

Den gregorianska sångens utförande

Föredrag vid Studiekonventet i Løgumkloster 1962.

Jag uppställer för mig tre frågor, som jag vill söka besvara:

- 1) Varför ägna vi uppmärksamhet åt den gregorianska sångens utförande?
- 2) Var kan vi söka våra lärofäder?
- 3) Några väsentliga detaljfrågor.

1) Varför uppmärksamma vi frågan om den gregorianska sångens utförande?

Som tämligen nyvigd präst i början av 1920-talet bar jag i min plånbok en liten papperslapp. På den stod skriven med en tunn, något spretig stil följande latinska hexameter:

"Vox est grata chori si mens bene consonat ori.

Non clamans sed amans cantat in aure Dei."

Därunder stod: Y. B. ur medeltida musikhandskrift. N. S.

De båda versraderna hade sedermera professorn och ärkebiskopen Yngve Bri-lioth funnit i någon gammal handskrift och gjort sin svärfader, ärkebiskopen Nathan Söderblom, uppmärksam på. Med den kärlekens omtanke, som Söderblom visade sina vänner, inte minst de yngre, skrev han av versen och sände den till den unge prästen, som tagit den gregorianska sången till sin uppgift. Ärkebiskopen menade tydligen, att han

kunde behöva en erinran om det väsentliga, som man hade att iakttaga vid den sångens utförande.

Vår gregorianska sång är gudstjänst.

Saken har varit uppmärksammas under hela medeltiden. Man möter liknande meningar mångenstädes. Det var alltså ingen märkelig upptäckt, som Yngve Bri-lioth hade gjort. Varken teoretikerna eller kantorerna, som nedskrev och avskrev de gregorianska melodierna med de latinska texterna, upphör att inpränta detta för sig själva och för sina elever med denna hexameter, eller med andra liknande ord. Den helige Benedikt av Nursia har lagt saken på sina ordensbröders hjärtan, när han förordnade om en korttjänst, som varit och alltfört är ganska betungande. Av dygnets 24 timmar tillbringar benediktinernas konvent 7 timmar vid gudstjänsterna i kyrkan. En sådan tjänst dag efter dag, år efter år, kräver en oerhörd andlig spänst och koncentration, om den icke skall bli en rent mekanisk, fysisk prestation, som utföres helt på rutin.

Men risken att förfalla till gudstjänstlig rutin föreligger också för oss, även när vi förelägger oss ett mycket mindre pensum och i vilken form vi än utför vår gudstjänst. Detta gäller inte bara

dem, som ägnar sig åt den gregorianska sången. Men bland dessa gäller det både för nybörjaren, som måste koncentrera sin uppmärksamhet på en okänd text och en okänd melodi och därför måste kämpa med att samordna dem, och för den som har blivit förtrogen med gudstjänsten och dess musik, så att han gärna sjunger utantill. Han distraheras lätt nog av yttre, kanske ovidkommande ting, så att läpparnas sång icke längre är hjärtats bön.

Vår gudstjänstsång sjunger i Guds öra. Vi kopplar nu närmast, i varje fall tills vidare, bort tanken på det "ärade publikum", som konsertgivaren tvingas att behaga, och vår tanke inriktas helt på att vi stå "till kors", såsom medlemmar i den väldiga kör av serafim och kerubim, om vilka den gamla prefationen talar, och vi förenas med de troende i alla tider och över hela jorden. Hela universum blir ett tempel, och där har vi såsom en ynnest fått en korstol, vi som nu leva här i Norden. Vår bön och vår sång har ett enda föremål: den Ene, han som sitter på tronen. Hela vår varelse skall inriktas mot och uppfyllas av hans närvaro. I hans öra sjunger vår sång.

Medan vi nu skall syssla med den gregorianska sångens elementa och därvid eftersträva att framhäva dess skönhet och behaga den närvarande församlingen, skall vi hela tiden ha vår uppmärksamhet riktad på målet för denna sång: den sjunger i Guds öra.

2) *Var kan vi söka våra lärare?*

Vi är inte de första, som har diskuterat frågan om den gregorianska sångens

utförande. Arhundradena igenom har man arbetat med problemet. Vi behöver alltså ej känna oss som stigfinnare på o-banade vägar.

Det är av betydelse, att vi inte glömer de medeltida teoretikerna, när vi går i skola hos denna tidens auktoriteter.

Vi möter de äldsta vittnesbörden om denna kyrkans sång först sedan kyrkan själv genomlevat nära nog ett årtusende. Jag påminner om att de tidigaste urkunderna med någorlunda läslig notskrift föreligger i runt tal omkring år 1000. Den äldsta handskriften är munken Hartkers mäktiga handskrift från denna tid, och den kommer från Schweiz, S:t Gallens kloster.

Den äldsta skriften med utförliga tekniska enskildheter om den gregorianska sången utgör den av Aurelianus från Réomé skrivna *Musica disciplina* från 800-talet. Ett århundrade senare föreligger den anonyma *Commemoratio brevis* och framför allt *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi*. Den kommer också från S:t Gallen omkring år 1000. Det är mycket att beklaga, att intet av dessa för vår kunskap om de äldsta sångsätten grundläggande arbetena — så vitt jag vet — finns lätt tillgängligt och i god översättning. Det vore en vinning, om vi genom förtrogenhet med dem hade en fast utgångspunkt, så att vi kunde säkrare bedöma de nu levande auktoriteterna. De vill ju inte sällan framträda med krav på att bli erkända, såsom de där ägde den sanna, enda rätta kunskapen i fråga om praxis. Så länge vi saknar en sådan historisk kunskap, faller vi lätt nog för frestelsen att svära på magisterns ord. Och för oss, som nu är i

färd med att bygga upp en ny tradition på detta område, är det viktigt, att vi kan följa den historiska utvecklingen.

Av den senare tidens lärofäder står vi i Sverige i tacksamhetsskuld först till professorn i Fribourg i Schweiz Peter Wagner. Han förenade en utomordentlig filologisk-paleografisk kunskap och träning med överblick över det då kända, delvis av honom påvisade gregorianska materialet. Visst har forskningen under de sista 30 åren gått vidare, men han synes mig stå sig förbluffande gott. Han ställde sig ofta skarpt avvisande till samtida teoretiker, t. ex. när det gäller den på rent teoretisk-spekulativ väg vunna konstruktionen av ett obligat sammanfogande i den latinska språksången av två- eller tredelade leder (d.v.s. att efter en betonad stavelse följer alltid minst en, och högst två obetonade stavelser). Han säger, att under hela medeltiden och intill slutet av 1800-talet har ingen kommit att tänka på att bestämma prosarytmen med en sådan formel.

På liknande sätt avvisar han som en för medeltiden främmande nykonstruktion den av Solesmes-skolan drivna iktusteorin. Så vitt jag känner, har man från Solesmes försökt belägga den med medeltida teoretikers skrifter.

Efter Peter Wagner blev Dominikus Johner vår Magister Choralis. Han tillhörde ju det tyska benediktinska klostret i Beuron och spelade under 1910–20-talen en stor roll, dels som körens ledare i Beuron och som lärare vid musikhögskolan i Köln, dels genom sin Choralschule och sina arbeten för att klarlägga det inbördes förhållandet mellan ord och ton. Nu är han borta, och en ny tid har bru-

tit in också i Beuron under den nye kantorn Pfaff, som fått sin skolning i Solesmes.

Över hela den romerska kyrkan har Solesmes-skolan (som nu står under ledning av Dom Joseph Gajard, en otroligt vital ledare, mer än 75 år gammal) fått sitt stora inflytande genom de upplagor av den gregorianska musiken i *Graduale* (mässans musik) och *Antifonale* (tidedärens), som man utgivit med anvisningar huru man enligt skolans uppfattning skall tolka den medeltida notbilden. Denna interpretation är deras privata uppfattning och har icke fått någon auktorisation från Rom. Det finnes också andra utgåvor, men de är praktiskt taget oåtkomliga i varje fall i Sverige.

Nu bör här också beaktas, att inom den romerska kyrkan lever sida vid sida flera traditioner, som visserligen står varandra nära men dock är avvikande från varandra. Där finnes t. ex. *Antifonale romanum*, som brukas i domkyrkorna, *Antifonale monasticum* (klosterantifonalet) med ursprung i Solesmes, *Antifonale romano-seraficum*, avsedd för franciskanerorden och andra. *Antifonale monasticum* gör ju genom sitt namn gällande, att det är avsett för hela klostervärlden, och i Sverige t. ex. brukas denna benediktinertradition också av dominikanerna, som eljest har en egen tradition. Men å andra sidan förekommer också inom benediktinerorden en medveten opposition mot Solesmes. Så har t. ex. från S:t Gallen utgivits ett eget *antifonale*, som vill bevara dess gamla fina sångart.

Jag vill också erinra om den ännu levande kartusianska traditionen, om vilken Wagner säger, att den är den äldsta

bevarade och bäst bibehållna. Jag har från annat håll hört, att den skall vara den frankiska sången, så som man sjöng i Karl den stores Frankrike, innan denne försökte införa det romerska sångsättet i sitt väldiga rike. Tyvärr måste jag med beklagande konstatera, att jag inte har haft tillfälle att studera denna tradition sådan den brukas i moderklostret i Charreux.

Jag påminner om, att det ju också har funnits andra traditioner, som nu äro tystade i den romerska kyrkan, även om vi av de skriftliga källor, som bevarats, vet hur notbilden såg ut. Det var den anglikanska sången före den frankiska erövringen av England 1066 och den germanska, som vi känner från tyska och nordiska handskrifter.

Vi har alltså i den gregorianska sången olika traditioner ifråga om själva melodien. Vi måste ju då också förutsätta att det har funnits och finnes olika sätt att utföra denna musik. Praxis innebär ju alltid en interpretation — en tolkning av de musikaliska tecknen — och detsamma gäller den gregorianska sången. Denna tolkning beror av interpretens — dirigentens, lärarens — kunskaper om den musik, som han skall tolka, hans förmåga att tränga in i det musikaliska materialet, av hans musikideal och till sist av hans smak. Det kan inte hjälpas, att i åtskilliga fall blir det smaken som avgör.

Med detta har jag velat framhålla, att vi så långt det är oss möjligt bör skaffa oss kunskap om den gregorianska sången och om den utveckling som denna sång har undergått genom århundradena. Vi skall försöka tränga in i dess karaktär, och här kan förvisso våra nu le-

vande lärare på kontinenten ge oss god handledning. Men härmed har vi skyldighet mot oss själva att ständigt fråga dem och oss: Varför sjunger man på detta sätt? Vad är det i deras praxis, som kan bero av nationella särdrag i språket eller kynnet, och vad är uttryck för deras smak? Här kan vi ha rätt att hävda, att vår smak kan ha ett ord med i laget.

Med detta har jag velat betona, att vi inte har någon rätt eller skyldighet att okritiskt gå i skola hos de latinska lärarna.

Det är klart, att vi skall lära av dem. De har ju en tradition, en fortlevande tradition. De övar ju dagligen den gregorianska musiken. Men på en punkt har vi avlägsnat oss från lärarna — och det är en högst väsentlig punkt, där de inte kan hjälpa oss: vi brukar icke latinet utan modersmålet. Detta avböjes ju energiskt på romerskt håll. I en nyss utgiven översättning till tyskan av Pierre Carraz' *Vade-mecum du Chantre Grégorien*, läser man att den gregorianska sången är en väsentligen latinsk musik, t.o.m. där den möter utan text. "Es gibt also keinen grösseren Unsinn als diesen Melodien deutsche Worte anzupassen". Fullt så oförstående inför våra försök till adaptation av modersmålet till de gregorianska melodierna står man icke på andra håll.

Men det är ju uppenbart, att ett nytt språk kommer att medföra ändringar i melodiflödet, i själva tonens klang, och då kommer också därav att följa andra krav på utförandet. Där har vi rätt och skyldighet att tänka själva, att lyssna till det goda latinska utförandet, lyssna till vår egen sång, bruka vår kunskap om

den gregorianska musiken och om vårt eget språk, så att vi får en vacker, uttrycksfull syntes av de två.

Psallite sapienter!

3) Vad betyder *Psallite sapienter* för vår sång?

Låt mig då börja med ett citat ur skriften *De harmonica institutione* av Regino från Prüm, d. 915, en skrift som betecknas såsom en betydelsefull tonarius. Han skriver i kapitlet om *rösten*:

”Perfecta vox est alta, suavis et clara. — Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non erit.”

Den perfekta rösten är alta = hög, ljus, lätt, suavis = mild, angenäm, och clara = tydlig. Om något av detta fattas, så är rösten icke perfekt.

A. Den ljusa, lätta rösten är den idealiska rösten för den gregorianska sången både när det gäller liturgen och kören. Den ljusa körklangen är ett gott grundlag för den flytande recitationen av psaltarens psalmer, och där ligger grundvalen för all gregoriansk sång.

Därför är den ljusa, lätta rösten att eftersträva för liturgen och försångaren — versikularius. Prästen, som reciterar bönerna, epistel och evangelium eller prefationen, skall frivilligt avstå från den stora rösten, bröstklangen, tremulandot och sugandet på tonen. Detsamma gäller om försångaren, som intonerar tidedgårdens versiklar. Han hjälper kören och församlingen att komma till rätta inte bara med tonhöjden, tonarten, tempot, utan också med den vackra ljusa kör-

klangen. På samma sätt är det med kör-sångarna. Vill man nå fram till en vacker tidebönsång i församlingen — och vi borde inte nöja oss med något mindre — så måste de två grupper, som bildar kärnan i sången och som svarar varandra, ha just denna lätta ljusa körklang och så lägga den i församlingens mun.

B. Rösten skall vara suavis — angenäm. Nu sänder vi en tanke till dem som hör på oss. Vi kan avvärja mycket motstånd mot den gregorianska sången genom att göra den tilltalande. Detta att sången skall vara angenäm lärer komma att betyda, att vi tar hänsyn till vår egen tids uppfattning om vad som klingar vackert. Så vitt jag fattat det rätt, är man i det franska Solesmes mera känslig på denna punkt än t. ex. i det tyska Maria-Laach. Det finns faktiskt något riktigt tjustigt i Solesmes-sången — ett drag av romantik, för att inte säga sentimentalitet. Vi måste ge utrymme åt olika tolkningar av den gregorianska musiken — bara inte överdriva, till å ena sidan känslighet och å den andra s.k. kylig objektivitet.

C. Clara skall rösten vara — tydlig. Vi har en bön att frambära, ett budskap att avge, båda hämtade ur den heliga skrift. Vi skall tala så att vi själva förstår vad vi sjunger och så att församlingen fattar det. Inte mumlande men bedjande!

D. Om en fjärde sak talade Regino ej i detta sammanhang, röststyrkan. Där har man under medeltiden kämpat mot en överdriven kraft: ”non clamans” stod det i vår hexameter — icke skriande. Det var uppenbarligen ett ord som behövdes. Luther talar ju ironiskt om koralens råa åsneskri. Sången skall vara dämpad, utan

att vi försmår den inre energi, som kan låta glädjen och lovsången komma till uttryck.

Sammanfattningsvis kan jag citera ur Instituta patrum's ord om rösten: "rotunda, virili, viva et succinta voce psallatur" med en rund, manligt levande och bestämd röst skall vi psalmodiera.

II. Om *tempot* kan jag också hämta ur samma skrift förmaningen, att man skall sjunga icke för långsamt, icke heller för raskt. Friskt, så att icke sömnaktighet och likgiltighet präglar sången, men inte för raskt. På den senare faran riktar de medeltida auktoriteterna ständigt uppmärksamheten. Munkarna i Andern i Nederländerna sjöng på 1100-talet tidegärden så fort, att man satte in pojkar i kören. Munkarna sjöng ju utantill, och kunde därför skynda undan — pojkarna läste innantill i de skrivna psalterierna och kunde alltså inte uppnå samma fart. Därmed tvingades munkarna dels att hålla ned *tempot* och dels att akta på pauserna.

I fråga om *tempot* kan nu klosterfolket inte stå som förebilder för oss. De sjunger utantill; de skall avverka ett stort antal psalmer per dag — även om man numera minskar antalet: 4 i stället för 5 psalmer i laudes och vesper. Vi sjunger högst 3 psalmer, och vi kan och bör ta det lugnare, i synnerhet i de evangeliska cantica: Sakarias och Marias lovsånger och i introitus. Här är ju i de festligare formerna melodien rikare och kräver ett lugnare tempo för att komma till sin rätt.

III. Några ord om *pausen*. Här är det först en fråga som berör psalmsången, med pausen i mitten, som delar psalm-

versen i två delar. Här har pausen en stor betydelse.

A. Den ger uttryck åt den hebreiska poesins egenart. Man talar om dess parallelismus membrorum — ledernas parallelism. Båda leden uttrycker samma tanke. Vill man visa, att detta är poesi och inte ett stycke prosa, så gör man medveten paus efter första halvversen.

B. Denna paus kan utnyttjas i uppbyggligt syfte, genom att den ger mig tid och möjlighet att inpränta i mitt minne och hjärta, vad jag nyss har sjungit. Jag inpräntar det väsentliga där, innan jag går vidare. De medeltida auktoriteterna inskräper ideligen pausens vikt.

C. Hur lång denna paus bör vara, kan man diskutera. I en församlingsmässig tidesång torde en paus som ger tid åt upprepning av fyra stavelser vara lämplig. Orden skall upprepas i samma tempo som recitationen och som en omedelbar fortsättning.

De meditativa ordnarna har 6 stavelser paus. Det är nog för långt för församlingsmässigt bruk. En för lång paus ger osäker insats i andra halvversen. Nu beror dock pausen mycket av hur själva mittkadensen utföres. De medeltida auktoriteterna inskräper oupphörligt, att sista tonen i *mediatio* — liksom f.ö. i slutkadensen — inte får tänjas ut. "Punctum nullus teneat", säger cisterciensernas psalterium och på samma sätt dominikanerna, franciskanerna och kartusianerna. Men detta är mycket svårt att iakttaga på sådant sätt, att mittkadensen inte verkar avklippt. Vill vi göra sången angenäm, så avrundar vi kadensen, kanske med *ritardando* och en förlängning av

sista noten. Så sjunger man faktiskt i Solesmes. Följden är, att pausens längd minskats. I San Anselmo — benediktinerkollegiet i Rom — hörde jag för 10 år sedan kadenserna utföras med ett så starkt diminuendo, att frasen helt dog bort. Då kan man ha 4 stavelers paus. Det vore bestämt ganska värdefullt, att nutida praxis på denna punkt studerades.

I Sverige har vi både i Mässböckerna och i Antifonalena markerat mittkaden sen med divisio major och betecknar därmed en väsentlig paus. I Finland har man i de nya introitusmelodierna divisio minor. Men jag vet ej vilket utförande man där förutsätter.

Pauserna i de egentliga sångerna är ett sorgligt försummat kapitel. Dessa paustecken, som vi infört efter romerska mönster — divisio stecknen — är ju ett sentida inslag. De saknas helt i de äldre manuskripten och trycken, t. ex. Liber cantus 1620 eller Jespersøns Gradual 1573. De innebär ju en interpretation, en tolkning av den gamla musiken. De kan alltså ofta diskuteras. En sådan periodindelning måste ju genomtänkas och beaktas vid utförandet. Jag har ofta förvånat mig över hur detta kan nonchaleras också av körer och körledare, som

man hade rätt att vänta bättre av. Så får man ju inte handla i fråga om någon annan musikalisk konstform. Pausen är ett förnämligt musikaliskt uttrycksmedel, som vi inte har råd att avvara. Nu har vi en god hjälp i de moderna divisionstecknen av olika valör. De hjälper oss att akta på periodindelningen, att binda samman vad som textligt och musikaliskt hör ihop.

IV. Ett par ord om *flexan*. Den uppdelar ju första halvversen i psaltarpsalmerna (aldrig i andra halvversen eller i cantica). Den saknas i de äldsta handskrifterna och är införd senare. Den kan utgå. Den får inte utföras så, att första halvversen blir tudelad och versen sålunda blir tredelad. Detta betyder, att man inte gör paus, om man använder flexan: man endast förlänger sista noten och skyndar vidare.

V. Stavelserna sjungas lika långa, antingen de är betonade eller obetonade, men legato. Inte känslös deklamation, inte staccato, som småbarn läser. Märk särskilt i kadenserna, då sista ordets betoning ligger på tredje stavelsen från slutet. Där är det risk, att näst sista stavelsen förkortas.

Arthur Adell