan de oligotona sångerna rymmer ett avsevärt mått av melismer. Ordet "melism" saknas f.ö. i ordförklaringarna – men även i registret. Där finns dock "melismatiska melodier" med hänvisning bl.a. till s. 19: "...många noter över textstavelserna". "Centonisation" eller "centonisering" uppges vara föråldrade (s. 57) – dock utan att någon ny term lanseras för denna metod för melodiskapande, som är urgammal och som författaren själv flitigt tillämpar. Det vore vidare pedagogiskt värdefullt att, tvärtemot vad författaren anser, bibehålla de hävdvunna termerna "fria" former för t.ex. antifoner, som ändå tillhör en annan melodisk kategori än de "bundna" formerna, *formlerna*, som representeras av t.ex. psalmtönerna.

I stället för en utförlig redogörelse för de olika kapitlen – för en sådan hänvisas till Ulrike Heiders anmälan i Kyrkomusikernas Tidning 1999, nr 10 – ämnar jag i fortsättningen särskilt uppehålla mig vid vad som, vid sidan av det som bokens undertitel utlovar, tycks vara ett huvudärende, nämligen att påvisa det i huvudsak olämpliga i att överföra den befintliga gregorianska repertoaren till svenska.

Grundfrågan

Det är ganska självklart att den gregorianska sången av dess främjare betraktas som en skatt att lyfta fram och ösa ur, dvs. att sjunga i gudstjänsten. Detta faktum utesluter emellertid inte en vetenskaplig hållning till ämnet och får inte hindra en grundlig diskussion både om vilket sångmaterial man bör utnyttja och torgföra och hur sången skall framföras. Särskilt bland katoliker anses den gregorianska sången stå i ett exklusivt och oupplösligt förhållande till latinet. Här möter vi i själva verket den helt avgörande frågan just nu. Kan den gregorianska sången förenas med vårt eget språk och hur kan detta i så fall ske? Denna fråga löper också som en röd tråd genom bokens framställning. Att frågan är så brännande beror ju på att denna sång tillkommit – enbart – för att utgöra en del av liturgin.

Latin och svenska

I det viktiga kapitlet Ord och ton anger författaren i sex punkter (s. 85) de teser om de båda språkens olikheter, på vilka han i främsta rummet stöder sin uppfattning om svenskans obrukbarhet för gregorianiken. Att en melodi "kan låta illa" p.g.a. att "svenskan har vissa ljud som latinet saknar" måste stå för författarens personliga smak. Ett ord som "skuldror" hör hit. Sådana ord måste då låta lika illa i svensk musik.

Andra punkten lyder: "språkmelodiska skillnader: svenskan är inte som latinet ett språk med entydigt fallande språkmelodi, svenska meningar slu-

tar ofta på betonad stavelse”. Författaren torde här avse fallande språkrytm: betonad stavelse följt av obetonad(e). Att svenskan ofta har stigande språkrytm i radslut är riktigt. Begreppet språkmelodi rymmer både ordintonation och satsintonation. Det måste framhållas att stigande språkrytm inte oundvikligen drar med sig stigande intonation. Vid radslut är tonsänkning det normala. Det går lätt att pröva med t.ex. Fader vår. Man sänker rösten vid slutet av varje bönepunkt. Motsatsen vore onaturlig. Att latinet även skulle ha ”fallande” satsintonation, som påstås, torde vara osäkert.

Det svenska betoningssystemet i punkt 3 beskrivs ofullständigt. Normalt samverkar tryck, tonhöjd och längd i svensk betoning. Vad som skiljer svenskan från latinet är den ymniga förekomsten av accent 2, grav accent, där huvudaccenten följs av starkt bitryck. Även medeltidslatinet hade en form av biaccent, men en svag sådan i långa ord.

Utsagan att ”svenskan har ett rikt system av varierande starka betoningar som latinet saknar men som är betydelsebärande i vårt språk och därför inte får förfuskas”, torde avse just accent 2. Dess starka bitryck som sådant är inte ”betydelsebärande”. Däremot är det ”betydelseskiljande” i homonymer av typen stegen (av steg) och stegen (av stege). Sådana homonymer påträffas knappast i gregorianska sångtexter. I syllabisk sång går dessutom grav och akut accent inte att skilja åt.

Punkt 4 om långa och korta vokaler är här så vagt formulerad att den inte ger någon information. För kommentarer till punkt 5 hänvisas till avsnittet om psalmodin, dubbelaccentuerade kadenser. Sista punkten om att utan vidare överta en text med dess originalmelodi, dvs. bara översätta texten, torde inte kunna drabba någon som allvarligt sysslar med gregorianik på svenska.

Enligt min mening överdriver författaren starkt de språkliga divergenserna. Otvivelaktigt är släktskapen mellan språken större än olikheterna. Så kan ju huvudaccenten i båda språken uttryckas med såväl tryck som tonhöjning och förlängning. Båda saknar s.k. bunden accent (som i finskan, polskan och franskan). De har båda alltså fri accent som kan läggas på växlande stavelser. Tryckaccent och melodisk accent behöver inte utesluta varandra. Några oöverstigligen hinder för oss att utnyttja befintlig repertoar – givetvis med små modifikationer – föreligger inte, som jag ser det.

Latinskt uttal

Ekenbergs ständigt upprepade grundtes är att den gregorianska sången i detalj återspeglar vad han kallar ett naturligt latinskt uttal. Angående latinuttalet på 700–800-talen, då den gregorianska sången fick sin form, har latinprofessorn Birger Bergh rådfrågats. Han har i ett utlåtande konstaterat att språkforskarna numera är eniga om att man i den tidens latinuttal inte uttryckte betoning med tonhöjning (se bilaga). Latinuttalet har ju varierat en hel del under olika tider och i olika länder, och veterligen finns i kyrkans historia inget kodifierat, obligatoriskt och för alla tider giltigt uttal. I ljuset

av författarens grundtes är det f.ö. svårbegripligt att han rekommenderar s.k. italienskt uttal, trots att han anser att "vi kan beskriva ganska väl" uttalet "i dåtida frankiska sångarskolor", dvs. under den period då den gregorianska sången började konsolideras. (Författaren presenterar en tabell över italienskt uttal, men den är ganska ofullständig. Fylligare information ger G. Niskas bok *Sångarens latin*.)

Latin i svensk gudstjänst

På s. 87 och i Repertoarhäftet säger sig författaren inte finna några hinder för att i svensk (evangelisk) gudstjänst sjunga gregorianska sånger på latin. Som jag ser det, är det i en ordinär svensk kyrkoförsamling risk för att sånger på (varje) främmande språk snarare uppfattas som konsertnummer än som en fungerande del av själva liturgin. Vem av oss ber sina böner på ett obegripligt språk? Körsånger brukar nämligen till övervägande del utgöras av bönetexter, och kören brukar betecknas som den övade delen av församlingen. Medan det i Svenska kyrkan under avsevärd tid varit en självklarhet att gudstjänsten firas på modersmålet, är det i Katolska kyrkan först efter Vatikanconciliet på 1960-talet som detta blivit det normala, dock utan att latinet för den skull förlorat sin air av att vara det sakrala språket.

Naturlig deklamation och melismer

Melismer kan förekomma på vilken stavelse som helst i den gregorianska sången, betonad eller obetonad. Enligt vissa semiologer har melismerna, särskilt i kombination med de i handskrifterna förekommande tillsatstecknen, alltid någon funktion, såväl uttals- och innehållsmässigt som teologiskt-exegetiskt. Om melismernas funktion skriver författaren (s. 76f): "melismer och reperkussioner /kan/ förekomma på både långa och korta stavelser och på både långa och korta vokaler". "Ofta framhäver melismer eller reperkussioner /1/ betoningarna, men inte sällan tjänar de i stället /!/ syftet att åstadkomma /2/ avspänning och vila på ordens sänkingsstavelser". (Med sistnämnda ord menar författaren de stavelser som följer på accent. Han utgår också från att latinska ord har en enda accent.) "Ibland ska de /3/ förhindra ett alltför hastigt uttalande av obetonade stavelser i accenternas eller stavelsernas närhet". Inom parentes säger författaren: "(Ibland har de också sin grund i ren sångglädje.)" (s. 77) – Bara ibland? Skulle de melodiska krafterna verkligen ha så liten plats i de gregorianska melismerna? Det vore av intresse att få veta i vilka melismer språkligt rationella resp. exegetiska tolkningar härskar och i vilka den rena sångglädjen i så fall råder.

Rubrikfrågan *Gregoriansk sång på svenska?* (s. 85) får ett mycket restriktivt svar. Subtil textartikulation eller rentav texttolkning "går", enligt författaren, "inte att få fram på svenska". Med förlov sagt förefaller semiologiska texttolkningar ofta innehålla mera subjektiva intolkningar än vad en melodi kan rymma, i synnerhet vad gäller de detaljrika exegetiska utläggningarna.

”Långa melismer på svagbetonade stavelser” tycks vara det största hindret. Författaren frågar även senare (s. 166): ”Tål vårt språk att man lägger utdragna melismer på svagbetonade stavelser ... ?” Om man med utdragna menar 8, 10 eller 20 noter, blir svaret givetvis nej. Men textdeklamationen – och innehållet – blir knappast störd om man sjunger ”(förbarma) diiiiig (över oss)”, vilket vi utan vidare gör i mässan. Författaren ägnar märkligt nog ingen uppmärksamhet åt frågan om melismer och våra mycket frekventa gravaccentuerade ord, som har en sådan naturlig tyngd (efter huvudaccenten) att de tål, för att inte säga nästan behöver, melismer av det slag som förekommer i oligotonisk stil. Här har svenskan ett försprång framför andra språk. Under punkt 3 (s. 85) framställer författaren den grava accenten i stället som ett problem. Vad skulle formuleringen ”svenskan har ett rikt system av varierande starka betoningar som latinet saknar” annars syfta på? Författaren bortser också i sin fråga från att melismer, enligt semiologin, även har flera andra uppgifter än att markera betoning, vilket även borde kunna tillämpas i svenska texter.

Om man, som författaren tycks göra, har syllabik och enkelhet som ett ideal för gregoriansk sång på svenska, blir alltså melismer på obetonade stavelser en stötesten. Kravet att deklamationen aldrig får bli, som författaren säger, ”onaturlig” eller ”orimlig” tar inte hänsyn till den faktiska skillnaden mellan tal och sång och kommer oundvikligen i konflikt med ”den rena sångglädjen”. Sång tillför ju i sig det talade språket flera nya dimensioner. Varför sjunger man annars? Och vad vore den gregorianska sången utan melismer?

Eftersom det i latinet inte finns några hinder – tvärtom är det mycket vanligt att sjunga ett ord som *Dominus på* t.ex. tonerna f ga a (med melism på den helt obetonade stavelsen *mi*), så finns det allt skäl att sjunga ordet *Herren* (med starkt bitryck på andra stavelsen) på t.ex. tonerna f ga. I sin bok gör författaren en i notex. 97, *Herren*, och notex. 169, *himlen*, där ett naturligt svenskt uttal motverkas med hjälp av tecken för svagare betoning.

Den s.k. accentlagen

Författaren fastslår (s. 74): ”I tidigt medeltida kyrkolatin hade den s k tryckaccenten inte slagit igenom eller i varje fall inte ersatt tonaccenten. Liksom i antiken uttrycktes betoning med tonhöjning”... ”Textbetoningen uttrycks mycket ofta med en högre ton i melodin, vilket speglar hur man uttalade betonade textstavelser”. Författaren stöder sig här fr.a. på P. Ferretti, som på 1930-talet menade sig ha funnit en ”accentlag”, enligt vilken ”melodierna utgör musikaliska översättningar av vårdat latinskt textuttal och latinsk textbetoning av efterklassisk typ”. Författaren förtiger, att Ferretti kallade detta en lag. Han tillskriver honom i stället det svagare uttrycket ”huvudtendens”, men använder också uttrycket ”regel”. Denna ”lag” är dock ingalunda allmänt accepterad av den gregorianska forskningen.

Så har t.ex. W. Apel i *Gregorian Chant* (1958) påvisat oklarheter och

motsägelser i Ferrettis olika definitioner av "tonic accent", vilket givetvis gör dennes tabeller och resonemang mindre tillförlitliga. Apel har också gjort en egen undersökning av betoningarna i de bortåt 500 icke enstaviga orden i advents- och jultidens 58 antifoner. I motsats till Ferretti arbetar Apel med en entydig definition av "tonic accent": en sådan föreligger endast om den betonade stavelsen ligger högre än den efterföljande. Resultatet av Apels undersökning är att i drygt hälften, 57%, av de undersökta orden finns en tonhöjning på den betonade stavelsen. Hela 43%, alltså inte långt ifrån hälften, följer inte "lagen". Apels slutsats är att "tonic accent" visserligen spelar en viktig roll, men att man inte kan tala om någon "accentlag" (s. 295ff). Apel har också (s. 297, not 36) kommenterat en tabell hos Ferretti med exempel på hur ordet *Dominus* på olika sätt klätts i melodisk tondräkt. Apel konstaterar att Ferretti mot sin vilja här åskådliggjort "lagens" ohållbarhet: bara 16 av de 52 fallen stämmer med den!

Gregoriansk "ordbehandling"

Från en annan utgångspunkt än Apel har jag själv gjort en undersökning, nämligen av just det viktiga och frekventa ordet *Dominus* (Herren) med kasusböjningar, som alla har betoning på första stavelsen. Därvid har jag sökt igenom *Antiphonale monasticum*s antifoner från början av boken och stannat vid 542 antifoner med tillsammans 250 exempel på ordet *Dominus*. Härigenom kommer samtliga modi in i bilden. Ordets plats i antifonen kan variera, alltifrån första plats till sista, finalplatsen. *Dominus* med sina böjningar *Domini*, *Domino*, *Dominum* och *Domine* är också alltid betonade i satsen. Samtliga *Dominus*-exempel på finalisplats (44 stycken) är borträknade, eftersom alla ord på sådan plats hamnar under en (finalis)formel.

Undersökningen ger vid handen att knappt hälften, 47%, av de återstående 206 exemplen har tonhöjning på den betonade stavelsen *Do-*. (Ett litet urval av fallen presenteras i notexempel 1). Mer än hälften har endera tonupprepning eller tonhöjning på ordets andra, obetonade stavelse. (Notex. 2). Undersökningen ger alltså ett ännu starkare skäl än Apels att avvisa talet om en "lag". I 39 olika fall, eller 19%, ligger den obetonade stavelsen *Do-* lägre än den följande stavelsen. (Om man skulle vilja skärpa kraven på definition av "högre ton" till att gälla högre än både föregående och efterföljande, blir procentsatsen 28% för tonhöjning av accentuerad stavelse.)

Författaren talar om "en elementär metodik" som skulle finnas i den latinska texten och som inte bara innebär att stavelsen efter den betonade i ett flerstavigt ord får en lägre ton, utan också att en därefter följande obetonad stavelse får en ännu lägre ton (s. 74 och 106). I min studie finns det åtskilliga exempel på att den sista obetonade stavelsen har den högsta tonen i hela ordet (se notex. 3).

Denna undersökning visar också att den accentuerade huvudstavelsen *Do-* i 41% av fallen (84 stycken) bär en ensam not och den obetonade

Underläggning av ordet "Dominus" ("Herren") i Antiphonale monasticum

1. Tonhöjning på första stavelsen

a. Syllabisk

18 204 53 216
Cantabo Domino. Veniet Dominus. Eripe Domine. Dominus Emanuel.

b. Med en dubbelneum

126 6 155 17 5 187
Nomen Domini. Domine. Domi-nus. Domi-ne. Domino. Ecce Dominus.

c. Med flera dubbel-/trippelneumer/melismer

79, 276 81, 216 205 376 226
Domine. Do-mine. Veni Domi-ne. Domi-nus. Di-es Do - - - - mi - - - - ni.

2. Tonhöjning på andra stavelsen

a. Syllabisk

22, (124) 41, 201 196 368 227
Vivit Dominus. Domine. Dominus Dominator. Dominus. Veni Domine.

b. Med en dubbelneum

195 307, 354 m fl 195, (192) m fl 214, (193) m fl 405 413
Do-minus. Domi-ne. Veni Domi-ne. Domi-ne. Domi-ne Deus. Dominus.

c. Med flera dubbel-/trippelneumer

200 203, (342) 341 341
Do-mi-nus terrae. Do-mi-nus. Do-mi-ne, bene prosperare. Do-mi-ne.

3. Tonhöjning på slutstavelsen

a. Syllabisk

60, 217, 370 218 216, 43 70 154
Domine. Ad Dominum aspiciam. Dominus. In Domino. Domine.

b. Med en dubbelneum

227, 233 217 58 340 149 342
Dominus veni-et. Domini, Domine. Dominus. Domine. Domine Deus.

c. Med flera dubbel-/trippelneumer/melismer

311 332 308 257 229
Dominus. Domine. Domi-ne. Domi-ni. Dicit Domi-nus.

Ovanstående notexempel i urval från den statistiska undersökningen av ordet Dominus.

stavelser *mi-* två eller flera noter. Det framgår vidare att enkla noter, tvåtons- och tretonsneumer i stor variation kan underläggas samtliga tre stavelser, oberoende av deras accent eller tyngd. Med finalisfallen borträknade kan man i de återstående 206 exemplen räkna till 145 olika melodivarianter. Hur denna variationsrikedom skulle kunna återspegla eller ”vara över-sättningar i musik av vårdat latinskt textuttal och latinsk textbetoning av efterklassisk typ” är mig en gåta, särskilt som detta textuttal ännu inte är helt klarlagt.

Melodiglädje

Om nu den obetonade stavelsen *mi-* kan bära flera noter än den betonade *Do-*, som inte sällan kan ligga lägre än de obetonade stavelserna, då kan det inte vara vare sig oregorianiskt eller osvenskt att behandla ordet ”Herren” eller andra flerstaviga ord på samma sätt, t.ex. ”Her-ren”: f-ga. ”Herren” har grav accent, dvs. starkt bitryck på sista stavelsen, och detta förhållande kan alltså på ett naturligt sätt framhåvas genom tvåtonsneumen. Om ”Herren” eller t.ex. ”evigheter” däremot sjunges på en enda ton, går det inte att höra skillnaden mellan helt obetonade stavelser och stavelser med bitryck.

Inom det begränsade tonomfång där tidegårdsantifonerna vanligen rör sig, är den melodiska uppfinningsrikedomen och variationsförmågan häpnadsväckande. Mina tabeller med 206 exempel på ordet *Dominus* är bara en tydlig bekräftelse härpå.

Redan i den enkla tidegårdssången kan de melodiska krafterna ibland ta överhand. Och att en ren melodiglädje då skulle behöva bekämpas är svårt att förstå. Skulle det inte kunna vara just texten som startar den musikaliska inspirationen?

Prefationstonerna

Författaren har tidigare sagt: ”Användning av de rikare latinska psalmtionsvarianterna utom i vissa undantagsfall leder till dålig svensk textbehandling”. (TRO & TANKE 1995:4, *Gregorianik*, s. 29) Misstanken ligger nära att det är just detta argument som är motiveringen för att Katolska kyrkan i Sverige övergivit *tonus sollemnis* och numera endast använder *tonus ferialis* i prefationen, särskilt som denna ton försetts med en hjälpformel med tanke på svenskans speciella krav. Denna uppfattning torde också ligga bakom Repertoarhäftets exempel (s. 10) på att den mycket rika Benedictusantifonen ”Lövet och priset” inte följs av den sedvanliga canticapsalmtonen, utan av en av författarens egna mycket enkla psalmtoner. Den till antifonen hörande tonen kallas för ”en annan psalmton”.

Bokens notexempel på *tonus sollemnis* från svenska kyrkohandboken (s. 145) är knappast representativt utan torde ha valts just för att demonstrera de angivna underläggningssvårigheterna. Här finns nämligen åtta enstaviga slutord; högst fyra av dem har huvudbetoning. Den s.k. halvmelismatiska stilen gör det ändå möjligt att recitera på ett språkriktigt sätt.

Av i mässboken upptagna 13 prefationer med sammanlagt 70 kadenser finns det bara ca 10 exempel på accentförskjutning i kadenserna. En sådan minoritet är en otillräcklig anledning att avstå från den rikare formen. Enligt en utvärdering av 1986 års kyrkohandbok inkl. musiken är denna recitationston den i särklass mest använda, nämligen i 88% av de undersökta församlingarna, medan det år 1986 införda enklare alternativet, *tonusferialis*, inte slagit igenom. Det är uppenbarligen så, att det festliga sångsättet upplevs som mer adekvat för att frambara lovsångstexten när mässan närmar sig sin höjdpunkt.

Psalmodin

Eftersom huvuddelen av textmassan i tidebönerna utgörs av psaltarpalmer, måste sättet att musikaliskt recitera dem, psalmodin, vara av största intresse. Då det handlar om musikaliska formler, ställs frågan om språkets möjligheter och problem på sin spets.

I en psalmton skall, som bekant, textens och formelns accenter helst överensstämma helt. Så är emellertid inte alltid fallet ens i latinet. Trots detta har de åtta psalmtonerna nästan oförändrade använts i åtminstone tusen år.

Nu kallar författaren systemet med dubbelaccentuerade kadenser för "konstprodukt" och påstår att texten därigenom ibland får en "konstlad prägel" (s. 193). Det är svårt att hålla med. Tvärtom är det just dessa kadenser som kan bidra till en naturligare frasintonation i latinet. Enligt Cardine är det första accenten i en dubbelaccentuerad kadens som har den större tyngden. Och detta är i högsta grad behövligt vid de mycket frekventa frasluten av typen *Deus meus*, där *Deus* givetvis är huvudordet och *meus* ett svagbetonat pronomen. Av ca 1 450 frasslut i de första 50 psalmerna i *Antiphonale Monasticum* är ca 630 kadenser, eller hela 43%, av just denna typ med efterställt, svagbetonat pronomen.

Svensk psalmodi

Enligt författaren är det tillvägagångssätt, på vilket svenskan och den gregorianska sången anpassats till varandra i Den svenska tidegården "olämpligt" (s. 196). Det avgörande skälet till att författaren avvisar det klassiska psalmtonssystemet är den rika förekomsten av betonade radslut i svenskan. Otvivelaktigt har psalmerna i den nya psaltaröversättningen ett ökat antal sådana. Författaren uppskattar dem till nästan hälften (s. 195). Enligt en statistisk undersökning av finalissluten i samtliga 150 psalmer blir resultatet ca 22%. (Undersökningen har inskränkts till finalis, eftersom i första halvversen en avkortad mediatio, mediatio correpta, oftast kan eliminera problemet.) Det behöver ofta påpekas att även den latinska psaltaren inte sällan har betonade slutstavelser och andra rytmiska problem, om än inte i samma grad som den svenska.

Nu är problemet med betonad slutstavelse inte så enkelt som att enbart

ge akt på den sista accenten. För en smidig deklamation och accentbehandling är det faktiskt nödvändigt att fokusera på satsens två sista betoningar och på balansen mellan dem. Långt ifrån alla betonade slut kräver nämligen betoning. Ett utmärkt exempel från *Den svenska tidegården* finns på s. 196, där det dock är felciterat. I texten "Kristus Jesus ägde Guds gestalt" är givetvis "Guds" huvudordet där accenten skall läggas, trots att ordet "gestalt" är slutbetonat. (Det framgår också tydligt av accenttecken i texten.)

Nya psalmtoner

Det är, vad man kan se, framför allt det ökade antalet manliga slut i svenska psaltarpsalmer som föranlett författaren att, ursprungligen för katolskt bruk, presentera ett psalmtonssystem där 65% av samtliga kadenser slutar med betonad not, på vilken slutordets accentuerade stavelse skall läggas, *plus* ev. följande obetonade. Drygt 28% av kadenserna ger möjlighet till *mediatio correpta* och "finalis correpta". Man får ett slags "primkadens" (Agustoni). Här avspeglas alltså inte i kadensens melodiska linje det talade svenska språkets vanliga fallande ordintonation. Ofta sker dessa slut också i ganska högt läge, vilket inte heller återspeglar en naturlig svensk satsintonation. Det osvenska förstärks ytterligare vid flerstaviga ord, om man avstår från "de omsorgsfulla och kraftiga avfraseringar som brukat göras i frasslut. Medeltida musicerande präglades av allt att döma inte av så mjuka avfraseringar" (s. 206). I de klassiska finalisfigurerna däremot har sex av åtta fallande satsintonation, vilket bättre överensstämmer med naturlig svenska.

Om man eftersträvar melodisk överensstämmelse med språkets naturliga intonation, så kan man inte favorisera kadenser utan slutfall – eller stigning, för den delen. Utan melodisk förändring efter accent går kadensens interpunkterande funktion förlorad. Ett talande exempel på det nya psalmtonssystemets likriktning är andra psalmtonen. Melodilinjen är densamma som i den klassiska tonen, men författaren har helt sonika flyttat finalisaccidenten från näst sista noten till den sista. Till den klassiska andra psalmtönens egenhet hör att accenten s.a.s. ligger i underläge, följd av stigande obetonad(e) not(er). Detta är inte ovanligt accentförfarande i klassisk gregoriansk; det förekommer t.o.m. i både enkla och mera melismatiska antifoner. Inte heller är det oförenligt med svensk prosodi. Det skapar en skön omväxling till alla accenter med tonhöjning.

Psalmtonstabell

Den viktiga psalmtonstabellen med såväl de klassiska psalmtonerna, utnyttjade av *Den svenska tidegården*, som de katolska plus de av Solesmes nyinförda psalmtonerna ger en utmärkt möjlighet till jämförelser. (Det måste påpekas, att *Den svenska tidegården* felaktigt påstås tillåta accentförskjutning i andra och fjärde psalmtönernas *mediatio*.) Tyvärr saknas alla finalisvarianter, *differentiae*. Därför blir det missvisande, när författaren i första tonens finalis av existerande 11 eller 12 varianter endast anger den enda, en

”primkadens”, som överensstämmer med gammalromersk psalmodi och som han själv utnyttjar i sin psalmtablå. I de nya psalmtönen har också alla tvåtons- eller dubbelneumer uteslutits. De dubbelaccentuerade kadenser som trots allt förekommer, är till sin struktur svårhanterligare än de klassiska. Inom parentes kan nämnas att dubbelneumer, med några få undantag, av författaren bara tolereras vid betoning i antifoner, vilket bokens exempel visar.

Accentförskjutning

I *Den svenska tidegården* tillämpas i ”omöjliga” radslutssituationer accentförskjutning: slutaccenten flyttas till sista tonen. Författaren betecknar detta som en avvikelse från det latinska originalet. Det är emellertid inte korrekt. Möjligheten till förskjutning tillhör själva psalmtönssystemet och tillämpas i de fall där just latinet har betonad slutstavelse i radsluten. I *Den svenska tidegården* är denna metod bara en av flera och brukas med stor försiktighet.

Repertoarhäftet

Häftet innehåller 29 sånger med svensk text samt fem sånger på grekiska och latin till mässans ordinarium. De är avsedda att användas såväl vid tideböner och musikgudstjänster som i mässan. Tjugosex sånger är från författarens egen repertoar i *Musik till Tidegården. Kyrkans dagliga bön*. Det är anmärkningsvärt att det bara finns ett enda prov på klassisk psalmodi med svensk text. Direkt ogregorianskt är utbytet av psalmtönen till den rikt melismatiska Benedictusantifonen ”Lovet och priset” ur *Den svenska Tidegården*, med en psalmtön ur författarens egen enkla repertoar.

Lärobok men också partsinlaga

Om någon kan konsten att komponera musik som intill förväxling liknar t.ex. Bachs – sådana fall finns! – så kan ingen komma på idén att kalla den barockmusik. Författaren har på annat ställe (i TRO & TANKE 1995:4, *Gregorianik*, s. 30) sagt sig vara likgiltig för om resultatet av hans egen kompositoriska verksamhet för de katolska tidebönsböckerna kallas gregoriansk eller inte. Mot den bakgrunden är det förvånande att i en lärobok i gregoriansk sång finna så stark slagsida åt denna typ av ”gregoriansk” sång, ”*nuperime compilatus*” (komponerad alldeles nyligen) som den är. (Så benämndes *tonus peregrinus* under medeltiden.)

Författaren har dessutom i en egen recension av en handbok i Nya Testamentet (i *Signum* 1998:8, s. 241) påpekat att bokens författare ”velat skriva en bok som inte är en partsinlaga”. Ekenberg menar att detta ”i själva verket /borde/ vara ett krav på varje handbok”. Detta krav uppfyller dock inte författarens egen handbok. Det framgår inte heller klart någonstans i boken att huvudparten av de katolska böckernas melodier har författaren själv till upphovsman, låt vara med gregorianska byggstenar. Här råder ett slags anonymitet.

Ekenbergs bok kommer att ge en mycket sned introduktion till den gregorianska sången för dem som framför allt kommer att använda de utgåvor av mässans och tidegårdens gregorianska sång som brukas inom Svenska kyrkan.

Gudrun Zethelius

Bilaga

Anders Ekenberg framhåller på ss. 11 och 25 att den gregorianska sångens kärnrepertoar fick sin klassiska form framför allt under 700- och 800-talen i Frankerriket. Han hävdar, s. 73, att sången i hög grad är präglad av "latinets språkmelodi och språkritm" och att melodiernas utformning i stor utsträckning beror på att de har latinsk text. "De är framsprungna *ur* latinsk text och latinskt uttal".

Så länge resonemanget gäller begreppet "språkritm" och detta väsentligen tolkas som ordbetoningar, är AE:s ståndpunkt i den meningen alldeles okontroversiell, att man alltid vid tonsättningar – oavsett språk – i varje fall försöker ta hänsyn till ordens accenter. Många menar sålunda att "Tryggare kan" är ett olycksfall i arbetet. Om man arbetar med premissen att accentförhållandena i Frankerriket under 700- och 800-talen i relevanta hänseenden är desamma som i 2000-talets Sverige, bör den gregorianska sångens latin bedömas på i princip samma sätt som dagens svenska. Emellertid accepterar AE inte denna premis, och detta för oss över till hans begrepp "latinets språkmelodi".

Såvitt jag kan se, menar AE med språkmelodi den latinska ordaccentens karaktär. Han anser att latinets accent, också i "tidigt medeltida kyrkolatin" (s. 74), var musikalisk, dvs. uttrycktes med tonhöjning. Han framhåller med rätta, s. 73, att vi numera vet "åtskilligt om hur latinets uttalades vid den tid då kärnrepertoaren fick sin klassiska form", dvs. 700–800-talen i Frankerriket. Men jag kan inte finna att någon forskare har sagt att den musikaliska accenten iaktogs i Frankerriket under denna tid. Redan beträffande det antika latinets råder det delade meningar om huruvida accenten var expiratorisk (tryckaccent, eng. *stress*) eller musikalisk (eng. *pitch*). För tiden efter ca 300-talet e.Kr. däremot, råder enighet: den expiratoriska accenten blir allennarådande. Bl.a. menar man att synkoperingar som *femina* > fr. *femme* och *oculus* > ital. *occhio* visar detta. Se härom t.ex. L.R. Palmer, *The Latin Language* (1954), s. 214, och P. Klopsch, *Einführung in die mittellateinische Verslehre* (1972), s. 1 med litt. Det är sant att det under hela medeltiden har funnits skaldar med kännedom om det antika latinets *stavelsekvantiteter*, men den kunskapen kunde inte härledas ur det talade latinets, där obetonade stavelser i efterantik tid blev korta och betonade långa. Det är, inom parentes, det förhållandet som ledde till att man då införde det konstlade och för antik poesirecitation alldeles främmande *skanderandet* av vers, vars främsta känne-

tecken ju är att ordaccenten endast genom slump sammanfaller med den s.k. versictus. Det är också denna grundläggande förändring i det efterantika latinska ljudskicket som förklarar uppkomsten av den medeltidslatinska s.k. rytmiska poesien, där versrytmen är knuten till ordaccenterna och inte, som fallet var i antiken, till stavelsekvantiteterna.

AE:s uppfattning, s. 74, att betoning under den aktuella epoken uttrycktes med tonhöjning, har således *inte* stöd i den latinska språkvetenskapen, som tvärtom intar den motsatta ståndpunkten.

Huruvida det i det gregorianska materialet faktiskt föreligger en samgång mellan högre meloditonläge och ordaccent, som AE antar, har jag naturligt nog ingen möjlighet att fastställa här. Skulle en sådan gå att bevisa, måste slutsatsen bli att meloditonhöjningen beror av hänsyn till den *expiratoriska* ordaccenten, en teoretisk möjlighet som jag inte kan se att AE ens uppmärksammar. Man kan i sammanhanget annars roa sig med att se om hans tes har någon tillämplighet på exempelvis *svenska visor*. Sanningen är ju den att svenskan genom sin accent 2 (dvs. grav accent som i *anden*, bestämd form av *ande*, att skilja från den bestämda formen av *and*) företer en *större* melodisk variation än exempelvis det medeltida latinet. De visor jag plockat fram på måfå (Bellman och Taube) tycks i alla fall peka på att det inte finns någon annan korrelation mellan meloditonhöjning och den musikaliska höjningen i accent 2-ord än den som slumpen ger.

Birger Bergh

ELMQVIST, ANN-MARIE

BENGT NORDENBERG – FOLKLIVSMÅLAREN

Kristianstad 1994, 355 s., fil. ISBN 91-628-1359-5

Bengt Nordenberg (1822–1902) är känd som folklivsmålare. Hans produktion omfattar också bl.a. porträtt och altartavlor, men det är för sitt huvudtema, scener ur den sydsvenska allmogens helg och vardag, som han blivit ihågkommen. Bengt Nordenbergs bakgrund liknar i stort Pehr Hörbergs (1746–1816), den mest produktive och kände svenske altartavlemålaren. Båda kom ur enklaste förhållanden i södra Sverige. Men där Hörberg gjorde lycka och fick uppskattning vid Konstakademien och från de ledande inom konstlivet, kände sig Nordenberg hela livet missförstådd och för lite uppskattad, vilket bidrog till att han lämnade landet och tillbringade större delen av sitt liv, från 1851, i Tyskland, närmare bestämt i Düsseldorf.

I Düsseldorf odlades några decennier kring 1800-talets mitt genremåleriet och dokumenterande folklivsskildringar mot nationalromantisk bakgrund. De konstnärliga grundprinciperna var i hög grad de akademiska lärdomarna och regelsystemen, när det gällde framställning av figur och rum,

men i fråga om ämnesval sökte man sig bort från de höga ämnena, från historiemåleriet till det folkliga och regionala.

Ann-Marie Elmquist har i sin konstvetenskapliga doktorsavhandling gjort en ingående och omfattande studie av Bengt Nordenbergs liv och verk. Aldrig tidigare har Nordenberg blivit föremål för en monografi. Han nämns i flera av biografierna över hans konstnärsvänner, men har hittills inte betraktats som tillräckligt intressant för att presenteras för sin egen skull. Men nu har han alltså äntligen blivit föremål för en ingående granskning. Utöver det ger boken en bred skildring av 1800-talets konstliv, både i Sverige och utanför landets gränser. Den innehåller dessutom mycket information om äldre folklig kultur.

Den första delen i Elmquists avhandling är biografisk och följer konstnären från barndomsåren i Blekinge via tiden i Stockholm till Tyskland där han bodde under resten av livet, men därifrån även på de kortare vistelserna i Paris och Italien i slutet av 50-talet. Den senare delen uppvisar en rad intressanta infallsvinklar på materialet. Där diskuteras Nordenbergs skissmaterial som studier till hans folklivsskildringar, hans förhållande till folklivsforskningens pionjärer och inte minst hans folkliga motiv i förhållande till dåtida och äldre folkligt fromhetsliv i den pietistiska lutherdomens form.

Författaren säger sig ha två huvudsyften med arbetet: dels att klarlägga varför Nordenberg, trots sin produktivitet och den uppskattning han fick möta, plågades av bitterhet och en känsla av misslyckande, dels att utröna om målningarna är att uppfatta som i första hand antikvariskt korrekta avbildningar av den gamla folkliga kulturen, eller om konstnären gjorde tillrättalägganden för att möta tidens och köparens smak. (s. 14) Dessa deklarerade målsättningar gör dock inte Elmquists avhandling rättvisa. Visst diskuterar författaren på flera ställen såväl Nordenbergs pessimism och misantropi som förhållandet mellan skisser och färdiga verk, men detta är ändå smärre beståndsdelar i en ovanligt rikhaltig monografi.

Elmquists metod att strukturera materialet är lika ovanlig som kongenial: i ett större avsnitt i volymen grupperar hon målningarna efter hustavlans tre stånd: kyrkoståndet, det politiska ståndet och hushållsståndet. Under kyrkoståndet är det främst motivet "Nattvardsgång i en svensk lantkyrka" (1854) som behandlas – och dess varianter, bl.a. den mest spridda litografin "Nattvardsgång i en skånsk lantkyrka" som ingick i albumet *Bilder ur svenska folklivet*, som trycktes av firman Arnz i Düsseldorf, men utgavs av David Felix Bonnier i Göteborg. Elmquist diskuterar Nordenbergs nattvardsbilder i förhållande till nattvardsseden, särskilt vad beträffar de sydsvenska, tidigare danska, landskapen och finner att konstnären inte främst är ute efter att dokumentera regionala särdrag, utan att visa sakramentsförvaltning i lantlig miljö i ett större perspektiv. En annan given struktur för kategorisering av Nordenbergmotiv är givetvis livscykeln, något som Elmquist också använder sig av.

Författaren följer konstnären i spåren och ger också ingående beskrivningar av många av de verk som behandlas. Ibland upplever läsaren att det hela blir väl mångordigt och detaljerat och skulle önska mera av distans och stringens, av syntes och sammanfattande karaktäristik. Men ändå är avhandlingen om Nordenberg värd all respekt. Den är ett lyckat försök att göra konstnären rättvisa, den är av stort intresse för de konsthistoriker och etnologer som sysslar med 1800-talets konstliv, bildvärld och folkliga kultur och, sist men inte minst: den hade glatt och uppmuntrat Nordenberg!

Hedvig Brander Jonsson

JOHANSSON, BRITT-INGER I TIDENS STIL. ARKITEKTEN AGI LINDEGRENS LIV OCH VERK

Stockholm 1997, Raster Förlag

Det sena artonhundratalet var en turbulent tid inom svensk arkitektur. Förändringar av arkitekternas utbildning och ett ökat intresse för arkitekturens tekniska aspekter började märkas. Byggsektorn hade hamnat i en kris efter ett intensivt bostadsbyggande och den rådande inriktningen av restaureringskonsten hade börjat debatteras och ifrågasättas.

Ändrade uppfattningar om arkitekturens yttre började göra sig gällande, både rörande dekorens roll och dess utformning. I denna tid utbildades och verkade arkitekten och konstnären Agi Lindegren. I Lindegrens arkitekt- och konstnärsgärning visade han prov på att tillhöra såväl det sena artonhundratalets som det nya seklets arkitektur- och konstdiskurser.

Konstvetaren Britt-Inger Johansson har i avhandlingen *I tidens stil. Arkitekten Agi Lindegrens liv och verk* skrivit en uttömmande arkitektbiografi, som på ett mycket förtjänstfullt och läsvärt sätt behandlar en delvis bortglömd arkitekt, hans liv och konstnärskap.

I Henrik Cornells *Den svenska konstens historia* beskrivs Agi Lindegren som ”mycket historiskt inställd” och ”restaurator av gamla kyrkor”. Denna mycket förenklade bild av ett komplext livsverk är återkommande rörande Lindegren i den svenska arkitekturens historieskrivning under 1900-talet. I sin avhandling har Britt-Inger Johansson lyckats ge bilden av Lindegren ett djup som den tidigare saknat, samtidigt som hon har beskrivit en tidsepoks arkitektur och dess bakomliggande idéer. Johansson beskriver hela bilden av Lindegrens breda konstnärskap, som innefattade allt från möbelritningar och Nobeldiplom till musei- och kyrkobyggnader.

Henrik Cornells ord om Agi Lindegren var dock inte felaktiga. Lindegren sökte förstå historien och agerade under en tidsepok där de historiska

och nationella influenserna inte kunde lämnas obeaktade. Som restaureringsarkitekt av kyrkor var han även en av sin samtids främsta. Lindegrens roll för kyrkoarkitekturen inleddes med att han efter sin examen från Konstakademiens påbyggnadsskola fick anställning som arkitekt utom stat vid Överintendentsämbetet. Alla nya kyrkor som byggdes och alla restaureringar och förändringar som skulle ske i de svenska kyrkorna måste godkännas av Överintendentsämbetet. Att som Lindegren få tjänst som arkitekt utom stat ledde närmast per automatik till ett flertal uppdrag inom kyrkans arkitekturområde. Bland den stora mängden uppdrag behandlar Britt-Inger Johanssons avhandling ett representativt urval.

Agi Lindegrens huvudsakliga verksamhetstid var under 1800-talets två sista decennier och de första åren på 1900-talet. Som ett resultat av en hög arbetsbelastning och stora sociala åtaganden, ådrog sig Lindegren sjukdomar och en därmed vacklande hälsa. Detta tvingade honom att mer eller mindre avsluta sin professionella gärning omkring år 1907. År 1911 fick han en hjärnblödning som omöjliggjorde vidare arbete – och fram till sin död 1927 kunde han se hur han både hos vänner, kolleger och allmänheten mer och mer föll i glömska. Lindegren ritade endast ett fåtal nya kyrkor under sin verksamhetstid. Den mest kända av dessa var den år 1906 invigda Gustav Vasa kyrka i Stockholm, som också skulle bli kronan på Agi Lindegrens verksamma period som arkitekt.

Gustav Vasa kyrka uppfördes i monumental nybarock med tydlig inspiration från Katarina och Adolf Fredriks kyrkor; ur den senares församling hade den nybildade Gustav Vasa församling skapats. Att anknyta till den lokala byggnadstraditionen var ett tema som återkom hos Lindegren både vid nybyggen och restaureringar. Lindegrens avsikt med Gustav Vasa var dock mer än att harmonisera med stadens arkitektur och byggnadstradition. Han avsåg även att skapa en monumental och representativ verkan i vad som ansågs vara en nationell stil, nämligen nybarocken.

Med Gustav Vasa kyrka skilde sig Lindegren helt från sin tidigare chefs, överintendenten Helgo Zettervall, tankar om kyrkoarkitekturen. Även fastän Gustav Vasa skulle bli den enda kyrka som uppfördes i nybarock i Sverige, så kan den sägas stå som en symbol för att tiden för Zettervalls inflytande över kyrkoarkitekturen var över.

Redan under Zettervalls period som överintendent hade Agi Lindegren sällat sig till gruppen som ställde sig i opposition mot Överintendents auktoritära ledarstil och hans syn på arkitekturen. Opponenterna samlades i en hemlig grupp som kallade sig "De byggande bröderna". Hos Lindegren blev oppositionen tydlig i hans restaureringsverksamhet. Britt-Inger Johansson påvisar i sin avhandling att Lindegren redan 1890 var uttalat negativ till stilenlighetstanken inom restaureringskonsten, vilken Zettervall representerade. Detta hindrade honom emellertid inte från att aktivt delta vid restaureringar ledda av Zettervall. Ett exempel är Uppsala domkyrka, där Lindegren hade ett stort ansvar för interiörens slutgiltiga utformning.

Lindegrens kraftiga inflytande på slutresultatet kritiserades också följdriktigt av Zettervall.

Av Lindegren själv ledda restaureringar under 1890-talet kan nämnas Västerås domkyrka, där Lindegrens insats sedermera till stora delar utplånades av Erik Lundbergs restaurering 1958–1961, och Odensala kyrka i Uppland där den Lindegrenska restaureringen ännu är väl synlig. Båda dessa restaureringar präglades av Lindegrens syn, som enligt Johansson "...inte [...] ansåg det nödvändigt att behålla alla tillägg som en äldre byggnad fått under tidens gång. Endast de med konstnärligt värde kunde komma i fråga". Under början av 1900-talet ingick Lindegren i en kommitté vid Konstakademien, som behandlade restaureringskonsten. Kommitténs betänkande förespråkade ett tydligare antikvariskt bevarande av byggnadsminnena, där deras genom åren skiftande karaktärer skulle förbli synliga. Lindegren själv tog intryck av arbetet i gruppen och hans restaureringar under 1900-talets första årtionde visar en försiktigare hållning till kyrkorna. I både Mariakyrkan i Sigtuna och Helga Trefaldighets kyrka i Uppsala var Lindegren mer återhållsam och använde en stramare dekor, där byggnadernas material fick spela en mer verksam roll. Som Britt-Inger Johansson påpekar, var inte heller hans sista restaureringar entydigt antikvariska, utan den samtida vurmen för det äkta materialet teglets verkan och en estetisk helhetssyn påverkade resultatet.

Mariakyrkans och Helga Trefaldighets restaureringar föregriper och pekar, trots ingrepp i medeltida målningar och dylikt, i riktning mot det restaureringstänkande som först och främst Sigurd Curman skulle göra stilbildande för stora delar av 1900-talets restaureringskonst. Vart Lindegren skulle gått vidare med sin restaureringskonst vet vi inte, då han strax efter Mariakyrkan och Helga Trefaldighets färdigställande insjuknade.

Britt-Inger Johansson skriver i sin inledning att hon vill beskriva "en bestämd individs strävanden som en historia i sin egen rätt och inte bara ett förspel". Hon vill undvika att beskriva Agi Lindegrens och hans tids arkitektur som en "prolog" till modernismen. Detta har hon på ett tydligt och mycket läsvärt sätt lyckats med. Det sena 1800-talet och dess arkitektur förblir dock en av flera delar av det som idéhistoriskt och i arkitekturpraktiken skapade förutsättningarna för modernismen.

Men som Britt-Inger Johansson i sin avhandling har visat, finns det en lika sann historia där Agi Lindegren och hans samtid bildar en kontext som inte förhåller sig till det som skall komma utan verkar i sin egen tid och där skapar sin egen historia.

Henrik Widmark

LARSSON, BO

RECEPT ELLER REPLIK? OM PREDIKANS TEOLOGI OCH PRAKTIK

Verbum 1998, 148 s.

Rubriken på Bo Larssons bok kan fylla en med viss förundran, men också med nyfikenhet. Vad har recept och replik med predikan och homiletik att göra? Recept är en hjälp när något är sjukt och replik förekommer inte i den envägskommunikation som predikan står för. Så – predikan är sjuk och replik är botemedlet. Kanske så!

Larsson ger själv en förklaring till sin boktitel: "Predikans uppgift är inte att skriva ut recept eller tala om för andra hur det egentligen förhåller sig utan att dela med sig av en texttolkning som vill bidra till att lyssnarna går vidare och gör sin egna" (s. 47).

Om man räknar med att predikanten inte har tolkningsföreträdare, så blir olika tolkningar något naturligt och något som man kan utbyta synpunkter kring. En viktig konsekvens för Larsson blir följaktligen att predikan är samtal: "Predikan är ett stycke konversation, ett tal utan auktoritära sanningsanspråk" (s. 48). "Predikantens professionalitet ligger i att kunna formulera en så angelägen tolkning av texten som möjligt i det givna sammanhanget samt att formulera sig så tillgängligt som möjligt" (s. 71). "Att skriva en predikan är inte ett neutralt hantverk i stil med att snickra till en potatislåda, utan ett konstnärligt, skapande arbete i Guds närhet. Alla sinnen skall vara med" (s. 64); som när man målar en akvarell (s. 65). Lyssnaren är en del av prästerskapet och lyssnarens uppgift blir "att tänka igenom sin hållning på nytt" (s. 71).

Karakteristiskt för Larsson är att predikandet är en process. Han citerar Gustaf Wingren i dennes bok Predikan: "...ordet är det sätt varpå Kristus färdas när han kommer genom människovärlden på väg ... till sin synlighet" (s. 59). Alltså blir ordet det kring vilket allt rör sig, språket nyckeln till om Kristus skall kunna färdas genom vår värld. Mycket av Larssons funderingar rör sig därför kring språket. Språket är "varats hus", "språket använder mig, språket skapar världen" (s. 19f), "genom orden blir Gud till" (s. 22). En förutsättning är då att språket inte låser mig, för då låser det också min samtalspartner. Ord med förutbestämd betydelse blir lätt till modeller som lever sitt eget liv och som människor både innanför och utanför trons gemenskap låter sig bindas av, som t.ex. att Gud är en man med makt och inget annat. Larsson pläderar därför för en "trolös bokstavstro" som skapar öppenhet för att trons innersta kan uttryckas på många olika sätt allt utifrån människors yttre förutsättningar och egen föreställningsvärld.

Hejdlös subjektivism kanske – men kanske ändå inte. I anslutning till Erik Blennberger kan man, menar Larsson, betrakta texttillämpning som en förhandling mellan fyra parter: kognitiv texttolkning, existentiell texttolkning, kognitiv livstolkning och existentiell livstolkning. Kognitivt och ex-

istentiellt betingar varandra och skapar den nödvändiga dialektik som gör både innehåll och upplevelse, kunskaper och involvering till grundläggande förutsättningar för att Kristus skall kunna färdas genom vår värld (s. 43).

Det innebär att Larsson måste komma att betrakta predikoprocessen som något cirkulärt mer än lineärt. Har man väl snickrat potatislådan och fyllt den med rotfrukter, så plockar man goda frukter ur den och delar ut och väntar inte på att få något tillbaka – utom möjligen ett tack vid utgången efter gudstjänstens slut. Det är en lineär rörelse. I cirkulärt ligger att man som konstnär intresserar sig för vad tavlan väcker för upplevelser, associationer och minnen, inte bara hos en själv utan också hos andra som betraktar tavlan. Medvetenheten om vad andra upplever kan påverka hur jag målar min akvarell; motivet i akvarellen blir viktigt, liksom det sammanhang i vilket detta motiv sätts in.

Att predika blir alltså att måla med ord på ett sådant sätt att både egna upplevelser, motivet som jag målar kring och medvetenheten om att någon skall utmanas till samtal med mig själv måste vara viktiga element i min reflektion. Det kräver förberedelser av alldeles speciellt slag. Exegetiken räcker inte till. Man måste ägna sig åt "fribrottning med, i, under och bortom texten" (s. 99), man måste "släppa lösa hugskott, nonsens, rediga tankar, allt jag spontant fylls av kläds i ord och idén bakom är att skrivandet föder nya tankar" (s. 101), "disciplinerat textarbete" (s. 103), församlingsförankring (s. 96) och mycket annat.

Inte särskilt lätt, förstås. Larsson försöker illustrera predikantens vända med prästen Eva som skall formulera något som skall ge "lyssnarna kraft att gråta, bekänna, svara och handla" (s. 78). För det krävs samtal, berättande, involvering och motiv, ett språk som öppnar och en närvaro som inbjuder till dialog.

Läsningen av Larssons bok är både stimulerande och provocerande. Mycket tycker man sig känna igen: hermeneutiken, feminismen, dialektiken och dialogen, mötet. En del kläds i nya termer som känns fräscha och stimulerande. Influenserna från skönlitteraturen känns fördjupande och utvecklande. Entusiasmen hos författaren är påtaglig; formuleringsförmågan iögonenfallande. Sådant behövs för att stimulera den homiletiska debatten. Entusiasmen borde emellertid inte fått utesluta reflektioner över de problem som ett predikoprogram av Larssons typ ställer: vilka kan ta emot en sådan predikan, hur skall man få det homiletiska samtalet att fungera, vilka praktiska problem för predikoprogrammet med sig, orkar präster leva med en ständig "homiletisk graviditet av bön och hårt arbete" (s. 64)? Evas vändor, sömnlöshet och nattliga övningar med papper och penna stämmer till eftertanke.

Sven-Åke Selander

MOT EN NY SÅNG – TVÅ NORDISKA HYMNOLOGISKA SEMINARIER KRING PSALM OCH SÅNG HOS ANDERS FROSTENSON OCH I TAIZÉTRADITIONEN

Religio 49. Skrifter utgivna av Teologiska institutionen i Lund 1998, 152 s.

Huvudtiteln, "Mot en ny sång", är den något krystade rubriken på denna volym i serien Religio. Varken Anders Frostenson (AF) eller Taizésången erbjuder något verkligt nytt, vare sig stil- eller innehållsmässigt – bokens undertitel hade därför varit fullt tillräcklig. Boken försvarar dock väl sin plats. Ingen kan förneka betydelsen av vare sig AF:s psalmer eller Taizésången i nordiskt gudstjänstliv under det utgående 1900-talet. Redaktörerna Sven-Åke Selander och Anna Jönsson har gjort ett gott och meningsfullt arbete.

Bokens båda delar har samma uppläggning. Efter några längre tematiska uppsatser följer ett antal kortare artiklar i rapportform från de nordiska länderna. Allt har sitt intresse och de upprepningar som görs i Taizédelen kan man lätt överse med.

Frostensondelen börjar med en artikel av Göran Bexell, "A Frostenson och teologin". Under tre tyngdpunkter i hans texter, det personliga, det bibliska och det dogmatiska, tecknas några konturer av Frostensons teologi. Inte minst kopplingarna mellan psalm och författarliv är intresseväckande. Påskpsalmen "De trodde att Jesus var borta" går t.ex. tillbaka på en dröm som AF haft om ett möte med Jesus på en strand. När recensenten en gång påpekade för AF att hans text är exegetiskt tvivelaktig (eftersom lärjungarna gick till Galileen på befallning och inte därför att de trodde att Jesus var död), returnerade författaren genom att kalla påståendet för en "överinterpretation". Trots detta är psalmen mycket användbar.

Bexell kommer även in på hur AF:s engagemang i Oxfordrörelsen åter speglas i hans texter. Det är just detta engagemang som behandlas separat i Anders Jarlerts artikel. Det blir förstås 30-talpsalmerna som Jarlert fokuserar på. Intressant är hans iakttagelse av den 1935 översatta "När världens Frälsare jag ser" (Sv. psb. 145). Bearbetningen 1976 av v. 2 innebar den äldre AF:s uppgörelse med Oxfordrörelsens synduppfattning och – enligt Jarlert – ett återvändande till en mer traditionellt kristen hållning. I själva verket skrev inte AF "ortodox-fordiska" psalmer. "Oxford fungerade för honom som för många mera som en kraftig, fördjupande och aktiverande impuls i olika riktningar än som ett system eller en helhetstolkning." (s. 37)

Ragnar Holte gör i sin artikel en utvärdering av Frostensons översättningar och bearbetningar av äldre psalmer. Holte är både kritisk och uppskattande. Analysen av de åtta texter som Holte valt ut är skarp, med rika, friska infallsvinklar. Den finaste av översättningarna menar Holte vara sv. ps. 640, "O Jerusalem bland städer". I ljuset av vad Jarlert tidigare sagt om sv. ps. 145 och den senare bearbetning som AF gjorde, är det särskilt intressant att ta del av Holtes kommentar till samma psalm. Han försvarar bibe-

hållandet av 30-talsversionen i LPS tidegårdsböcker så: "Vi har ansett den teologiskt överlägsen den senare versionen...". Så tyckte alltså varken AF eller Jarlert!

Bokens taizédel inleds med en artikel av Anna Jönsson, som klart belyser taizésångens funktion, teologi och musikaliska gestaltning. Den hade varit ännu mera läsvärd med en närmare presentation av den nu avlidne tonsättaren Jacques Berthier, som skrivit större delen av musiken från Taizé. Det enda vi får veta är att han var parisisk organist och skrev impressionistisk orgelmusik.

Inger Selander skriver om taizésången ur litterärt perspektiv. På ett spännande sätt jämför hon texternas form och funktion med Frälsningarméns "körer", gospelsång och rock. Senare delen av sitt arbete ägnar hon åt ostinatosångerna som är de mest typiska för Taizé. Selander undersöker också hur de svenska översättningarna förhåller sig till originalen. De har inte sällan inneburit både en försvagning och en förenkling av originaltexterna. Hon påpekar svårigheterna för de svenska översättarna, men säger för lite om de misslyckade underläggningarna. Första delen av den svenska texten till *Adoramus te Christe* har t.ex. en rytm som på ett besvärande sätt bryter mot den melodins rytmiska gestaltning. De svenska texterna borde nog ses över inför en nyutgivning.

Stephan Borgehammar tar upp taizésångens spiritualitet. Den större och intressantaste delen av artikeln (6 s.) upptar en diskussion av innebörden av ordet spiritualitet. Slutklämmen är litet mager men ändå tankeväckande: "Det karakteristiska för taizésången kanske är att den inte alls har någon tydlig karaktär. Det är just det universella, det allmänmänniska i taizésången som är dess särmerke. Och det är det som ger den dess breda genomslagskraft, tvärs över nationsgränser, åldersgränser och samfundsgränser", skriver han bland annat.

Det är just det universella, ekumeniska draget hos Taizékommuniteten som religionspsykologen Antoon Geels särskilt betonar i artikeln "Taizé från fragment till helhetssyn". Geels menar att komunitetens väldiga framgång, särskilt bland unga människor, har att göra med att den vänder sig från en fragmenterad, avgränsande religiositet till en holistisk sådan. Han skriver: "Taizés gudstjänster, menar jag, befrämjar tillstånd av mottaglighet, av participation. Monotonin i sångerna gör oss receptiva för det numinösa. ...Vilka behov möter Taizé? Mitt intryck är att det rör sig om såväl intellektuella som emotionella behov. Dessutom svarar man mot estetiska och sociala behov, gemenskap och participation". (s. 126)

Taizébokens senare del omfattar nordiska rapporter. En – för en gångs skull! – kritisk röst talar från Danmark. Inte minst intressant är det att ta del av rapporterna från sångens pionjärer i Sverige: Lars Åberg och Sven Wessman.

Sören Bolander

SARELIN, BIRGITTA

BEHÅLLA OCH FÖRNYA. DEN FINLANDSSVENSKA PSALMBOKSREVISIONEN 1975–1986

Diss. Åbo Akademis förlag,. Åbo 1999,. 448 s., ISBN 951-765-005-1

Parallellt pågick arbete med psalmboksrevision i tre nordiska länder under 1970- och 80-talen, nämligen i Finland, Norge och Sverige. I Danmark har ett revisionsarbete tagits upp under 1990-talet. I Norge inleddes arbetet 1964, i Sverige 1969 (åtminstone officiellt) och i Finland 1975. Man brottades med samma problem: att rensa ut, att restaurera äldre psalmer och att föra in nya. I Norge och Finland komplicerades arbetet dessutom av förhållandet att man hade att arbeta med två språk, nynorsk och bokmål respektive finska och svenska. Problemet var nog störst i Norge. I Finland löste man, i linje med sin tidigare tradition, frågan så att man skapade två psalmböcker, en svensk och en finsk. Fördenskull var inte dubbelspråkigheten oproblematiserbar. I det svenskspråkiga arbetet, som gällde revision av 1943 års finlandssvenska psalmbok, gällde det att väga samman flera faktorer: behovet av anknytning till finskspråkig församlingssång, hänsyn till den process som pågick i Sverige och hänsyn till den egna, identitetsskapande traditionen från Runeberg.

Denna process har beskrivits och analyserats av Birgitta Sarelin i hennes doktorsavhandling vid Åbo akademi. Titeln sammanfattar den för all psalmboksrevision typiska problematiken: att behålla och förnya. Sarelin har den för en hymnolog lyckliga utgångspunkten att vara både teolog och utövande kyrkomusiker. Dessutom har hon varit personligt delaktig i arbetsprocessen på ett sätt som hon dock inte riktigt tydliggör i sin avhandling. Det är beklagligt, eftersom det ju är en fråga av stort principiellt intresse. Kan man på ett vetenskapligt godtagbart sätt beskriva, analysera och tolka en process som man själv deltagit i?

Förhållandet innebär emellertid att hon haft ovanligt nära kontakt såväl med processen som med källmaterialet. Det har varit till fördel för framställningen, även om det uppenbarligen medfört att denna väl ofta går ner på detaljnivå på ett sätt som skymmer de stora linjerna och drar ner tempot. Sarelin har dammsugit varje vrå, hon har vänt varje torva. Hon är noggrann, hon behärskar sitt material väl och hon har skapat en avhandling som inte minst kan fungera som ett sakrikt uppslagsverk, t.ex. för den som vill fördjupa sig i hur diskussionen förts om enskilda psalmer.

Inte mindre än 458 av den slutliga psalmbokens 585 psalmer är behandlade på detta sätt. En motsvarande detaljerad redovisning vore knappast möjlig när det gäller den svenska psalmboksrevisionen. Som en jämförelse kan nämnas att man i Finland begärde in 105 utlåtanden och fick in 87. I Sverige begärde man in 170 yttranden och fick in 564 med 4 414 registrerade synpunkter bara på frågan om enskilda texter resp. melodier skulle behållas, omarbetas eller utgå.

Förhållandet mellan den finlandssvenska och den som från finlandssvenskt håll betecknas som den rikssvenska, ägnas mycken uppmärksamhet av Sarelin. Hon noterar den s.k. hymnexplosion som ägt rum i Sverige från början av 1960-talet och dess starka inflytande på den finlandssvenska revisionen. När det gäller bearbetningen av befintliga psalmtexter i 1937 resp. 1943 års psalmböcker visar hon hur den ursprungliga ambitionen att samordna arbetet ganska snart sprack, bl.a. på grund av olikheter i uppfattningen om psalmer skulle/kunde ha helrimmade radslut (Finland) eller tilllåta assonansrim (Sverige).

Sarelin tar ett i hymnologiska sammanhang nytt och intressant metodiskt grepp på materialet. Normalt i en historiskt-genetiskt upplagd undersökning (till den traditionen ansluter sig Sarelin) av psalmböcker låter man dessas disposition styra behandlingen av materialet. Sarelin använder sig istället av ett eget raster, motiverat utifrån psalmbokens framväxt och funktion i en ny tid. Hon benämner sina variabler liturgi och fromhetsliv, socialt ansvar och diakoni resp. kultur och samhälle. Hon ger emellertid ingen riktigt tydlig definition åt variablerna och har dessutom en hel del bekymmer med dem. Gränsdragningen mellan de två sistnämnda är svår. Vidare visar det sig att en och samma text kan rymma flera av dem. Inplaceringen av texterna i de olika variablerna blir därför ibland lite godtycklig. Det är nog rimligare att sortera in variablerna i psalmerna än att sortera in psalmerna i variablerna. Den reservationen hindrar dock inte att man kan se en tydlig utveckling i revisionsprocessen. Slutresultatet, påverkat av remissinstanser och kyrkomöte, visar en förskjutning jämfört med psalmkommitténs ursprungliga förslag. Variabeln liturgi och fromhetsliv har vunnit mark på bekostnad av de båda övriga variablerna. Sarelin håller en genomgående objektiv och distanserad stil, men man tycker sig kunna notera en underliggande irritation över denna förskjutning. Den blir inte mindre intressant eftersom det just var i slutskedet av processen som Sarelin själv engagerades som sekreterare i kyrkomötets psalmboksutskotts svenska sektion. Hur ser hon på sin roll som både delaktig i och skildrare av just den processen?

Avhandlingen är logiskt och klart uppbyggd av en både påläst och beläst författare. Den omfattar tre skeden i psalmboksrevisionen, nämligen insamlingsperioden 1975–83, remissperioden 1984 och beslutsperioden 1984–86. Däremot saknas den inte minst viktiga perioden av mottagande. Hur togs psalmboken emot? Hur används den? Det kan emellertid bli en uppgift för framtida forskning. Som den är, utgör Sarelins avhandling ett viktigt och väl utformat bidrag till förståelsen av vår tids psalmhistoria, också den svenska.

Per Olof Nisser

SELANDER, INGER
PERSPEKTIV PÅ MODERNA PSALMER

AF-stiftelsens skriftserie nr 3, Verbum, Stockholm 1999, 134 s., ISBN 91-526-2720-9

Inger Selander, litteraturvetare med psalmforskning som specialintresse, har här samlat ihop och bearbetat fyra uppsatser som alla äger samband med hennes insatser inom det kommittéarbete som ledde fram till 1986 års psalmbok. Den första uppsatsen drar intressanta och lärorika paralleller mellan moderna psalmer och modernistisk dikt i allmänhet. Den fjärde (mest kortfattade) ställer frågan om feministteologi i den svenska psalmboken; att resultatet här blir magert är inte författarens fel.

De båda mellanliggande uppsatserna, avgjort de mest spännande, tar upp den svåra och inom forskningen förvånansvärt lite ventilerade frågan om relationen mellan text och musik i psalmer, främst moderna sådana. Uppsatserna bygger delvis på unikt intervjumaterial: författaren har vid personliga sammanträffanden med flera psalmtonsättare fått dem att redovisa sina intentioner med föreliggande kompositioner. Samtalen med Sven-Erik Bäck blev så ingående att de behandlas i en fristående uppsats, den tredje.

I volymens intressantaste uppsats, den andra, söker sig författaren fram till analysmetoder för att karakterisera relationen ord-ton i psalmer, och till kvalitetskriterier för denna relation. Hon ställer upp fem "parametrar": (1) Samstämmighet i fråga om meter och rytm, ett tämligen okontroversiellt krav, varför mer flagranta brott emot det, i stil med "tryggarekan", brukar ge anledning till kritiska och kanske ironiska kommentarer. (2) Nära förknipat härmed är det mer preciserade andra kravet på samstämmighet i fråga om *struktur*. Det räcker inte att alla strofer formellt har samma meter; infaller de viktigaste orden på olika stavelser i olika strofer och förekommer det mycket överklivningar, kan det bereda tonsättaren stora svårigheter; ofta skrivs melodin främst med sikte på första strofen men passar kanske sämre till de följande. Intressant är att författarna ibland visat beredvillighet att revidera sina texter för att tillmötesgå strukturella önskemål från tonsättarnas sida. Jag hoppar så fram till parameter (5) som gäller samstämmighet i stil, exemplifierat med att traditionell koralstil, väckelsångstil, modernistisk stil resp. populärstil inte passar till vilka texter som helst.

De mellanliggande parametrarna är mer svårdefinierbara. Nr (4) kallas den *semantiska* vilket författaren exemplifierar med tonmålade musik. Detta drev ju Bach till mästerskap i sina passioner, men som författaren framhåller är möjligheterna härtill mycket begränsade när det gäller psalm-melodier, som ju skall brukas till flera strofer med olika innehåll. Parameter (3) är den allra mest svårgripbara: den gäller "*stämningen* i vilken dikten är relaterad till innehållet". På ett allmänt plan är det lätt att förstå vad författaren menar. Efter en långfredag med allvarstygnd musik till lidandestexterna väntar vi oss exempelvis att påskens uppståndelsebudskap skall kläs i en

glad och jublande påskmusik. Men vid försök till närmare preciseringar hamnar vi i svårigheter, och vi kan också bli lurade: den frygiska koral som hos oss av tradition är sammanvävd med texten "O huvud, blodigt, sårat" upplever vi som passionspräglad och blir därför varje gång lika förvånade när den plötsligt dyker upp mitt i allt jublet i Bachs juloratorium. Det är knappast melodin i sig som är "sorglig", utan texten som vi vant oss att förknippa med den smittar av sig på vår upplevelse av melodin. Författaren framhåller också uttryckligen: "Men stämning är en produkt av tolkning; diktälskare eller interpretatörer, till vilka jag vill räkna kompositörer, kan ha olika uppfattning om en dikts stämning. Vår uppfattning om stämning i musik är mycket beroende på tradition".

Att det är en mycket väsentlig problematik som författaren berör med sin tredje parameter är ställt utom varje tvivel. En del resonemang hos tonsättarna själva (i intervjumaterialet) belyser också deras brottning med problematiken i fråga. Samtidigt inbjuder denna parameter, i hög grad till subjektivt tyckande, och författaren själv ger sig ibland in i rätt vidlyftiga tolkningsdiskussioner. Så t.ex. i en utförlig diskussion kring psalmbokens två alternativa melodier till Frostensons psalm "Våga vara den du i Kristus är" (nr 87). Roland Forsbergs melodi "korresponderar bäst med textens stil" enligt författaren; den "är mer meditativ, den inbjuder till ett eftertänksamt sjungande". Om Torgny Erséus melodi säger hon att den ger henne associationer till väckelsesånger och inger henne "föreställningen att textens underförstådda jag är en omvänd person som bekänner sin tro för lyssnaren", enligt den frikyrkliga traditionen "att ett frälst, lyckligt jag sjunger för ett ofrälst, olyckligt du". Till saken hör att författaren själv är uppvuxen i frikyrkomiljö men, med visst avståndstagande härifrån, numera är aktiv medlem av Svenska kyrkan.

För recensenten, som inte alls har en sådan bakgrund, ter sig dessa associationer helt främmande och ovidkommande. Jag finner inga likheter alls mellan Erséus melodi och 1800-talets väckelsesånger. Däremot erinrar mig Forsbergs melodi om den mediokra träaktigheten i mycket av klassisk svenskkyrklig koraltradition. Denna tradition hade med 1937 års psalmbok hamnat i en återvändsgränd och var i trängande behov av förnyelse.

En ny frisk ton präglar också en del av den nya psalmbokens melodier, men absolut inte de melodier som Forsberg komponerat. I den aktuella melodin av Erséus finns däremot inslag av genialitet, enligt min bedömning. Det gäller inte bara det av författaren framhävda inledande kvintsprånget – trossprånget enligt textens "våga" – utan hela uppbyggnaden med taktart och tonföljd. Frostensons text har en klar stegring: "den i hans tanke ... den i hans kärlek ... den i hans ögons eviga ljus". Forsberg låter melodin röra sig i ganska stampig 3/4-takt, där ordet "den" får lika stor tyngd som "tanke", "kärlek" etc.; vidare rör sig melodin nedåt – motsatsen till stegring! Erséus väljer i stället 12- resp. 9-åttondelstakt, vilket låter de oväsentliga orden "den i hans" avverkas i en snabb tregrupp, varefter huvudorden "tanke",

”kärlek” får en 3/8-not på varje stavelse (medan ”ögons” däremot snabbt får bära vidare mot ”ljus”). Melodin får härigenom en frisk lätthet och luftighet, och textens stegring markeras genom att varje nytt led lagts ett tonsteg högre än det föregående.

Inger Selanders lilla bok är ytterst läsvärd och tankeväckande, även och inte minst när hon fått recensenten att stegra sig mot ett och annat resone-mang. Rekommenderas till studium!

Ragnar Holte