

Ordet blev sång



# Ordet blev sång

Liturgisk sång i katolska kloster 2005–2007

KARIN STRINNHOLM LAGERGREN

Artos

## Abstract

Strinnholm Lagergren, Karin 2009: *The Word Became Song. Liturgical song in Catholic Monasteries 2005–2007*.

The intention of this dissertation is to study the musical praxis and associated conceptions in Catholic monasteries during the early 21st century. The dissertation will analyse the musical life in approximately 20 Catholic monasteries with an emphasis on Gregorian chant. The background for the dissertation is Gregorian chant's diminished importance after the Second Vatican council (1962–65). The Second Vatican council was a Catholic council that aimed to reform the Catholic Church which also affected the liturgy. The study has been conducted as an ethnomusicological study in which the material is interpreted via the framework of the sociology of knowledge and Cultural Analysis.

The theory of the symbolical universe as the place where Gregorian chant exists and is legitimized is central. The empirical data consists of interviews, sheet music and CD recordings gathered during fieldwork visits. The study encompassed monasteries in Sweden, Norway, the Netherlands, Great Britain, Italy and France. The orders that have been studied are Dominicans, Benedictines, Carmelites, Bridgettines and Cistercians. The musical material has been divided into three categories that are analysed using the terms Recreated, Reshaped and Renewed. The Recreated category refers to liturgies that maintained Gregorian chant in Latin, the Reshaped refers to Gregorian chant that have been adapted to be sung in the vernacular language and the Renewed category refers to brand new compositions composed in individual monasteries for their own liturgies. All three categories can coexist in the same monastery. The music in the Renewed category is modelled after Gregorian chant but the music's theoretical ties are in most cases more ideological in nature than musically traceable. Regardless as to how great an extent the monasteries sing the three different categories, Gregorian chant has a very important role and is the foundation of both liturgical and musical identity of the Catholic monasteries today. Gregorian chant's role in the symbolical universe is fortified through different legitimization processes, of which the teaching exercise is an important example. The practical and ideological factors behind the unique monastic musical ideal are discussed as are the reasons why so many monasteries chose to record their repertoires on cd. Finally the dissertation discusses a present tendency in the monastic world which sees an increasing use of Gregorian chant in the liturgy, a so called Re-gregorianisation. The most important factors behind this process are the Western world's great interest in the past alongside a desire for a less divided Catholic liturgy.

Key words: Gregorian chant, Catholic church, monasticism, Second Vatican Council, postconciliar liturgy, adaptations, ethnomusicology, Solesmes, sociology of knowledge, cultural analysis.

© Artos & Norma Bokförlag 2009

© Karin Strinnholm Lagergren 2009

*Grafisk form* Omforma/Magnus Åkerlund

*Tryckt med bidrag från* Samfundet Pro Fide et Christianismo  
(kyrkoherde Nils Henrikssons stiftelse)

*Tryck* DotGain AB, Malmö 2009

ISBN 978-91-7580-429-3

ISSN 1654-6261

Artos & Norma bokförlag | Kyrkstadsvägen 6, 931 33 Skellefteå

Telefon: 0910-77 91 02 | Fax: 0910-77 91 55

e-post: info@artos.se | www.artos.se

DEL I

Bakgrund och undersökningens  
förutsättningar 17

- I Bakgrund och teoretiska utgångspunkter 19
- Inledning 19
  - Bakgrund 20
  - Syfte 22
    - Frågeställningar och intervjuernas utformning 23
    - Tidigare forskning och studier 24
  - Teoretiska tolkningsramar 31
    - Kunskapssociologiska infallsvinklar 31
    - Ett kulturanalytiskt perspektiv 32
    - Kritik mot kulturanalys 36
    - Kokbokskunskap 37
    - Symboliska universa och legitimeringsprocesser 38
    - Tyst kunskap 39
    - Musikhistoriker kontra musiketnologer –  
en konstruerad skillnad? 43
    - Musikanalys 45
    - Åter-, om- och nyskapande: tre sätt att betrakta ett material 48
    - Avhandlingens uppläggning 51
- 2 Om att samla in och bearbeta material 53
- Inledning 53
  - De första kontakterna 54
    - Att hitta ett kloster – om urval 54
    - Att kontakta klostret 56
  - Resorna 58
    - Insamlingsarbetets begränsningar 61
    - Att besöka klostret – mottagandet 63
    - Genomförandet av intervjuer 65
    - Språkaspekten 66
    - Metodpluralism 67
  - Åter till skrivbordet 68
    - Återkoppling till informanter 69
    - Några reflektioner om forskarens plats i fältet 70
    - Några ord om den reflexiva forskarrollen 74

- 3 Att definiera gregoriansk sång – en wittgensteinsk släkträff 77
- Inledning 77
  - Att urskilja och dela in ett musikaliskt material 77
    - Definitionsbehovet 79
    - Några definitioner ur översiktslitteraturen 80
    - Katolska kyrkans texter om gregoriansk sång 83
    - En tillvaro i varianter – kritik ur en etnologisk synvinkel 86
  - Begreppsdiskussion 87
    - Wittgenstein och familjelikheten 90
    - Sammanfattning 94
- 4 Restaureringen av den gregorianska sången 95
- Inledning 95
  - Korta nedslag i den gregorianska sångens historia fram till franska revolutionen 96
    - Medeltiden 96
      - 1500-, 1600- och 1700-talen 98
      - Neo-gallikanska reformer i Frankrike 100
    - Perioden efter franska revolutionen fram till 1904 101
      - Den historiska och ideologiska kontexten 101
      - Prosper Guéranger kommer till Solesmes 106
      - Några viktiga steg på vägen 109
      - Pariskongressen för restaurerandet av gregoriansk sång 1860 110
      - Musiketnologiska tankegångar i restaureringsarbetet 111
      - Abbaye St Pierre de Solesmes restaureras 112
      - Paléographie musicale 114
      - Solesmes arbete uppnår påvlig status 114
    - 1904 fram till Andra Vatikankonciliet 1962 115
      - Solesmesskolans rytmiska ekvivalism 118
      - Cardine och den gregorianska semiologin 119
    - Andra Vatikankonciliet 1962–65 – bakgrund och konsekvenser 122
      - Inledning 122
      - Aggiornamento! – konciliet sammankallas 123
      - Sacrosanctum concilium – konstitutionen om den heliga liturgin 124
      - Gregoriansk sång utanför katolska kyrkan i postkonciliär tid 125
      - Nya utförandepraktiska råd 128
      - En anakronistisk gregorianik? 129
  - Arbetet går vidare 131
    - Sammanfattning 132

DEL II

Sex kloster – fem strategier 133

- Inledning 133
- 5 Pluscarden Abbey, Skottland 135
- Inledning 135
  - Historik 136
  - Fältarbetet 137
- Liturgi 138
- Gregoriansk sång – ett fönster åt bön och lovsång 142
  - Sammanfattning 144
- 6 Karmelitbröderna i Norraby och karmelitsystrarna i Glumslöv 145
- Inledning 145
  - Fältarbeten 146
- Historik 147
- Liturgi och musik 148
  - Gregoriansk sång på svenska – en adaptionsstrategi 151
- Tre musikexempel 154
- Sammanfattning 157
- 7 S:ta Birgittas kloster Pax Mariae, Vadstena 158
- Inledning 158
  - Historik 159
  - Den birgittinska liturgin efter 1965 163
  - Adaptionen av *Cantus sororum* – en rekonstruerad metod 165
- Analys av två melodier 173
- Hymn ur måndagens vesper: Deus plasmator 173
  - Antifon ur måndagens vesper: Deus noster 176
  - Sammanfattning av de Goedes adaptionsprincip 179
- 8 Abbazia benedettina Mater Ecclesiae, Italien 181
- Inledning 181
  - Historik 182
  - Liturgins utveckling 183
  - Nya *Antiphonale monasticum* 186
  - Liturgi 187
  - Musiken i liturgin 188
- Tre musikexempel 190

Hymn till tersen: O spirito padre dei poveri 191  
Inledande vespersång för jultiden: Lucernario – O dolce luce 193  
Responsorium för första adventssöndagen:  
Scrutando da lontano 196  
Sammanfattning nykomposition i Mater Ecclesiae 198

## 9 Abbaye d'En Calcat, Frankrike 201

Inledning 201  
Historik 202  
Fältarbeten 202  
Liturgi 203  
Andra Vatikankonciliet – övergången till franska 204  
Clément Jacob (1906–1977) – komponerande munk i En Calcat 208  
Fyra exempel ur repertoaren 209  
Seigneur, au seuil de cette nuit (Hymne du soir) 210  
Coeur de Jésus (tropaire pour la fête du Sacré-Coeur) 211  
Notre père 212  
Invitorie Saint Martin 216  
Sammanfattning Dom Jacobs kompositioner 217  
Sammanfattning sex kloster 218

### DEL III

## Åter-, om- och nyskapande i den gregorianska sångfamiljen 221

Inledning 221

### 10 Återskapande: gregoriansk sång – ett klingande kulturarv? 223

Inledning 223  
Kulturarv 224  
Musik är också tid fast på ett annat sätt 227  
Latinsk text – hinder eller möjlighet för fördjupad bön? 232  
Sammanfattande diskussion 233

### 11 Omskapande strategier: principer för adaptationer av gregoriansk sång 235

Inledning 235  
Engelska adaptationsstrategier 238  
Ett engelskt kyriale 238  
Ett adapterat antifonarium 245



- Sammanfattning engelska adaptationer 246
- Två grundläggande adaptationsprinciper 247
  - Sammanfattande diskussion 248
- 12 Nyskapande strategier: principer för nykomposition 253
  - Inledning 253
  - Impregneringsmekanismen – en kompositionsstrategi? 254
  - Tre exempel på nykomponerad musik 257
  - Sammanfattande diskussion 261
  - Kategoriernas svarta får: Solesmes neo-gregorianik 263
- 13 Adapterad och nykomponerad psalmodi 265
  - Inledning 265
  - Vad är psalmodi? 267
  - Särskilda problem vid psalmodi på modersmål 270
  - Psalmodi med gregorianska antifoner 272
    - Abbaye Ste Scholastique, Dourgne, Frankrike 272
  - Psalmodi med antifoner adapterade till modersmål 275
    - Heliga Hjärtas kloster 275
  - Psalmodi till nykompositioner på modersmål 277
    - Mount Saint Bernard, England 277
    - Sammanfattande diskussion 279

#### DEL IV

### Ideologiska spår 281

- Inledning 281
- 14 Pedagogik i det symboliska universumet 283
  - Inledning 283
  - Formella och informella övningstillfällen 284
  - Lära genom att göra – förklarings-scheman i förenklad form 287
    - Kunskapsmål med övning 289
    - Sångpedagoger i klostrens tjänst 291
    - Gehörsbaserad undervisning och sångförmåga 293
  - »The mystery of the monastic choirs« – den tysta kunskapens plats 296
    - Monastisk kokbokskunskap och sega strukturer 299
    - Sammanfattande diskussion 301

15	'Som ett tecken på vår enhet' – om ideal och realitet i klosterkörers sång	303
	Inledning	303
	Källor till ett monastiskt sångideal	308
	Den naturliga rösten och kroppen	312
	Systrar och bröder på skiva	316
	Inspelningssituationen	317
	Inspelningarnas repertoar	318
	Skäl till inspelningar	319
	Sammanfattande diskussion	321
16	Re-gregorianiseringsprocesser	324
	Inledning	324
	Re-gregorianisering och liturgiska konflikter	327
	Ett liturgiskt experiment	329
	Exempel på re-gregorianisering	331
	Latin – ett gemenskapsbefrämjande språk med transcendental kvalitet	335
	Sammanfattande diskussion	337
17	Slutord	339
	Praxis	339
	Pedagogik	343
	Ideologi	344
	Två huvudfunktioner	345
	Framtida forskning	346
	Till sist	347
	Ordförklaringar	349
	Vem är vem? – kort monastisk titulatur	349
	Ordlista	350
	Bilaga 1: Presentationsbrev	356
	Bilaga 2: Undervisningsmaterial för novitiatet i En Calcat	357
	English summary	
	The Word Became Song – Liturgical Song in Catholic Monasteries 2005–2007	358

## Résumé français

La parole devint chant – Le chant liturgique dans des monastères catholiques entre 2005 et 2007 375

## Källförteckning 393

Litteratur 393

Musikutgåvor 399

Otryckta källor 400

Intervjuer och samtal 400

Opublicerat material 401

E-post och brev 401

Internet 402

Fonogram 403

## Innehållsförteckning cd-skiva 404

Register 405

The essential quality of music is its power to create another world of virtual time. (John Blacking 1973: 27)

Alla gäster som kommer skall tas emot såsom Kristus, ty han själv kommer att säga: »Jag var främling, och ni tog emot mig.«  
(Benedictus av Nursia klosterregel kapitel 53:1-2)

Till mina informanter.

## Förord

Det hade kunnat bli en avhandling i historia, om jag inte blivit så intresserad av musik att det blev mitt yrke. Fröet till denna avhandling är nämligen ett redan i barndomen grundlagt historieintresse vilket främst bör skyllas på mina föräldrar. Redan innan jag och mina syskon kunde gå släpades vi runt på Västergötlands Fornminnesförenings utflykter till historiska platser i Skaraborgs län. Detta var under 1970- och 80-talen då den stora striden stod om platsen för Svea Rikes Vagga stod, vilken livligt debatterades bland de historiskt intresserade västgötarna. Anhängarna av idéerna om norra Västergötlands »utomordentligt« viktiga kulturella och politiska betydelse under forn- och medeltid samlades under beteckningen Västgötaskolan. Av detta lärde jag mig att historia spelar roll inte bara som vetenskaplig abstraktion utan även på ett rent konkret plan för »alldeles vanliga människor«.

Musikstudierna inleddes på musikgymnasiet i Skövde, och fortsattes senare på Musikhögskolan i Göteborg. Eftersom jag fortfarande var så historieintresserad så fanns musiken från medeltid, renässans och barock med som ett starkt biintresse utan möjlighet till större djupdykningar. Historieintresset närdes mer konkret av de historiska föreningar jag var engagerad i eftersom det var minst lika roligt att leka historia som att läsa om den. Långsamt växte samlingen med historisk musik, där min allra första skiva med medeltida musik var Jocularoes Upsaliensis LP *Antik musik på Wik*, en skiva jag nästa spelade sönder innan jag kom på att det också fanns andra inspelningar.

Det var först i och med mina studier vid Brabants Conservatorium i Nederländerna som jag helhjärtat kunde ägna mig åt den tidiga musiken, där medeltiden intog en viktig plats. Perfekt för mig! I synnerhet var den gregorianska sången viktig. Vår huvudlärare hade starka idéer

om hur viktigt det var för oss studenter att förstå den gregorianska musikens liturgiska funktion, vilket ledde till klosterexkursioner för att möta den gregorianska sången i en levande kontext. Nu började oana- de sammanhang att framträda. Jag förstod att man inte kan studera medeltida musik utan att ha kunskap om den gregorianska sången, och den gregorianska sången kan man inte förstå utan att ha kunskap om den liturgi som är dess naturliga hemvist. Från att gregoriansk sång framstått som lite tråkigt och något man pliktskyldigast måste känna till för att kunna uttala sig om medeltida musik med någon slags tro- värdighet blev det nu intressant *på riktigt*.

Men någonstans är det också här som jag började att ana att något inte stämde. För hur kom det sig att den musikhistoriska litteratur jag läste beskrev den gregorianska sången som något passé, något som i princip upphört efter reformationen, när den i själva verket fortfarande praktiserades i kloster? Hur tänker de som lever i kloster idag kring den här musiken, som sjunger den i en månghundraårig kontext? Ett frö till ett avhandlingsämne var sått. Utan ett intresse för katolska kyrkans tro och liv heller hade inte avhandlingen sett ut som den gör. Detta intresse hade väckts redan i 15-årsåldern genom ett besök hos Birgit- tasystrarna i Vadstena. Jämfört med min uppväxt i en traditionskristen luthersk lantbrukarfamilj på landet var dessa katolska nunnor en helt annan värld av mystik och medeltida associationer. Även om varken klosterkallelse eller konversion till katolska kyrkan blivit följden av mina klosterbesök så har fascinationen för detta liv har hängt med till denna dag. Idag har dock medeltidsmystikens skimmer försvunnit och ersatts av en mer vardagsnära realism. Fascinationens kärna ligger i att jag mött människor som gjort en andlig erfarenhet som fått en livsavgörande konsekvens – så avgörande att det fått dem att ta steget in i kloster. Detta radikalt annorlunda val av livsväg i det tjugoförsta århundradet kan inte annat än inge respekt.

Med dessa ord har jag knutit ihop de trådar som lett fram till mitt val av avhandlingsämne och det är dags att övergå till att tacka alla de som gjort denna avhandling möjlig.

## *Tack ska ni ha!*

Först av allt går mitt tack till mina handledare. Min huvudhandledare Lars Lilliestam har varit oförtröttligt positiv och entusiasmerande och skickligt dirigerat mig i svenska språkets labyrinter. Min bihandledare Anders Ekenberg har varit en ovärderlig hjälp för fackkunskapen om gregoriansk sång, katolska kyrkan och liturgiska spörsmål. För hjälp med läsning av kapitel i olika stadier, diskussion av textpartier och musikanalyser vill jag tacka Mattias Lundberg, Sven-Erik Pernler, Peter van Tour, Tobias Pettersson, Ingrid Åkesson och Jan Ling. I synnerhet riktas ett stort tack till Karin Eriksson som i ett sent stadium läste och kommenterade hela avhandlingstexten. För hjälp med Finales hemligheter och fultrick tackar jag varmt Mattias Svensson Sandell. För hjälp med kartan över alla fältarbeten riktas ett stort tack till Tony Axelsson. Gunnar Ternhag tackas för att ha uppmuntrat mig att överhuvudtaget överväga doktorandstudier och för initial hjälp med att tänka kring tänkbara avhandlingsämnen. För givande diskussioner som högst väsentligt bidragit till förbättrade resonemang vill jag tacka alla deltagare på konferenser och seminarier under åren. Alla kan här inte nämnas men jag vill särskilt lyfta fram min institutions doktorandseminarium, Svenska Samfundet för musikforsknings årliga konferenser och ICTM-seminariet vid Svenskt Visarkiv i Stockholm. Ett varmt tack till Per Åkerlund och Magnus Åkerlund vid Artos & Norma bokförlag och Omforma för hjälp med arbetet med att omvandla denna avhandling till en riktig bok. Ett extra stort tack till Anders Strinnholm för allt stöd, kloka kommentarer och uppmuntran under dessa år. Du har varit tapper och nästan oförtröttlig i de många diskussioner du fått stå ut med.

För stöd till resor tackar jag Segelbergiska stiftelsen för liturgivetenskaplig forskning, Kungliga Musikaliska Akademien, Helge Ax:son Johnsons stiftelse, Wilhelm och Martina Lundgrens Vetenskapsfond 1, Tobias Norlind-stiftelsen för musikforskning och Knut och Alice Wallenbergs stiftelse. Stiftelsen för internationalisering av högre utbildning och forskning (STINT) tackas för stipendium som möjliggjort fem månaders vistelse läsåret 2007/2008 vid Sorbonne. Segelbergiska

stiftelsen för liturgivetenskaplig forskning tackas även för tryckbidrag. För hjälp med översättningar och språkgranskning av översättningar gjorda av författaren tackas Aino Lund Lavoipierre, Eric Lavoipierre, Christopher Dury, Mari Bacquin och Kristine Pettersén. Tack till Vänge församling, Gotlands stift, som varit mitt personliga centrum för gudstjänstfirande under denna avhandlingstid. Ett stort tack riktas till min familj och vänner som med uppmuntrande tillrop hjälpt mig igenom doktorandtiden. Till sist går mitt största tack till alla informanter för att de generöst delat med sig av sin tid, till vilka avhandlingen tillägnas.

Guldrupe påskdagen 12 april 2009.  
Karin Strinnholm Lagergren



DEL I  
Bakgrund och undersökningens  
förutsättningar



# Bakgrund och teoretiska utgångspunkter

Musical things are not always strictly musical.  
(John Blacking 1973:25)

## *Inledning*

Det är tystnaden som först slår besökaren. Överallt denna tystnad som påbjuds med skyltar på väggarna, lappar på dörrarna, i välkomstbroschyrerna... De som vistas i kloster är också väldigt tysta: systrar, bröder, gäster. Man ler lite hemlighetsfullt mot varandra när man möts i korridorer och matsalar i försiktiga, ordlösa hälsningar. Ett tyst samförstånd främlingar emellan som inte frågar efter var man kommer från och vart man är på väg – man är bara där just nu och det räcker gott. Ur denna tystnad tillbringad i ständigt bön har under århundraden ord fötts. Men det räckte inte med orden. Att be med *bara* ord var inte nog. Därför kom de att kläs i sång: orden blev till sång.

Det jag först av allt intresserade mig för var hur de som utövar gregoriansk sång i en monastisk kontext idag ser på denna musik.<sup>1</sup> Under studierna hade jag lärt mig mycket om den gregorianska sången under medeltiden, men dess historia därefter var för mig höljd i dunklaste mörker. Jag tänkte mig att de som idag lever i kloster borde ha en mycket nära relation till den gregorianska sångens liturgiska praktik och att deras föreställningar om den gregorianska sången härrör ur denna. I detta skede hade jag från mitt lutherska svenskkyrkliga perspektiv ingen aning om att det idag sjungs mycken annan musik i

---

<sup>1</sup> Med monastisk avses något som sker i kloster till skillnad från exempelvis församlingsliv.

kloster än just gregoriansk sång. Jag visste heller knappast någonting om det Andra Vatikankonciliet: ett katolskt kyrkomöte som hölls åren 1962–65 i syfte att reformera den katolska kyrkan. Den musikaliska verklighet jag beskriver i denna avhandling är i mycket ett resultat av Andra Vatikankonciliet beslut både direkt och indirekt, och en förutsättning för den katolska kyrkomusikens utveckling från och med 1960-talet.

Benediktinklostret Abbaye St Pierre de Solesmes (Solesmes) i Frankrike spelar en viktig roll i historien om den gregorianska sången idag, och har så gjort sedan de i mitten av 1800-talet inledde sitt restaureringsarbete av den gregorianska sången. Detta arbete syftade till att föra den gregorianska sången tillbaka till ett medeltida ideal. I detta var de starkt påverkade av tidens romantiska medeltidsintresse. Detta kloster spelar än idag en viktig roll för spridandet av kunskaper och ideal om den gregorianska sången, varför dess plats även i denna studie är av central betydelse.

Jag har i mitt avhandlingsarbete kartlagt och analyserat ett flertal liturgiska repertoarer i bruk i ett tjugotal katolska kloster i sex europeiska länder. Kring detta material för jag sedan en diskussion om ideologin kring den liturgiska musiken i allmänhet och den gregorianska sången i synnerhet. En cd-skiva med klingande exempel från nio kloster bifogas avhandlingen.

## Bakgrund

Bakgrunden till den situation avhandlingen beskriver är att den gregorianska sångens ställning fram till Andra Vatikankonciliet avslutande 1965 var betydligt starkare än vad den kom att bli efter detta kyrkomöte. Ett av konciliet beslut gav möjlighet att i betydligt större utsträckning använda modersmålet som gudstjänstspråk och att sjunga annan musik än den gregorianska. Hur har man tagit vara på denna möjlighet? Vad har hänt med den gregorianska sångens ställning inom katolska kyrkan och i synnerhet klostren idag? Vad kan vi egentligen kalla för gregoriansk sång och vad skiljer och förenar den – både ideologiskt och musikaliskt – från annan liturgisk sång i katolska kloster?

Vilken annan musik finns vid sidan om den gregorianska sången i kloster? Hur och varför låter denna musik som den gör? Hur lär man ut musik i kloster och vilka tankar förmedlas på vägen? Detta är frågor som avhandlingen försöker att ge svar på genom att tillämpa ett musiketnologiskt betraktelsesätt. Metodologiskt innebär detta främst att empirin utgörs av material insamlat genom fältarbete. Teoretiskt innebär synsättet att frågor om funktion och användning i ett vardagligt brukarperspektiv som tolkas genom ett kulturanalytiskt och kunskaps sociologiskt ramverk är viktiga. Ett musikanalytiskt perspektiv finns också anlagt på det musikaliska materialet för att ytterligare belysa frågor framför allt om föreställningar om den gregorianska sången i relation till det nykomponerade materialet. Det går även en stark musikhistorisk ådra genom hela detta arbete. Musiketnologin har traditionellt varit ett område som ägnat sig åt dagens musikutövning med ett ibland ganska litet intresse för dess historia. Men det är inte möjligt att säga något om dagens musik utan att känna till vad som föregick den, och det är i synnerhet tydligt i den gregorianska sången vars existens delvis vilar på traditioner och sedvänjor.

Musiketnologen Bruno Nettl hävdar att musiketnologer studerar processer och att detta oundvikligen innebär att man studerar ett tidsförlopp. Därför är historiska perspektiv en grundläggande förutsättning för musiketnologin.<sup>2</sup> Musikvetarna Dan Lundberg och Gunnar Ternhag argumenterar för att man inte okritiskt ska se fältarbetet som något som per automatik äger rum i samtiden och anför två skäl för detta. Det ena är att se fältet inte enbart ska ses som en spatial utan även temporal konstruktion. Fältet upphör att vara fält när forskaren avslutar sitt arbete i det och upptar på så sätt ett begränsat utrymme i tiden. Det andra skälet är att det förflutna är ständigt närvarande i fältets samtid, i likhet med vad jag hävdat ovan.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Nettl 1983: 6.

<sup>3</sup> Lundberg/Ternhag 2002: 77.

## Syfte

Avhandlingens syfte är att studera musikalisk praxis och föreställningar kring musiken i katolska kloster under det tidiga 2000-talet som konsekvens av Andra Vatikankonciliet. I synnerhet undersöks den gregorianska sångens relation till adaptationer och nykomponerad monastisk musik.<sup>4</sup> Jag undersöker även den ideologiska överbyggnaden kring den gregorianska sången och de legitimeringsprocesser som gett den dess framskjutna position. Dessa processer ska inte ses som avslutade utan tvärtom som något ännu pågående.

Avhandlingen undersöker tre övergripande frågor:

1. Praxis: Hur ser den liturgiska sångrepertoaren i de undersökta klostren ut? I vilken riktning har denna repertoar förändrats sedan Andra Vatikankonciliet?
2. Pedagogik: Hur lär man sig, lär ut och upprätthåller repertoaren? Varför är viss repertoar viktig att upprätthålla?
3. Ideologi: Vad säger praxis och pedagogik om ideologin kring liturgisk och i synnerhet gregoriansk sång? Vad säger klostren själva? Hur har denna syn skapats och har den motsvarigheter i den övriga västerländska kulturen?

Mitt kunskapsmål är att se variationer och övergripande tendenser inom i fältet, inte att göra jämförelser mellan olika kloster i ett värderande perspektiv av typen 'Hur väl har man levt upp till Andra Vatikankonciliet förväntningar?' eller 'Vilka kloster sjunger vackrast?'. Det finns alltså inget mål med studien att utvärdera klostrens musikverksamhet ur en kvalitativ aspekt. Inte heller ska studiens resultat ses som representativt för hela den katolska kyrkans klosterväsende. Detta hindrar inte att vissa resultat får ses som så pass samstämmiga att jag kan anta att de kan ha giltighet även utanför studiens kloster.

---

<sup>4</sup> Med adaptationer avses gregorianska melodier sjungna till texter på modersmål, där melodierna i olika hög grad kan vara omarbetade.

## *Frågeställningar och intervjuernas utformning*

Intervjuerna har utförts som kvalitativa intervjuer, vilket betyder att man arbetar utifrån en lista med frågeområden snarare än på förhand uppställda frågeformulär.<sup>5</sup> Sociologen Jan Trost ger en enkel och konkret förklaring på vad som utmärker en kvalitativ intervju:

Kvalitativa intervjuer utmärks bland annat av att man ställer enkla och raka frågor och på dessa frågor får man komplexa svar, innehållsrika svar.<sup>6</sup>

De i syftet angivna frågorna har dock ofta varit för teoretiska för att utan konkretisering användas i intervjuerna. Därför har ur syftet formulerats frågor kring följande teman:

- Vem sjunger?
- Varför sjunger man?
- Vad sjunger man?
- Hur sjunger man?
- Vem lär vem sjunga?
- Vad betyder gregoriansk sång för människor i kloster ur ett teologiskt och estetiskt perspektiv?

Här gör sig en uppdelning tydlig i utövar- och forskarbegrepp, där undersökningens tre övergripande frågor rör sig på en forskarmässig och därmed mer teoretiserande nivå som sedan bryts ned i handfasta frågor i mötet med informanterna på utövarnivån.<sup>7</sup> De kvalitativa intervjuerna får ofta karaktären av informella samtal, vilket har till följd att frågorna får högst olika utformning.

Den kvalitativa intervjun ger ett rikt material som gör det möjligt att

---

<sup>5</sup> Trost 1993/2005: 50.

<sup>6</sup> Trost 1993/2005: 7.

<sup>7</sup> Musikvetaren Ingrid Åkesson ersätter i sin avhandling den ofta använda terminologin med emisk respektive etisk nivå med utövar- respektive forskarnivå då dessa begrepp »är självförklarande medan de senare [emisk och etisk] är problematiska i svenska språket«. Åkesson 2007: 22.

spåra olika mönster, föreställningar, åsikter etc. De data som kommer fram i intervjun är inte intressanta förrän de tolkats med hjälp av något teoretiskt perspektiv, som exempelvis teorin om symboliska universa som är min viktigaste tolkningsmodell. Denna presenteras på sidorna 31–39. Frågorna »avslöjar« också vilken förkunskap den som ställer frågorna har. Jag har under materialinsamlandets gång lärt mig allt mer om fältet – inte minst har mina informanter även verkat som goda och tålmodiga lärare – vilket gjort att mina frågor under arbetets gång kunnat ställas ur ett allt mer specialiserat perspektiv. Att efter hand lära känna fältet bättre är inte enbart av godo. Om man står ut med att känna sig lite dum så får man ofta väldigt omfattande svar med stor mängd information, till skillnad från om man kan ställa en mer precist detaljerad fråga ur ett inifrånperspektiv. Eftersom materialet blivit så rikt och komplext har jag i bearbetningsfasen valt att fokusera på ett antal särskilt intressanta teman i materialet.

### *Tidigare forskning och studier*

Det har hittills inte genomförts några studier av detta slag, vilket betyder att det inte finns någon samlad bild av hur det studerade fältet ser ut efter Andra Vatikanconciliet. Vad blev egentligen resultatet av konciliets arbete i ett större perspektiv, motsvarar resultatet konciliets önskan och vilken musik praktiseras egentligen i katolska kloster inom olika ordnar? Detta är frågor som det varit svårt att hitta litteratur kring. Området är för stort för att kunna behandlas inom denna avhandlings ram, utan studien får ses som ett bidrag inom ett ännu litet utforskat fält. Till exempel berör jag inte alls hur musiken förändrats inom det katolska församlinglivet. Däremot finns flera studier i etnologisk och kulturanalytisk anda inom andra musikvetenskapliga fält, vilket gör att jag ansluter mig till en starkt etablerad tradition men inom ett nytt område. Detta har skapat nya möjligheter och vissa problem vilket jag återkommer till nedan. Läser man denna avhandling med utgångspunkt i ett musikhistoriskt synsätt på den gregorianska sången kanske man finner att det här är ett ovant sätt att behandla materialet eftersom jag exempelvis diskuterar med utgångspunkt från



informanternas föreställningar och inte från fakta kring gregoriansk sång. Nedan tar jag upp några få arbeten som på olika sätt berör min undersökning antingen ämnesmässigt eller ur metodologisk aspekt.

Gregoriansk sång är internationellt ett stort forskningsområde med en uppsjö litteratur. Då min undersökning inte primärt behandlar den gregorianska sångens historik eller teori så går jag inte in på det närmare här. Denna litteratur behandlar dessutom huvudsakligen gregoriansk sång i ett musikhistorisk perspektiv, och behandlar i mycket liten grad eller ingen alls nutida förhållanden. Föreliggande arbete vill bidra till att bredda forskningsområdet kring gregoriansk sång till att omfatta nya frågor och perspektiv. De titlar som visat sig relevanta för min undersökning kommer jag att referera till löpande i texten. En titel är dock viktig att nämna eftersom den kommer att återkomma vid flera tillfällen. Det är den svenske teologen och gregorianikkännaren Anders Ekenbergs bok *Den gregorianska sången. Teori – historia – praxis*, som varit grundlitteratur på svenska för att hitta en bra svensk vokabulär för den ibland snåriga gregorianska terminologin.<sup>8</sup>

Den studie som kommer närmast den här föreliggande är en avhandling från 1985 som utgör en översikt över den postkonciliära musiksituationen i nordamerikanska benediktinkloster av Victorine Fenton.<sup>9</sup> I Fentons studie behandlas enbart tidegården på folkspråk och omfattar i mycket liten utsträckning gregoriansk sång. Fenton koncentrerar sig främst på monastisk musik komponerad efter Andra Vatikankonciliet. Även om det inte explicit beskrivs som ett musiketnologiskt arbete så utgör ett insamlingsarbete med besök i 97 kloster i USA mellan åren 1980–1981 det empiriska huvudmaterialet.<sup>10</sup> Förutom att undersöka repertoaren ställer Fenton även frågor om funktion och användning, vilket visar på en musiketnologisk riktning. Studien berör framför allt repertoarfrågor och avhandlingen återger ett mycket stort antal musikexempel (468 stycken). Fenton konstaterar att kompositörerna av den nya musiken i allmänhet har liten formell utbildning. Vissa av dessa

---

8 Ekenberg 1998.

9 Fenton 1985.

10 Fenton 1985: 1.

har musikerutbildning och ett litet fåtal regelrätt utbildning i musikteori och komposition. Fenton konstaterar att merparten av musiken komponerades under 1970-talet i stor brådska för att tillfredsställa ett hastigt uppkommet behov av engelskspråkig liturgi. Denna brådska berodde i sin tur på att de kloster som efter Andra Vatikankonciliet valde att övergå till en liturgi på modersmål (engelska) snabbt ville finna lämplig musik för sina gudstjänster för att på kort tid kunna realisera sitt beslut.

Efter denna period har dessa monastiska kompositörer kunnat lyssna till sina verk i den liturgiska praktiken, studera komposition och fortsätta sin kompositörsaktivitet med musik av vad Fenton menar är av högre kvalitet. Den musikaliska mångfalden är stor men dess kontemplativa dimension anser Fenton ändå leder till att musiken ändå har en traditionell karaktär, där både stil och form anknyter till redan existerande liturgiska sången.<sup>11</sup>

Fenton avslutar med en blick framåt i tiden där hon uppmuntrar till ett ökat bruk av gregoriansk sång, vilket hon också förmodar kommer att ske. En återgång till en liturgi enbart bestående av gregoriansk sång på latin är enligt Fenton varken möjlig eller önskvärd, men hon tror inte heller att den adapterade repertoaren där gregorianska melodier anpassats till engelsk text kommer att bestå i längden. Fenton anser, trots att hon personligen uppmuntrar den gregorianska sången, det troligt att den musik som har en framtid i nordamerikanska kloster är nykomponerad enstämmig sång i modal (förmodligen avser Fenton med modal *gregoriansk*) stil. Med detta avser hon musik som hämtar karaktäristiska drag från den gregorianska sången i fråga om i omfång, melodibyggnad och rytm. Denna musikkategori kallar Fenton »new chant or American plainsong«.<sup>12</sup>

Den danske musiketnologen Tore Tvarnø Linds avhandling är en studie i monastisk musik i kloster, men med ett helt annat material och med andra utgångspunkter än jag har. Lind har i sin avhandling *The past is always present. An ethnomusicological investigation of the*

---

<sup>11</sup> Fenton 1985: 821.

<sup>12</sup> Fenton 1985: 823.

*musical tradition at Mount Athos* studerat ortodoxa munkkloster på klosterhalvön Athos i Grekland.<sup>13</sup> Detta är ett musiketnologiskt arbete där Lind samlat in information genom vistelser i framför allt klostren Vatopedi och Iveron. Lind drar slutsatser kring föreställningar om den liturgiska sången utifrån deltagande i klostrens kör samt undervisning i liturgisk sång av några av klostrens munkar. Framför allt behandlar Lind frågan om upplevelsen av tid och om hur man upplever sig vara en länk i en lång musikalisk tradition. Där har han tagit till hjälp av framför allt Michail Bakhtins teorier om *tidskronotoper*, på engelska *time-space*, vilka berör relationen mellan rum och tid, och *heteroglossia*, en term Lind på engelska uttolkar som *manylinguedness*. Linds övergripande slutsats är att historien alltid är närvarande i dessa munkars liv och praktik. För musikens del betyder detta inte att musiken oförändrad gått genom seklerna utan på ett naturligt sätt förändrats gradvis och att nya kompositioner skapats i en arkaiserande stil. Det nuvarande är alltid i dialog med det förflutna.<sup>14</sup> Dessa ortodoxa munkar införlivar en företeelse i traditionen genom att man anknyter till det Lind kallar *pastness*, för att på så sätt nå identitet och mening.<sup>15</sup> Linds munkar lever inte i en arkaiserande tillvaro där tillhörigheten till det förflutna har ett egenvärde. Han skriver:

Klosterliv är inte ett liv i det förflutna, utan nutida liv där sammanhang med det och betoningen av det förflutna är mycket viktig.<sup>16</sup>

Den monastiska musik Lind mött samspelar med sina utövare och den tid den formas i för att svara mot den mening och de värden som vid en viss tidpunkt är centrala. »Bloomings, revivals, or 'ups and down', do not simply happen.«<sup>17</sup> Dock vill jag understryka att det

---

<sup>13</sup> Lind 2005.

<sup>14</sup> Lind 2005: 242.

<sup>15</sup> I mitt arbete kommer Linds *pastness* att i stora drag att motsvaras av termen *tradition*.

<sup>16</sup> »Monastic life is not past life, but contemporary life where cohesion with the past and the emphasis of the pastness is vital.« Lind 2005: 243.

<sup>17</sup> Lind 2005: 244.

inom den ortodoxa kyrkan inte praktiseras någon gregoriansk sång, utan studien behandlar enbart den ortodoxa kyrkosången. Relevansen för mitt arbete ligger i att denna musik har stora funktionella likheter med den gregorianska sången i mitt material och det sätt man ser på tradition.

1986 gjordes en sammanställning över det benediktinska, katolska klostermusikfältet efter Andra Vatikankonciliet av benediktinmunken David Nicholson i Abbey Mount St Angel, USA.<sup>18</sup> Sammanställningen genomfördes genom att en enkät med ett antal frågor om den liturgiska musiken sändes ut till klostren. Svaren publicerades sedan utan någon redigering, vilket gör att informationen blir svåröverblickbar. Eftersom flera av de benediktinska kloster jag studerat ingår i Nicholsons enkätstudie har publikationen varit en värdefull tillgång för att se hur den liturgiska musiken förändrats sedan 1980-talet i de kloster som ingått både i Nicholsons och min studie.

Musikvetaren Stig-Magnus Thorséns avhandling från 1980 om musiken i Filadelfiaförsamlingen i Götene behandlar även den kristna musikkultur inom en relativt sluten kontext med en musiksociologisk utgångspunkt.<sup>19</sup> Titeln *Ande skön kom till mej. En musiksociologisk analys av musiken i Götene Filadelfiaförsamling* anger just att det är ett musiksociologiskt arbete. Ofta kan musiksociologin och musiketnologin vara svåra att skilja från varandra eftersom de ju båda utgår från mänsklig gemenskap som förutsättning. Vidare förefaller det som om en meningsglidning ägt rum över tid, så att det som kallades musiksociologi på 1970-talet lika gärna kan kallas musiketnologi idag.

Thorsén använder i likhet med mig en kunskaps sociologisk ingång med symboliska universa som viktigt teoretiskt verktyg. Stor vikt läggs vid musikens funktioner, där han ansluter sig till den amerikanske musikanthropologen Alan P. Merriams definition av *funktion*, där detta begrepp används för att beskriva skälet till varför viss musik används

---

<sup>18</sup> Nicholson 1987.

<sup>19</sup> Thorsén 1980.

och det vidare syfte denna funktion tjäna.<sup>20</sup> Thorsén diskuterar sitt material i sex olika samhälleliga funktioner:

1. Musik för att skapa gemenskap.
2. Musik för att övertyga.
3. Musik för ett symboliskt universum.
4. Musik för rekreation.
5. Musik för att fly bort.
6. Musik för försäljning.<sup>21</sup>

Merriam urskiljer utöver dessa sex kategorier ytterligare fyra, men Thorsén anger att han förutom Merriam inspirerats av flera andra forskare i sin kategoribildning.<sup>22</sup> Thorséns slutsats är att samma religiösa musikrepertoar kan användas i en mängd olika funktioner. Avhandlingen avslutas med att musiken i Götene Filadelfiaförsamling sätts in i ett kontextuellt perspektiv i relation till det omgivande samhället.

Den amerikanska historikern Katherine Bergeron har i boken *Decadent enchantments* beskrivit benediktinklostret i Solesmes stora betydelse för den gregorianska sångens roll från 1800-talet och framåt. Där pekas den gregorianska reformrörelsen ut som ett franskt projekt drivet av starka intellektuella och nationalistiska krafter.<sup>23</sup> Denna bok har varit viktig för att hjälpa mig vidare i förståelsen av ideologin kring den gregorianska sången.

Möjligheten att använda ett musiketnologiskt perspektiv i studiet av gregoriansk sång ur ett musikhistoriskt och i synnerhet medeltida perspektiv har allt mer kommit att uppmärksammas. Den amerikanske musikvetaren Peter Jeffery har diskuterat musiketnologiska metoder i studiet av gregoriansk sång med avseende på medeltida material.<sup>24</sup> Syftet med Jefferys bok är att visa att frågan om skriftlighet och muntlig

---

20 Merriam 1964: 210.

21 Thorsén 1980: 130.

22 Merriams kategorier återfinns i Merriam 1964: 222ff. De övriga forskare som Thorsén åberopar listas i Thorsén 1980: 109.

23 Bergeron 1998.

24 Jeffery 1992.

överföring inom gregoriansk sång inte kan isoleras från andra delar av den medeltida musiken. Istället bör musikvetaren närma sig fältet *medeltida sång* såsom en musiketnolog skulle ha gjort. Den ska inte *ersätta* utan *komplettera* historiska metoder. Med termen *re-envisioning* i bokens titel avser Jeffery att försöka se vad en kultur från annan tid skulle se ut som om vi kunde besöka den idag och på detta sätt försöka fylla i de gap där bevis saknas. Jeffery vill erbjuda en ny syn på hur man kan närma sig den gregorianska sången för att bättre förstå hur dessa melodier skapades, memorerades, framfördes och modifierades. Boken har som ambition att arbeta på tvärs mot traditionell musiketnologi. Istället för att arbeta horisontellt i vår egen tid, där man går ut i världen och tittar på främmande musikkulturer, så arbetar Jeffery vertikalt och går tillbaka i historien. Jeffery pläderar inte för att man ska överge de traditionella musikhistoriska metoderna, men önskar att de kunde kombineras med musiketnologiska synsätt där just frågan om överföring av muntligt traderad musik – *oral transmission* – är central.<sup>25</sup> Det stora problemet är att vi inte har några klingande exempel att jämföra våra iakttagelser med för att kunna kontrollera forskningsresultaten. Eftersom kravet på verifierbarhet inte går att tillmötesgå så återstår »välinformerade gissningar« vilka Jeffery menar är omöjliga att empiriskt belägga. Risk för cirkelresonemang menar jag således föreligger.

Jeffery är inte ensam om att tänka i musiketnologiska banor för att komma utförandet och mentaliteten kring den gregorianska sången på spåren. Diskussionen om den muntliga traditionen betydelse för den gregorianska sången är idag ett stort fält. Den ungerske musikvetaren László Dobszay har både i sin verksamhet som ledare för Scola Hungarica och gregorianikforskare diskuterat utförandepaxis av gregoriansk sång utifrån vår kunskap om hur muntlig tradition fungerar.<sup>26</sup> Jag återkommer till Dobszays tankar i kapitel 3 om definitionen av den gregorianska sången. Även om både Jeffery och Dobszay främst diskuterar medeltida material kommer vi längre fram i texten

---

<sup>25</sup> Jeffery 1992: 4.

<sup>26</sup> Exempelvis Dobszay 1995.

att se hur sådana här tankar har betydelse för den gregorianska sången även idag.

## Teoretiska tolkningsramar

Eftersom denna studie i så hög grad vilar på den insamlade empirin så gränsar teoridiskussionen inte sällan till metoddiskussion, och teorin och metoden kan vara svåra att skilja åt. Så menar jag att bra teori ska vara: den ska hela tiden diskutera sin empiri. I detta avsnitt tar jag upp några av de mer centrala teoretiska tankegångarna i avhandlingsarbetet.

### *Kunskapssociologiska infallsvinklar*

I denna studie är diskussionen kring de under *Syfte* nämnda legitimeringsprocesserna centrala. Detta diskuterar jag med hjälp av främst kunskapssociologi, vilket är en teori för att förklara människors sociala värld. Den har sin grund i tankar från Karl Marx, Max Weber och Emile Durkheim. Kunskapssociologi är svår att ge en kort och kärnfull definition, och jag kommer enbart att använda vissa delar av den, nämligen vad legitimering är, hur den uppstår och vilka processer som formar den. Jag diskuterar detta utifrån den kunskapssociologi som utarbetats av sociologerna Peter L. Berger och Thomas Luckmann.<sup>27</sup>

I centrum för kunskapssociologins problemområde står förhållandet mellan tänkande, idéer och kunskap i relation till samhället och dess sociala organisation. »Kunskapssociologin intresserar sig för fenomen som just är sådana kulturprodukter, såsom idéer som uttrycks i religion eller moral«. <sup>28</sup> Spänningen mellan människors sociala tillvaro och människors tänkande är av stort intresse för kunskapssociologin, och visar på ett holistiskt synsätt där »det är den totala ideologin som är av intresse för kunskapssociologin«. <sup>29</sup> *Ideologi* och *religion* är ofta

---

<sup>27</sup> Berger/Luckmann 1966.

<sup>28</sup> Rigné 2007: 186.

<sup>29</sup> Rigné 2007: 192.

förekommande teman inom kunskapsociologin, där både Weber och Durkheim pekade ut riktningen genom studier av religiösa kontexter.<sup>30</sup> Ett mer ovanligt användningsområde för kunskapsociologin är Tobias Petterssons avhandling om musikhistorieskrivning i Sverige mellan 1850 och 1940.<sup>31</sup>

Bergers och Luckmanns kunskapsociologiska studie publicerades under 1960-talet, men idéerna äger fortfarande aktualitet och tillämpbarhet. Det har också varit viktigt för mig att finna en tolkningsram som inte utesluter att informanterna räknar med en religiös, och i vid mening metafysisk, verklighet. Peter Berger var religionssociolog och har i flera texter behandlat religiösa frågor utifrån ett sociologiskt perspektiv. Några av de bärande tankarna i Berger och Luckmanns tolkning är teorierna om *legitimeringsprocesser* och *symboliska universa*, vilka presenteras längre fram.

### *Ett kulturanalytiskt perspektiv*

Kulturanalys är en teoribildning som till skillnad från kunskapsociologin ligger närmre metoden, då den ofta förklarar sina teoretiska utgångspunkter genom praktiska exempel och metodanvisningar. Den kommer att användas teoretiskt för att belysa synen på den gregorianiska sången och dess plats i klostrens liturgi och som ett rent konkret metodredskap för att tolka det insamlade materialet. I Sverige är några av kulturanalysens främsta förespråkare etnologerna Billy Ehn, Orvar Löfgren, Jonas Frykman och Owe Ronström.<sup>32</sup> Här redogör jag först kort för kulturanalysens teoretiska utgångspunkter för att sedan ta upp de mer specifikt metodologiska delarna av den i metodkapitlet.

I kulturanalys är definitionen av kulturbegreppet grundläggande, eftersom kultur kan definieras på så många olika sätt. Här ansluter jag mig till det kulturbegrepp som Ehn och Löfgren använder:

---

30 Rigné 2007: 185ff.

31 Pettersson 2004.

32 Till exempel i Ehn/Klein 1994 och Ehn/Löfgren 2001.



[...]vi intresserar oss för de koder, föreställningar och värden som människor delar (mer eller mindre, medvetet eller omedvetet) och som de kommunicerar och bearbetar i socialt handlande.<sup>33</sup>

I kulturanalytisk anda ser jag kultur som en »pågående skapelse och omvandling av kollektiva regler, tankeformer och värdemönster«. <sup>34</sup> I min studie kan förändringen av den musikaliska repertoaren ses som en sådan pågående skapelse liksom den över tid skiftande värderingen av den gregorianska sången.

Kulturanalysen växte fram under 1970-talet som del i en större rörelse, där bland annat *cultural studies* ingår. Där kom man att uppfatta världen som beroende av vilken position man intar och där forskaren ses som en del i det undersökta fältet. Kulturanalysen har främst kommit att användas som ett etnologiskt sätt att närma sig ett material, men har lånat flera teoretiska utgångspunkter från sociologin, inte minst från kunskaps sociologin. Det lämpar sig dock inte enbart för etnologer, utan för alla forskare som arbetar med ett empiriskt material ur framför allt ett vardagsperspektiv. Därför har också kulturanalys kommit till uttryck på många olika vis beroende på forskare och fält. Gemensamt finns ett antal viktiga kulturanalytiska premisser som förenar kulturanalytikern. Ett centralt studieämne är *föreställningar* kring kulturella företeelser.

I kulturanalys blir fokuserandet på vardagligheten och det *till synes* oproblematiske en följd av den kultursyn kulturanalysen tillämpar. I Ehn och Löfgrens *Kulturanalys* påpekas att syftet med att studera vardagligheten är att »genom att studera all dagliga fenomen vill vi frilägga djupare kulturmönster som säger något om grundläggande värden och synsätt.«<sup>35</sup> Det är i vardagligheten som för kulturen *centrala föreställningar* tydligast blottläggs, men för att man ska ha möjlighet att få syn på dessa behöver man göra sig främmande för det till synes triviala.

---

33 Ehn/Löfgren 2001: 9

34 Ehn 1993: 7.

35 Ehn/Löfgren 1982: 10f. Ehn och Löfgrens intresse för vardagen speglas dessutom i titlar som *Vardagslivets etnologi* (1996) och *När ingenting särskilt händer* (2007).

Detta grepp kallas *perspektivering* där *täta beskrivningar* spelar en viktig roll. Detta innebär att man beskriver sitt fält i en mer personligt och skönlitterärt hållen stil, ofta i dagboksanteckningens form. Syftet är att ge en tydlig och fyllig bild av det undersökta området (inte enbart vad som sägs och görs utan även hur saker känns, luktar, smakar etc.) utan att man spekulerar för mycket i betydelser *innan* man börjat analysera sitt material.<sup>36</sup> I detta initiala stadium arbetar man i regel inte med färdiga teoretiska utgångspunkter utan låter fältet vara med och utarbeta teorin. Vidare betonas i kulturanalysen *komplexitet* och *motsägbarhet* även inom ett utifrån till synes enhetligt fält. Därför innebär det kulturanalytiska förhållningssättet ett ständigt problematiserande och att aldrig ta något för givet. Av detta följer exempelvis långa målade förklaringar för att få syn på vardagligheten eller för att ge läsaren en ingång till det analyserade fältet. Kulturanalysen understryker att det är viktigt att se den *enskilda människans roll* och inte fastna i strukturella förklarings samband. I avhandlingen ges rika exempel på hur enskilda individer bidragit till att omforma klostrens musikliv.

Kulturanalysen söker gärna *symbolvärden* och *nyckelsymboler* som kan berätta om *för fältet väsentliga teman*.<sup>37</sup> Detta resonemang är hämtat bland annat från den amerikanska antropologen Sherry B. Ortner. Hon delar upp nyckelsymbolerna i två kategorier: summerande och elaborerade. En symbol representerar för Ortner ett verktyg för kulturell mening (*vehicle for cultural meaning*), och med den definitionen kan i princip allting bli en symbol, på samma vis som allt även kan vara en nyckel. För min studie är de summerande symbolerna av störst intresse. Deras funktion ligger i att ha en fokuserande och kvalitativ kraft där mycket komplexa föreställningar och tankesystem kondenseras i en enda fysisk symbol.<sup>38</sup> Här är det kristna korset och den amerikanska flaggan (som symbol för »the American dream») två vanliga exempel. Eftersom summerande symboler på ett känslö-

---

36 Henriksson 2004: 175.

37 Ehn/Löfgren 2001: 149.

38 Ortner 1973: 1342ff.

mässigt sätt uttrycker och representerar ett system, så inrymmer de huvudsakligen heliga symboler i vidaste mening då det inkluderar ting som är föremål för vördnad och/eller katalysatorer för känslor.<sup>39</sup> Elaborerade nyckelsymboler är betydligt mer komplexa än de summerande. Dessa är verktyg för att sortera komplexa känslor och föreställningar och göra dem förståeliga, möjliga att kommunicera och möjliga att tillämpa i handling. De elaborerade symbolernas värde ligger i att de hjälper till att ordna erfarenheter.<sup>40</sup> Ortner påpekar dock att i praktiken kan skillnaderna mellan summerande respektive elaborerade symboler i vissa fält upplösas.<sup>41</sup> Det faller sig ändå mest naturligt att se på de symboler jag möter som summerande. Exempel på sådana i mitt material är gregoriuslegenden (se kapitel 4), kyrko- och klosterbyggnader, mässfirandet (i synnerhet kommunionen) och inte minst gregoriansk sång. Studier av konflikter och motsättningar hjälper till att tydliggöra symbolvärden. Ehn och Löfgren kallar detta för *kulturella brytpunkter*, vilka är »situationer då människors handlande öppet styrs eller ifrågasätts med hänvisning till kollektiva uppfattningar«. <sup>42</sup> En sådan viktig kulturell brytpunkt är Andra Vatikankonciliet.

Ett material som samlas in utifrån ovan nämnda principer resulterar liksom kvalitativa intervjuer i en mycket stor materialmängd, eftersom fältet är med och styr insamlingen snarare än att man på förhand vet exakt vad man ska leta efter. För att ordna det både stora och rika material som materialinsamlingen resulterar i så är strukturerandet av materialet i *sökscheman* lämpligt för att skapa överskådlighet. Här genomkorsar man sitt material i jakt efter teman, vilka kan vara antingen förutbestämda eller uppstå under genomgången av materialet. Detta är ett sätt att hitta överensstämmelser men också olikheter samt att hitta nyckelsymboler.<sup>43</sup> Därför har delar av avhandlingens

---

39 Ortner 1973: 1339f.

40 Ortner 1973: 1342.

41 Ortner 1973: 1344.

42 Ehn/Löfgren 2001: 159.

43 Ehn/Löfgren 2001: 152.

resultatdel byggts upp kring ett antal teman för att tydliggöra de mest intressanta och relevanta resultaten av undersökningen i enlighet med syftesbeskrivningen.

### *Kritik mot kulturanalys*

Även om kulturanalys visat sig vara en användbar modell för forskare inom många olika fält och blivit mycket populär i anglo-amerikansk forskning, så har kritik mot kulturanalys inte saknats. På svenskt område har etnologen Karl-Olov Arnstberg redovisat sina dubbla känslor inför kulturanalysen. Till hans kritik hör att han skulle vilja ändra benämning till *kulturell tolkning*, utifrån åsikten att analys är något som samhällsvetare ägnar sig åt. Samhällsvetare analyserar, medan fältarbetare tolkar. Analys verkar vara ett logiskt felslut i humanistiskt terminologi menar Arnstberg, vilket antyder att han ser analys mer som en kvantitativ metod. Genom att kulturanalysen poängterar vikten av att lyfta fram vardagens bakomliggande grammatik har kulturanalytikerna, enligt Arnstberg, helt tappat styrseln. Allt ska vridas och vändas på för att få syn på något annat än det omedelbart synliga. Empirin pressas på symboler och metaforer. Uppgiften blir att bearbeta materialet tills forskaren hittar något meningsfullt att säga, vilket kan betyda att man plockar sönder empirin i minsta beståndsdelar för att kanske bygga upp något som aldrig existerat. Kulturbegreppet – som fokuserar på helheter – blir därmed mindre användbart.<sup>44</sup> Att Arnstberg är en flitig skribent i *Axess magasin – idétidskrift på klassisk grund* är belysande för hans vetenskapssyn.

Denna kritik har varit viktig att ta del av för att inte ryckas med av den kulturanalytiska frälsarivern, utan för att se att kulturanalysen är ett av flera sätt att tolka ett material. I synnerhet har det postmoderna dekonstruktivistiska draget att plocka sönder helheter till delar som kanske har ringa eller liten betydelse verkligheten fått mig att försöka avstå från att övertolka mitt material. Allt går heller inte att nå insikt om med enbart kulturanalys, som exempelvis kunskap om det musi-

---

<sup>44</sup> Arnstberg 1997: 73f.

kaliska materialet eller om den tysta kunskapsförmedlingen som också är viktiga delar i min studie.

### *Kokbokskunskap*

En gemensam nämnare för kulturanalysen och kunskapssociologin är som nämnts vardagens betydelse för upprätthållandet av det sociala sammanhanget. Här spelar det kunskapssociologiska begreppet kokbokskunskap (*recipe knowledge*) en viktig roll.<sup>45</sup> I den svenska översättningen av *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge* kallas detta för *pragmatisk kompetens i rutinhandlingar*. Berger och Luckmanns kunskapssociologi pekar på att det finns ett gemensamt socialt kunskapsförråd (*social stock of knowledge*), vilket inkluderar kunskap om min situation och dess gränser. Ett exempel är användandet av telefonen. Denna använder vi varje dag för ett speciellt och praktiskt ändamål. Vi vet också vad vi ska göra om den inte fungerar. Det betyder inte att vi vet hur vi ska laga den men vi vet vem vi ska ta kontakt med för att få den lagad eller utbytt. Min kunskap om telefonen betyder också en generell förståelse för telefonkommunikation som hur en upptagetsignal låter eller att vissa personer har hemliga telefonnummer. All denna kunskap är kokbokskunskap eftersom den inte rör någonting annat än vad jag behöver veta för mina nuvarande och framtida praktiska behov. Jag är inte intresserad av eller behöver veta något om exempelvis all den ingenjörskonst om omger telefonin. Ett gemensamt socialt kunskapsförråd innefattar alltså olika former av differentierad kunskap beroende på hur detaljerat jag behöver känna till olika sorters kunskap i mitt dagliga liv.<sup>46</sup> Berger och Luckmann pekar ut det pragmatiska vardagslivet ut som grundvalen för detta förråd av gemensam social kunskap, där vi förvärvar en pragmatisk kompetens för rutiner.<sup>47</sup>

---

45 Kokbokskunskap används i den svenska översättningen. Berger/Luckmann 1979:56ff.

46 Berger/Luckmann 1966: 56ff.

47 Berger/Luckmann 1979: 56.

Teorin om kokbokskunskap är särskilt värdefull för att förstå hur körledarna i ett kloster arbetar, där de ofta besitter en djupt specialiserad kunskap som de delger sina systrar och bröder på ett generellt och praktiskt plan under korta repetitionspass.

### *Symboliska universa och legitimeringsprocesser*

För att diskutera kontexten som undersökningens musik fungerar i, i synnerhet den ideologiska nivån, har jag använt mig av Berger och Luckmanns teori om legitimeringsprocesser. Legitimeringsprocesserna skapar och upprätthåller *symboliska universa*. Ett symboliskt universum är i korthet en allomfattande referensram som beskriver en grups människors samlade föreställningar och uppfattningar, som förklarar och binder samman hela tillvaron. Det symboliska universumet bildar referensram, sätter allt på plats och ger identitet. Det är till detta universum alla individer socialiseras in i en verklighet som upplevs som objektiv, även om det i själva verket kan ha starkt subjektiva inslag. Därför är symboliska universa sociala produkter med historia vars tillkomsthistoria man måste förstå för att förstå deras betydelse.<sup>48</sup> I klostrens fall gäller detta alltifrån det enklaste manuella arbetet till det dagliga symbolmättade nattvardsfirandet.<sup>49</sup>

En av fördelarna med denna teori för min studie är just symboliska universas fokus på det kollektiva. Människan är ingen solitär enhet utan ingår i ett sammanhang där man gemensamt skapar mening utifrån vissa regler. Den musikavhandlingen behandlar utgående hela tiden från ett *kollektivt* utövande. Min utgångspunkt är att musiken i kloster är en mycket viktig del för att skapa och upprätthålla det symboliska universumet. Detta är i och för sig inte unikt då jag menar att en stor mängd symboliska universa har musik som en viktig konstituerande och legitimerande faktor. Kunskapssociologin hjälper till att svara på frågor om på vilket sätt musiken bidrar till konstruktionen av det symboliska universumet och hur legitimeringsprocesserna spelar in i

---

48 Berger/Luckmann 1966: 115.

49 Begreppet förklaras i sin helhet i Berger/Luckmann 1966: 110–121.

klostrens musikliv. Genom att studera legitimeringsprocesser kan jag svara på frågor om vem som har makt att förändra en liturgisk musikrepertoar och hur ny musik blir accepterad. Legitimering handlar om hur företeelser ges objektiva betydelser och hjälper till att ge företeelsen en normativ värdighet, det som Berger och Luckmann kallar *institutionell ordning*. Legitimering är en process som förklarar och försvarar den institutionella ordningen, i synnerhet när denna ordning ska överföras till en ny generation. Berger och Luckmann definierar legitimeringens funktion med att den gör objektiveringar som institutionaliserats *objektivt* tillgängliga och *subjektivt* plausibla. Viktigt är att legitimeringar både har ett kognitivt och normativt element, vilket betyder att legitimering är en fråga om både värderingar och kunskap.<sup>50</sup>

Om denna institutionella ordning ska tas för given och anses meningsfull måste den legitimeras genom att placeras i en större helhet. Denna helhet är det symboliska universumet. Detta universum kräver i sig själv ingen ytterligare legitimering.<sup>51</sup> När legitimeringen uppstår krävs ett begreppsmaskineri för att det symboliska universumet ska kunna vidmakthållas. Detta utvecklas i synnerhet när ett samhälle konfronteras med ett annat samhälle som har en mycket olikartad historia. Här möts två olika symboliska universa som har sina egna traditioner.<sup>52</sup> Detta är en parallell till kulturanalysens intresse för studiet av konflikter och motsättningar vilka indikerar viktiga symbolvärden.

### *Tyst kunskap*

Det visade sig snart i mina undersökningar att det fanns ett glapp mellan den teoretiska och metodologiska litteratur jag läste och den verklighet jag mötte. Problemet stavas *språk*. Vetenskap är en aktivitet som försiggår i främst det talade och skrivna ordet. Filosofin är en vetenskap som främst inriktat sig på språklig problematik och

---

<sup>50</sup> Berger/Luckmann 1966: 110 ff. Min kursiv.

<sup>51</sup> Berger/Luckmann 1966: 122.

<sup>52</sup> Berger/Luckmann 1966: 125.

möjligheten att uttrycka sig genom språket. Hermeneutiken, på vilken humaniora till stora delar vilar, har språket och samtalet som förutsättning för all förståelse och anser att det är genom språket som mänsklig samvaro försiggår. Men det finns en dimension som är påtaglig i klostren, vilket är *tystnaden*. Denna tystnad är av två slag. Det är dels den organiserade tystnaden, där systrarna och bröderna bara under vissa delar av dagen har tillåtelse att tala med varandra. Denna tid i tystnad ska istället användas till inre bön och reflektion. Den andra typen av tystnad är den som innebär att tyst tillägnande av kunskap. Det tysta utbytet av kunskaper eller samvaro utan verbal kommunikation behandlas i mycket liten utsträckning i den kunskaps sociologiska och kulturanalytiska litteraturen. Av dessa två typer av tystnad behandlar jag det tysta kunskapsutbytet, men jag menar att den organiserade tystnaden är en viktig förutsättning för att detta ska kunna ske. De filosofiska strömningar som ägnar sig åt de icke verbala praktiker som är ständigt närvarande i mänsklig aktivitet utgår just från att det finns en kunskap som är icke artikulerbar, en kunskap som kan kallas tyst. Här ansluter jag mig till den österrikiske/brittiske filosofen Ludwig Wittgensteins syn på osäglighet, som betyder att det finns en dimension som språket inte kan omfatta. Enligt Wittgenstein utgörs våra liv av en väv av språk och handlingar som *tillsammans* bildar en helhet. Denna helhet benämner Wittgenstein *språkspel*. Språket inlärs inte teoretiskt och abstrakt, utan tillsammans med en handling. Ett barn lär sig ordet *kub* genom att den som lär barnet detta ord utsäger det *samtidigt* som läraren pekar på en kub. På så sätt är utsagd och utsagd kunskap intimt förknippade och samtidigt pågående.<sup>53</sup> Sådan är mycket av den kunskap jag mött i kloster. En mängd utsagd, tyst kunskap existerar på ett självklart sätt sida vid sida med den artikulerade kunskapen. Denna tysta kunskap och dess konsekvenser har jag försökt artikulera. Att diskutera tyst kunskap gör samtidigt forskarens position svår – det är paradoxalt att i ord beskriva företeelser som ord inte förmår fånga.

Just insikten av nödvändigheten av klä sin bön i musik, där orden i

---

<sup>53</sup> Wittgenstein 1953: 14, § 7.



sig blir mer värda av att bäras av musik, har varit en viktig förutsättning för avhandlingsarbetet. Det välkända citatet »Att sjunga väl är att be två gånger«, tillskrivet Augustinus, har flera gånger mött mig under fältarbetet och talar träffande om orden hur förädlas genom att sjungas.<sup>54</sup> Den franske musiketnologen François Picard – som forskat om buddistisk musik – talar om den musiketnologiska hypotes som utgår från att musiken talar, men som en tystnad. Den dubbla musiketnologiska hypotesen, *la double hypothèse ethnomusicologique*, utgår från att musiken upptar en speciell plats i samhället och i de mänskliga kulturerna. Picard jämför det med att framföra ett meddelande. Om man vill lämna ett meddelande så kan man låta skicka det med posten, i form av ett skrivet budskap men precis som i poesi så använder man musiken om man överföra (*transmettre*) något utöver det semantiska innehållet.<sup>55</sup> Musiken upplevs alltså ge ett mervärde som går utanför språket.

Filosofen Bengt Molander har diskuterat tyst kunskap i relation till yrkeskunnande. Där urskiljer han tre huvudbetydelser: 1. Kunskap som inte kan beskrivas eller uttryckas i ord. 2. Det tyst förutsatta eller underförstådda. Till denna punkt hör handlingsvanor och trosföreställningar som man ofta lär sig utan att ha funderat över eller ifrågasatt dem. 3. Tystad kunskap, det vill säga det som inte fått röst eller tillåtits få röst. Denna sista kategori är svårfångad eftersom det berör »möjligheten att stå för och få erkännande för vad man kan och vet som kunskap«. Exempelvis kan själva kravet på artikulering tysta kunskapen, eller så kan kunskap medvetet förtigas för att rädda eller hindra kunskap.<sup>56</sup> Tystnaden är inte bara en *avsaknad* av verbalt uttryck, det är något som uttrycks på andra sätt utanför språket. Enligt Molander uttrycks den tysta kunskapen på tre sätt: i kroppen, i kulturen och i handlingen.<sup>57</sup> Sett ur den aspekten kan man tala om tyst kunskap också i andra termer, som exempelvis förståelse, färdighet,

---

54 Citatet tillskrivs Augustinus men förekommer inte i några av hans bevarade skrifter.

55 Picard 2005.

56 Molander 1996: 43ff.

57 Molander 1996: 45ff.

behärskande av en konst, omdöme och erfarenhet för att ta några av de exempel Molander listar.<sup>58</sup>

Ungraren Michail Polanyi är den filosof som kanske mest konsekvent och uttömmande behandlat begreppet tyst kunskap. Polanyis utgångspunkt är »we know more than we can tell«, och ger som exempel hur vi kan känna igen ett ansikte. Vi känner igen mängder av ansikten men vi har inte kunskap att verbalisera det på ett tillfredställande sätt.<sup>59</sup> Dock skiljer han sig från Wittgenstein då han menar att alla delar av våra handlingar faktiskt är utsägbara, men att språket inte har förmåga till att *hela tiden* vara heltäckande varför det alltid saknas bitar i den »verbala väven«. <sup>60</sup> Som musikvetare ansluter jag mig hellre till Wittgensteins syn på utsägbarhet eftersom det ger musiken en särskild roll i enlighet med Picards idé om att musiken överför något mer än själva innehållet.

Traditionen spelar stor roll i Polanyis tysta kunskapsbegrepp. Där pekas auktoritet, tillit, trovärdighet och förtroende ut som nödvändiga för att bära upp traditionsförmedling. I detta system blir mästare-lärlingförhållandet en viktig del i ett kunskapsförmedlande system som bärs av en stor mängd tyst kunskap vilken förts vidare i en tradition. Polanyi tänker sig ett kontrakt mellan generationer, vilket förnyas kontinuerligt genom att noviser ansluter sig till denna sociala gemenskap som vårdar kulturen.<sup>61</sup> Detta utbildningssystem är nödvändigt då Polanyi menar att eftersom språket inte täcker all kunskap samtidigt så måste personlig kunskap överföras med hjälp av exempel. Med nödvändighet betyder ju detta även att spridningen av kunskapen begränsas.<sup>62</sup> Traditionsbegeppet så som Polanyi använder det är helt i linje med hur man ser på traditions- och kunskapsförmedling i mitt material. Att Polanyi väljer att använda sig av begreppet *novis* är extra intressant eftersom novis just är benämningen på dem som

---

58 Molander 1996: 52.

59 Polanyi 1966: 4.

60 Rolf 1995: 28.

61 Rolf 1995: 129f.

62 Rolf 1995: 138.

genomgår utbildning för att kunna avlägga vigningslöften som munk eller nunna och därmed så att säga kunna övergå från lärlings- till mästartadiet.

### *Musikhistoriker kontra musiketnologer – en konstruerad skillnad?*

Även om denna avhandling i huvudsak är musiketnologisk så har jag rört mig mellan det musikhistoriska och det musiketnologiska fältet och ibland känt mig vilse i båda läger. De båda inriktningarna av musikvetenskapen befinner sig ibland långt ifrån varandra, och det har stundom varit svårt att navigera i en terräng där man mött frågor på temat »Men det är väl ingen intressant fråga« alternativt »Så kan man inte ställa frågan«. Efter mycken förvåning, inte sällan kopplad till känslor av nedstämdhet, insåg jag att reaktionerna beror på att musikhistoriska respektive musiketnologiska frågeställningar ofta har helt olika utgångspunkter. Jefferys tankegångar får ses som ett försök att överbrygga detta gap, vilket egentligen kanske inte är så stort som man vill göra gällande.<sup>63</sup> Jag är medveten om att jag skrivit en text som kommer att läsas både av musikhistoriker och musiketnologer vilket gjort att valet av vilka texter som skulle tas med i den avhandlingen och hur dessa skulle vara skrivna inte har varit oproblematiskt.

Den tyske musiketnologen Dieter Christensen menar att den strikta uppdelningen mellan musikhistoriker å ena sidan och musiketnologer å den andra framför allt är ett arv från musikvetenskapens barndom då musiketnologin – som då kallades *jämförande musikvetenskap* – växte fram som ett alternativ till den historiska musikvetenskapen. Denna koncentrerade sig på studiet av ett antal verk som genom 1800-talets kanoniseringsprocess förklarats som konst. Sedan 1940-talet har musiketnologer i allt högre grad kommit att ägna sig åt studiet av musik som *process*, vilket i sin tur utvecklats i riktning bakåt i historien till att omfatta historiska källor där musiketnologer använder samma

---

63 Jeffery 1992.

verktyg som musikhistoriker.<sup>64</sup> Det man ofta kallar metodpluralism är kanske bara ett helt naturligt sätt att närma sig musiken utifrån utgångspunkter som inte passar in i de ramar som ställdes upp i 1800-talets slut, och som Christensen uppenbarligen anser fortfarande gäller. Dock menar Christensen att historisk musikvetenskap och musiketnologi kommer att förbli två olika fält tills man löst den enligt honom grundläggande frågan där de båda riktningarna fortfarande har olika synsätt: *Vad är musik?*<sup>65</sup> Christensens tankar berör det faktum att man metodologiskt obekymrat faktiskt kan röra sig mellan dessa två fält utan att »förråda« någondera inriktning, eftersom skillnaden inte behöver vara så stor som den ibland görs gällande. Dock kvarstår frågan om man betraktar musik som kanoniserat konstverk eller om man intresserar sig för frågor om vem som betraktar denna musik som konst och varför.

Musikvetaren Lars Lilliestam gör i sin bok *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor* en litteraturgenomgång av begreppet musik och kommer fram till att det inte går att göra någon enkel definition på vad musik är som kan delas av alla dess utövare och lyssnare.<sup>66</sup> Som konsekvens av detta borde det rimligtvis även betyda att inte heller musikvetare kan förväntas dela en gemensam syn på musik. Detta liknar synen på kultur, där flera olika definitioner av kultur existerar, beroende på forskningsinriktning. Lilliestam hävdar att *musik* är ett sammansatt begrepp som kan ses ur många vinklar, men som ändå är en övergripande term som hänger samman genom att vara icke-verbala av människan organiserade ljud som används i sociala situationer på olika sätt och som tillskrivs olika betydelser.<sup>67</sup>

---

64 Christensen 1991: 49.

65 Christensen 1991: 44ff.

66 Lilliestam 2006.

67 Lilliestam 2006: 33.

## Musikanalys

Avhandlingen har som uttalat mål att både diskutera den liturgiska musikens liv utifrån de teoretiska tolkningsramar som redovisats ovan och samt att diskutera den musik som utövas. Därför förekommer i avhandlingen ett antal notexempel. Dessa kommer att analyseras i olika hög grad beroende på i vilket syfte de förekommer. Musikanalysens huvudsakliga syfte är att undersöka hur den nyare liturgiska musiken förhåller sig till den gregorianska sången. Ny liturgisk musik består av två kategorier: adaptationer av gregoriansk sång till texter på modersmål samt helt nykomponerad musik. Dessa kallas omskapad respektive nyskapad musik. Begreppen behandlas utförligare nedan. Detta har även lett till en diskussion om vad som rent musikaliskt kan sägas känneteckna den gregorianska sången vilket diskuteras i kapitel 3. Behovet uppkom under undersökningens gång eftersom relationen mellan den gregorianska sången och den nyare musiken var något som så ofta lyftes fram i intervjuerna. Detta ledde till följande frågor:

1. Är sambandet mellan omskapad och nyskapad liturgisk musik och den gregorianska något som kan påvisas musikaliskt eller är det ett tänkt, ideologiskt samband?
2. Vad har man fokuserat på när man adapterat den gregorianska repertoaren till modersmål? Vad i den musikaliska bilden har man valt att inte överföra till modersmål?
3. Vad kännetecknar nykomponerad musik?

Vi kommer att möta en mängd idéer och föreställningar om den liturgiska musiken, och genom att jämföra den med musikanalyser vill jag visa hur idéerna kring musikens natur står i relation till hur melodierna musikaliskt sett är uppbyggda. Detta kan säga något om musiken befinner sig i en gregoriansk eller västerländsk treklangs-baserad musikteoretisk värld eller kanske har någon annan musikalisk hemvist. Den gregorianska sången kommer att analyseras med fokus på finalis, tenor och de olika tonsläktenas respektive huvudtoner enligt sedvanlig praxis: det som ibland kallas för *den gregorianska sångens*

*grammatik*. I den tonala musiken – som oftast är flerstämmig – utgår jag från funktionsharmonisk analys: dur/mollskalans användning, treklanger, tonika-subdominant-dominantförhållanden. I polyfoni har ackordstrukturen i körsatsen analyserats. I nykomponerad monodi har möjliga ackordanalyser utifrån traditionellt funktionsharmoniskt tänkande tillämpats, och jag vill betona att det i de fallen är en *möjlig* harmonisering. Analyserna av musikrepertoarerna kommer att bidra till diskussionen om den liturgiska musikens funktion och användning men också som självständigt analysredskap visa på den repertoar som sjungs i kloster idag.

Jag har valt att inte studera de eventuella ackompanjemang som både gregoriansk sång, adaptationer och nyskriven musiken ibland försetts med. Valet har gjorts för att begränsa materialet från utgångspunkten att melodin varit det primära i komponerandet och att ackompanjemanget är ett sekundärt tillägg.

Musikantropologen John Blacking hävdade att all slags analys av musik egentligen är beskrivningar av följder av kreativt skapande som ytterst syftar till att förklara den sociala världen:

Musikanalyser är i grund och botten beskrivningar av följder av olika slags kreativa akter: de borde förklara de sociala, kulturella, psykologiska och musikaliska händelser i individers liv och grupper som leder till produktionen av organiserat ljud.<sup>68</sup>

På så sätt har musikteoretiskt utförda analyser av musik en viktig plats i musikvetnologin eftersom de berättar om erfarenheter som har mening i det sociala livet.

Notexemplen är av två slag. En del är inscannade original jag fått från kloster eller som hämtats ur litteratur, vilket anges i varje enskilt fall. Dessa kan både vara noterade i kvadratnotation eller modern

---

68 »Analyses of music are essentially descriptions of sequences of different kinds of creative acts: they should explain the social, cultural, psychological, and musical events in the lives of individuals and groups that lead to the production of organized sound.« Blacking 1973: 99.

notation.<sup>69</sup> I de fall där en omskrivning varit befogad, oftast för att göra ett jämförande notexempel, har notexemplen skrivits om i notskrivningsprogrammet Finale på femlinjigt notsystem med g-klav och skaftlösa noter eftersom det, om detta inte särskilt anges, handlar om musik som inte mäts i exakta notvärden. Melismer (två eller fler noter på en textstavelse) anges i dessa exempel med legatobågar. Eftersom notexemplen främst används som jämförelser mellan text och melodi på olika sätt så finns inte fraseringar, förlängningar av toner etc angivna.

Här är det på sin plats att nämna något om hur kvadratnotationen behandlats i transkriptionerna. I kvadratnotationen har varje melodisk gest ett eget namn (ett arv från den adiestematiska neumnotationen), även om det enbart gäller enstaka toner. Samlingsnamnet för dessa melodiska gester är *neumer*, och till varje stavelse hör *en* neum, vilken kan bestå av en eller flera toner. Neumerna delas in i tre grupper:

*entonsneumer*: neumer som anger en enda ton

*flertonsneumer*: neumer som anger två, tre eller flera toner som tillsammans bildar en tongrupp

*sammansatta neumer*: sammansättningar av flera flertonsneumer till större notgrupper.<sup>70</sup>

Flertonsneumer och sammansatta neumer kallar jag *melismer*, och de markeras med legatobågar. De noter som uppträder ensamma i syllabiska partier kallas entonsneumer. I neumgrupperna kan tonerna inte betraktas som självständiga utan uppträder alltid tillsammans med kringliggande toner i ett hierarkiskt förhållande. Detta hierarkiska förhållande beror på tonsläktets huvudtoner, av vilka tenor och finalis är de viktigaste.

---

69 För ett exempel på kvadratnotation se notexempel 3 sidan 127.

70 Efter Ekenberg 1998: 61.

### *Åter-, om- och nyskapande: tre sätt att betrakta ett material*

Jag har hittills använt mig av uttrycket gregoriansk sång, ny- och omskapande utan att ha preciserat detta särskilt. Jag delar in undersökningens musik i tre övergripande kategorier, vilket var en indelning som växte fram på ett tidigt stadium av undersökningen. Dessa tre övergripande kategorier är:

1. Sång på latin till gregorianska melodier ur utgåvor utgivna av Solesmes.
2. Adaptioner av gregorianska melodier till text på modersmål, där musiken kan ha genomgått mindre eller större justeringar för att passa modersmålet. Texterna kan antingen vara direkta översättningar av den latinska texten eller hämtade från andra källor.
3. Helt nykomponerad musik till nyskrivna texter eller texter hämtade ur bibeln.

Den första kategorin omfattar alla kloster i undersökningen. Det betyder att alla kloster i undersökningen har någon latinsk-gregoriansk del i sin liturgi även om det för vissa bara innebär ett fåtal sånger. Detta kan exempelvis vara mässordinariet på söndagar, de vanligaste förekommande mariaantifonerna (exempelvis mariaantifonerna *Salve regina* eller *Ave maris stella*), eller att man sjunger gregoriansk sång vid högtider. Kategori två är en grupp med en mångfald uttryck som visar att det finns många olika sätt att gå tillväga när en gregoriansk melodi ska anpassas till en text på modersmål. Kategori tre är en exklusiv grupp på så vis att den innehåller musik som nästan alltid enbart praktiseras i ett enskilt kloster. I själva verket finns få kloster i denna undersökning som sorterar under enbart en av dessa kategorier. Ofta förekommer blandningar mellan de tre kategorierna där liturgin exempelvis innehåller både adaptioner och gregoriansk sång på latin. Blandningar mellan kategorier kallas för *blandliturgier*.

Jag kommer att diskutera det insamlade musikmaterialet med hjälp av musiketnologen Ingrid Åkessons tre sätt att se på svenska folksångares behandling av svensk folkmusik. Modellen har alltså skapats uti-



från folkmusikalisk empiri men appliceras i föreliggande studie på en annan musikalisk tradition. Gemensamt har studierna att traditionen är viktig både musikaliskt och ideologiskt för materialets utformning. Åkesson använder sig av tankemodellen *åter-, om- och nyskapande*. Dessa är inte att betrakta som helt åtskilda utan kan delvis täcka över varandra, precis som ett kloster kan ha en blandliturgi med element från två eller tre grupper av ovanstående grupper. Åkesson ser de tre strategierna som *skikt* som kan överlappa varandra och intresserar sig främst för *tyngpunktsförskjutningar* och *överlappningar av tidsskikt och uppfattningar*. Vidare intresserar sig Åkesson även för relationen mellan förändring och stabilitet, och tradition och revitalisering.<sup>71</sup> Begreppen används som modell för tradition/överföring och för kreativa aktiviteter.<sup>72</sup>

Åkessons tre kategorier kan i korthet sammanfattas på detta sätt:<sup>73</sup>

*Återskapande: Likhet med förebild.* Här strävar man efter att återge traditionellt material så nära förebilden som möjligt. I en vidare mening betyder det att hålla sig nära det tidigare existerande eller ett tänkt förflutet. Detta kan ske genom att förstärka traditionen till att bli en del av revivalfenomenet, inte bara återskapande i snäv betydelse. Detta kan exempelvis handla om att »återskapa äldre stildrag ur befintlig dokumentation och att (om- och ny)skapa en sångstil som inte funnits förut i just den form man får om man använder samtliga eller många äldre stildrag samtidigt«. <sup>74</sup> Detta har paralleller både till restaureringen av den gregorianska sången (kapitel 4) och till re-gre-gorianiseringen (kapitel 16).

*Omskapande: öppnar för nya kombinationer och användningsätt.* Detta innefattar olika slags arrangemang och medvetna förändringar av traditionellt material. I sin mest ursprungliga form avser det sådan

---

<sup>71</sup> Åkesson 2007: 51.

<sup>72</sup> Åkesson 2007: 303.

<sup>73</sup> Åkesson 2007: 52ff.

<sup>74</sup> Åkesson kallar detta för överlagring av återskapande, omskapande och nyskapande. Åkesson 2007: 248.

förändring och variation som kännetecknar utövare med tyst kunskap om det musikaliska idiom man rör sig inom. Åkesson avser med detta gehoersöverförd musik där tyst kunskap spelar en viktig roll för överförandet av musikalisk kunskap. Begreppet kan utsträckas till musiksituationer eller musikaliska ideal. I vidare mening avses att avsiktligt förändra eller flytta om det »traditionella« materialet.<sup>75</sup>

*Nyskapande: »kombination av nya element med ett synligt sammanhang inom 'traditionens' ram«.* I denna kategori har dels helt nya låtar skapats, dels har nya texter skrivits till existerande melodier (*kontrafakt*), eller så har nya melodier till existerande »folkmusiktexter« komponerats. I vidare mening avser Åkesson att skapa nytt inom eller i anslutning till en stil och ta in nya element, men jag ser i högre utsträckning än Åkesson kontrafakt som en omskapande kategori. Detta beror på att jag ser på kontrafakt som en adaptionsstrategi, som även inbegriper viss förändring av melodistoffet, medan Åkesson enbart avser ny text till existerande melodi utan att problematisera eventuell förändring av melodik. I den nyskapande kategorin utgör i mitt material den gregorianska sången en verktygslåda som förser kompositörerna med olika *verktyg* för att skapa av ny gudstjänstmusik i anslutning till gregoriansk sång.<sup>76</sup>

Åkesson använder termerna som *analysbegrepp*, inte för att beskriva utövarnas intention: »Modellen används även för att analysera (re)kreativa processer hos utövare med en icke verbaliserad kunskap om det musikaliska hantverket.« Graden av medveten intention kan därför variera.<sup>77</sup> Åkesson använder i högre utsträckning än jag sin modell för att diskutera mellanformer och överlappningar mellan kategorierna medan jag mer intresserar mig för kategorierna var för sig.

---

75 Åkesson 2007: 53.

76 Åkesson 2007: 53.

77 Åkesson 2007: 54.

## *Avhandlingens uppläggning*

Avhandlingens uppläggning följer i stort de tre övergripande frågor jag ställt upp i syftesformuleringen. I följande kapitel (kapitel 2) behandlar jag hur materialet samlats in och diskuterar frågor i relation till materialinsamlingen. Kapitel 3 är ett kapitel av mer teoretisk natur där jag problematiserar och diskuterar definitionen av gregoriansk sång. En diskussion kring detta begrepp visade sig vara viktig för de förändringsprocesser av den gregorianska sången jag senare kommer att diskutera. Kapitel 4 utgör en kort historik över den gregorianska sången där särskilt ideologin kring restaureringen av den gregorianska sången under 1800-talet och framåt belyses. Här beskrivs också Andra Vatikankonciliet och dess konsekvenser för den gregorianska sången. Kapitlet utgör en viktig bakgrundsbeskrivning för den som inte är så insatt i den gregorianska sångens historia, särskilt med avseende på de senaste två hundra årens utveckling.

Avhandlingens andra del, kapitel 5 till 9, utgör fem fallstudier av de liturgiska musikrepertoarerna i sex kloster där jag beskriver musiklivet och analyserar musiken.

I del tre, kapitel 10 till 13, diskuteras en större andel av klostren och deras liturgiska musik enligt Åkessons kategorier åter-, om- och nyskapande med analys av ett flertal musikexempel. I kapitel 13 visar jag några exempel på hur psalmodin, sjungandet av psaltarpsalmerna, på modersmål gestaltat sig, eftersom psalmodin är av så grundläggande betydelse för tidegårdsfirandet.

Från och med del fyra ägnar jag mig än mer explicit åt den ideologiska nivån av undersökningen. I kapitel 14 diskuteras pedagogikens roll i skapandet och upprätthållandet av det symboliska universumet. Kapitel 15 resonerar kring det monastiska sångidealet, hur det skapats och vad det representerar. Kapitel 16 diskuterar den re-gregorianisering som är ett av undersökningens viktigaste resultat och hur den ytttrar sig. Kapitel 17 slutligen sammanfattar de viktigaste iakttagelserna och visar på möjliga framtida forskningsuppgifter.

Avhandlingen består av texter av flera slag för att i möjligaste mån fånga den mångfacetterade bild av den bit verklighet som avhand-

lingen vill skildra. Från teoretiska texter (kapitel 3) till deskriptiva nivåer som i kapitel 4 och delar av fallstudierna, och mer pedagogiska avsnitt som exempelvis delar av kapitel 13. Min önskan är att de olika anslagen i kapitlen inte ska splittra läsarens intryck utan istället berika läsoplevelsen.

Alla översättningar av citat är gjorda av författaren men språkgranskade av experter inom respektive språk.

## Om att samla in och bearbeta material

Alla gäster som kommer skall tas emot såsom Kristus, ty han själv kommer att säga:  
 »Jag var främling, och ni tog emot mig.«  
 (Benedictus av Nursia klosterregel kapitel 53:1-2)

### *Inledning*

I studier som utgår från ett empiriskt material utgör insamlingsarbetet en mycket spännande fas i undersökningen. För forskaren eftersom det är så intressant och givande att befinna sig i fältet, och förhoppningsvis för läsaren för att man genom forskarens beskrivningar tas med till platser och miljöer man kanske aldrig annars skulle komma till. Jag har under avhandlingsarbetets gång säkert fått fler frågor om hur det är i kloster (»Får de titta på TV, vad äter man, är det inte tråkigt, är det inte rofyllt, vad gör de egentligen hela dagarna, får de aldrig åka hem till sin familj etc, hur är de *egentligen* de där munkarna och nunnorna?») än om vilken musik man sjunger där och hur man organiserar sin liturgi. Dessa frågor är förståeliga: väldigt få människor har idag någon egen erfarenhet av att vistas i ett klosters gästhem och av att följa deras liturgi. Birgittasystrarna i Vadstena och benediktinsystrarna i St. Cecilia's Abbey är exempel på kloster som på sin hemsida har en monastisk FAQ med en lista på de vanligaste frågorna från besökare.<sup>1</sup> Jag har fått svara på, eller snarare försökt svara på, frågor som i många fall ligger långt utanför mitt kompetens- och forskningsområde. Metoden, materialinsamling genom fältarbete, är inte på något sätt underlig, däremot är fältet, europeiska katolska kloster, oerhört exotiskt för de flesta, även musiketnologer. Tyvärr saknar jag ofta inom

---

<sup>1</sup> Birgittasystrarna i Vadstena och St Cecilia's Abbey, hemsidor.

musikvetenskaplig forskning baserad på fältarbeten en fyllig beskrivning av insamlingsarbetet. Därför följer en utförlig beskrivning av hur fältarbetet genomförts, från inledande kontakter, via resorna, hem till skrivbordet och bearbetandet av det insamlade materialet.

## De första kontakterna

### *Att hitta ett kloster – om urval*

Ett kloster kan idag se ut på en mängd sätt. De kloster som behandlas i denna studie har stort fokus på liturgi där munkarna eller nunnorna lever i huvudsak kontemplativa liv, vilket innebär att de har ingen eller liten verksamhet utanför klostren. Kloster där medlemmarna har arbeten utanför klostret har av nödvändighet en mer reducerad liturgi, vilket framför allt visar sig i en mindre omfattande tidegård. Efter Andra Vatikankonciliet har flera nya ordnar skapats, men jag har i huvudsak valt att studera äldre klosterordnar med en liturgisk tradition ned till medeltid. Detta var inget medvetet val men säger däremot något om vilken typ av ordnar som ägnat den gregorianska sången intresse. Av naturliga skäl har benediktinorden fått en framskjuten plats, eftersom de varit huvudaktörer i restaureringen av den gregorianska sången i modern tid. Benediktinorden är också en mycket stor klosterorden som är lätt att få kontakt med. Birgittasystrarna i Vadstena och Uden hade jag vid tidigare tillfällen besökt och fått god kontakt med, varför det föll sig naturligt att inkludera dem i mitt avhandlingsarbete.

Urvalet skedde till en början inte enligt någon systematisk princip eftersom min kunskap om fältet var för liten. Jag började med de kloster jag sedan tidigare kände till, och utifrån detta växte min kunskap om fältet, ofta efter tips från informanter och andra gäster i gästhemmen. Detta skedde i enlighet med de kulturanalytiska premisserna där man mer förutsättningslöst låter materialet vara med och utforma fältet. Jag ville låta studien omfatta några olika europeiska länder, eftersom jag tänkte mig att olika språkområden och inrikespolitiska och religiösa förutsättningar skulle vara intressanta att ställa mot varandra. Men vilka länder skulle ingå? Länderna valdes med tanke på att jag skulle kunna tala landets språk. Denna urvalstanke föll emellertid när jag fick

tips om en svensktalande birgittanunna från Hesselbladbirgittinernas gren i Rom, då jag inte talar italienska i någon större utsträckning. Inför resan till Rom fick jag dessutom intressanta tips om kloster och personer i Milanotrakten (Piero Panzetti och benediktinklostret Mater Ecclesiae). Italien är det enda undantaget från språkkriteriet i undersökningen, och där har intervjuerna genomförts på engelska, franska och svenska. Språkkriteriet har också gjort att heller inga tyska kloster ingår i min studie, trots att jag är medveten om att intressanta arbeten med liturgisk musik gjorts där under 1900-talet.<sup>2</sup>

Vidare har det varit viktigt att klostret haft ett gästhem eller att övernattningen kunnat ordnas på annat sätt så att jag kunnat besöka dem under några dagar. Några endagsbesök har dock genomförts. Till sist har det givetvis varit viktigt att de velat delta i min studie.

Jag har strävat efter balans mellan antalet nunne- och munkkloster. Det finns inget uttalat genusperspektiv i undersökningen, men jag har noterat intressanta skillnader mellan manliga och kvinnliga klostrens liturgiska liv vilka kommer att framskynta i texten utan att jag diskuterar dem särskilt. Detta eftersom en genusediskussion behöver föregås av en annan typ av teoribildning än den jag haft som utgångspunkt. Det ingår dock fler nunne- än munkkloster i studien vilket har flera orsaker. Den viktigaste faktorn är att det är lättare etablera kontakt med nunnekloster eftersom de i högre grad har en kontemplativ livsstil och därmed mer tid för besökare. Dessutom finns idag fler nunnekloster än munkkloster.

Urvalsprincipen kan betecknas som relativt osystematisk, och fördelen har varit att jag fått en bra överblick över hur klostren har kontakt med varandra och vilket förhållande körledare i klostren har till andra klostrens körledare. Det har vidare haft den fördelen att jag fått ett rikt material där jag inte på förhand hade tänkt ut hur klostren skulle stämma överens eller kontrastera mot varandra i undersökningen.

Studien omfattar 21 kloster, vilka dock inte alla kommer att behandlas i lika hög grad. Vissa kommer att fungera som jämförelse och

---

<sup>2</sup> Exempelvis musikmaterialet som tagits fram i benediktinklostret Münsterschwarzach, Abtei Münsterschwarzach (1979).

referens till de som jag fokuserar mer på. Två kloster är inte katolska, utan tillhör den anglikanska respektive Svenska kyrkan. Det anglikanska klostret är Community of the Resurrection i Mirfield, England, vilken är en orden som skapades inom Church of England 1892 som en del av Oxfordrörelsen.<sup>3</sup> Det svenskkyrkliga klostret är Östanbäcks kloster utanför Sala, vilka sedan 1960-talet levt enligt benediktinsk klostertradition inom Svenska kyrkans ram. Dessa har jag besökt för att få perspektiv på hur klosterliv utanför den katolska kyrkans ram kan gestalta sig. Ett annat skäl till dessa besök var att de var och en på sitt sätt arbetat medvetet med den liturgiska musiken och spritt sin musik utanför sitt klosters gränser, oftast till katolska kloster. De står dessutom nära den katolska kyrkan i många avseenden och upprätthåller goda kontakter med katolska kloster. De kan till och med i vissa avseenden sägas vara katolska kloster ur ideologisk/teologisk synvinkel även om de inte är det rent konfessionellt. Bland annat har de nattvardsgemenskap, vilket betyder att de går till katolsk kommunion, något som icke-katoliker normalt inte får göra.

### *Att kontakta klostret*

När ett kloster väckt mitt intresse sökte jag en inledande kontakt genom ett brev. E-post användes endast i de fall då jag inte hade tillgång till klostrets adress, eftersom jag ansåg att ett personligt ställt pappersbrev gjorde ett mer seriöst intryck.<sup>4</sup> I brevet presenterade jag mig och mitt avhandlingsarbete. En presentation över avhandlingsämnet på en A4-sida sändes med vilket jag hade låtit översätta till engelska, franska och italienska. I detta brev frågade jag om möjlighet att besöka klostret och intervju den musikansvarige eller annan lämplig person. Efter detta infann sig vanligen en längre period av tålamodsprövande väntan. Av olika skäl tog det oftast lång tid för klostren att svara. Den

---

<sup>3</sup> Oxfordrörelsen var en högkyrklig rörelse som hävdade att den anglikanska kyrkan egentligen var katolsk och som har betydelse för högkyrkliga strömningar än idag. Se Pusey House: Oxford Movement, hemsida. Jag kommer i regel att referera till detta kloster som Mirfield.

<sup>4</sup> Ett exempel på ett sådant presentationsbrev finns i bilaga 1.



musikansvarige kanske var på resa, eller så hade de helt enkelt mycket att göra – detta händer även i kloster. Men väntan gav nästan alltid resultat. Mottagandet har varit överraskande positivt. Nästan alla kloster och övriga informanter jag sökt kontakt med har med glädje deltagit i studien. I några fall har man avböjt deltagande i studien eftersom man inte fann ämnet intressant eller inte haft möjlighet att ta emot mig. I enstaka fall har det visat sig att deras liturgi fallit utanför ramen för det jag velat studera, till exempel genom att den liturgiska musiken inte alls haft någon relation till gregoriansk sång – enligt klostren själva i alla fall. Om det verkligen förhållit sig så har naturligtvis varit svårt för mig att kontrollera. I något fall har jag helt enkelt inte fått svar på mitt brev.

Efter inledande besök i kloster fick jag mycket snart tips både av de jag intervjuade, genom litteratur på klostrens bokbord och andra besökare i klostrens gästhem om kloster jag »borde« besöka. Till en början tog jag vara på alla dessa tips, skrev till klostren och frågade om jag fick komma och besöka och intervjuas, läste på hemsidor etc. Det är dessa typer av kontakter som främst format mitt material. Ett problem har dock varit att folk gärna velat tipsa mig om kloster där man »sjunger vackert«. Här har det faktiskt legat mig i fatet att jag är utövande musiker. »Du som själv sjunger, du måste absolut besöka klostret si och så!« har jag fått höra åtskilliga gånger. Men en av utgångspunkterna för detta arbete har just varit att studien ska rymma kloster med vitt skilda möjligheter och förutsättningar att sjunga sin liturgi. Alla kloster har ju samma uppdrag, nämligen att genomföra tidebönen och fira mässa varje dag, men medlen för detta varierar i hög grad med skiftande resultat.

Så småningom nåddes ett tak för studiens omfattning, jag kunde inte samla material hur länge som helst från hur många kloster som helst. Detta innebär bland annat att intressanta uppslag fått lämnas som kommit i materialinsamlingens slutskede men som däremot skulle kunna följas upp i ett nytt forskningsprojekt. Hur vet man när det är dags att avsluta sin materialinsamling? I mitt fall har det dels varit beroende på en yttre omständighet: jag visste att jag kunde ägna mig åt materialinsamling i cirka två år. Viktigare är att det i slutet av denna

period infann sig en mättnad, vilket visade dig i att det material jag samlade in i slutet av fältarbetet bekräftade de hypoteser och resultat jag redan kommit fram till. Detta gör att jag vågar påstå att mina resultat har bärighet för ett större material än det jag samlat in.

## Resorna

Fältarbetet genomfördes från våren 2005 till våren 2007 och omfattar kloster, ordnar och privatpersoner enligt tabellen och karta på följande sidor:

Fältarbetet har alltså kommit att omfatta Sverige, Norge, Storbritannien, Nederländerna, Italien och Frankrike och ordnarna benediktiner, karmeliter, birgittiner (både den medeltida och Hesselbladgrenen), dominikaner och cistercienser. Utöver dessa besök i kloster har jag haft kontakt med några privatpersoner vilka på olika sätt arbetar med gregoriansk sång utanför monastiska kontexter eller som undervisat i kloster:<sup>5</sup>

- Viveca Servatius (Stockholm). Fil dr i musikvetenskap, gregorianikspecialist, kännare av birgittinsk liturgi.
- Alain Rivière (Chaville, Frankrike). Sedan 1960-talet utträdd benediktinbroder och körledare i En Calcat, Frankrike.
- Sylvain Dieudonné (Paris). Fil dr i musikvetenskap, lärare och dirigent vid La Maîtrise de Notre Dame i Paris.
- Piero Panzetti (Lodi, Italien). Sekulärpräst och körledare.
- Mary Berry (Sr Thomas Moore) † 2008 (Cambridge). PhD, i musikvetenskap augustinersyster och ledare för kören Schola Gregoriana.
- Marie-Dominique Pacquetteau (Tours). Sångpedagog och sångerska som enbart arbetar med att undervisa i kloster i Frankrike och afrikanska fransktalande länder.

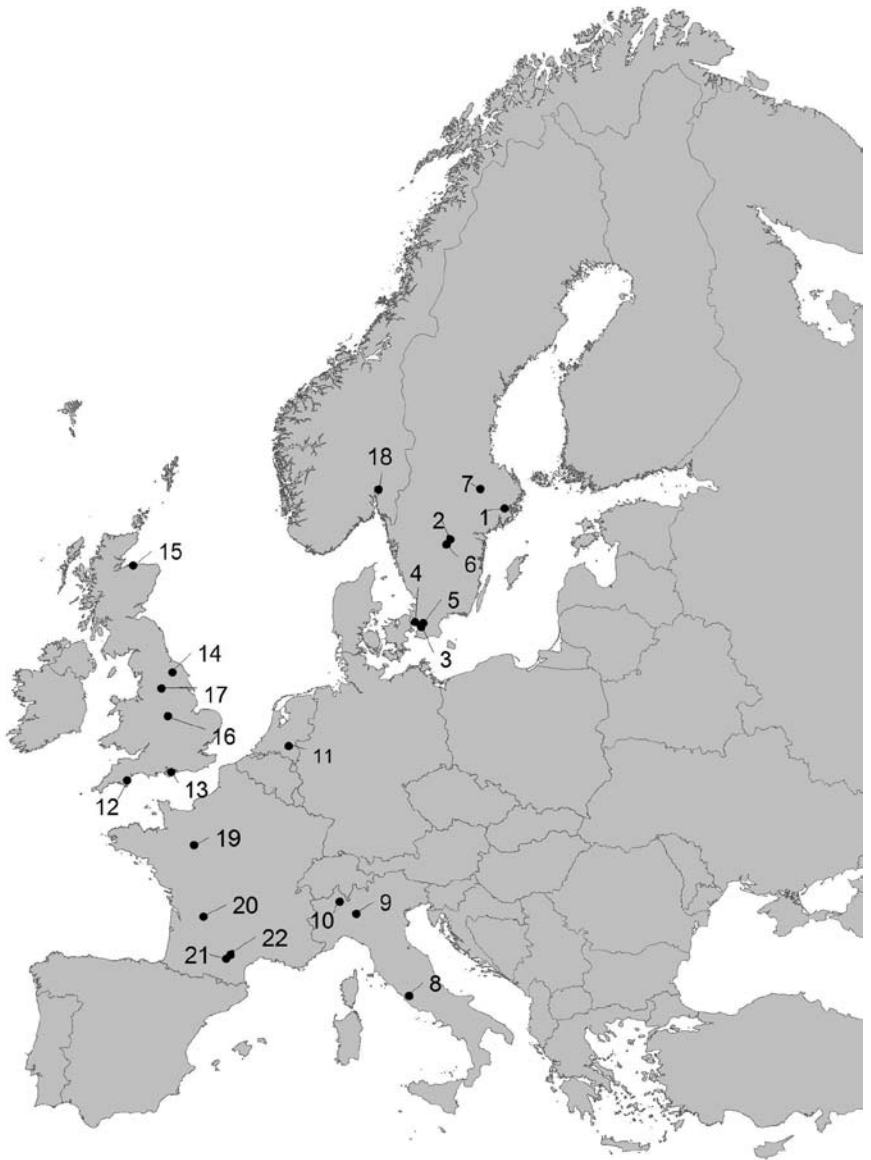
---

<sup>5</sup> Jag har även haft brevkontakt med den danska sångpedagogen, musikvetaren och sångerskan Jette Thomsen.

KLOSTER	PLATS	ORDEN	BESÖKS DATUM
S:ta Birgittas kloster	Djursholm, Sverige	Birgittasystrar*	28 januari 2005, 31 mars 2006
Pax Mariae	Vadstena, Sverige	Birgittasystrar	28–29 november 2005
Casa di Santa Brigida	Rom, Italien	Birgittasystrar	8 april 2006, 15 april 2007
Maria Refugie	Uden, Nederländerna	Birgittasystrar	15–18 januari 2007
Rögle kloster	Rögle, Sverige	Dominikansystrar	9–10 februari 2005
Katarinahjemmet	Oslo, Norge	Dominikansystrar	5–8 mars 2007
Karmelitbröderna i Norraby	Norraby, Sverige	Karmelitbröder	27–29 januari 2006
Den barmhärtiga kärlekens Karmel	Glumslöv, Sverige	Karmelitsystrar	8 mars 2005, 28 januari 2006
Carmelo	Lodi, Italien	Karmelitsystrar	6 april 2006
Abbaye St Pierre	Solesmes, Frankrike	Benediktinbröder	10–14 oktober 2005
Abbaye Ste Marie de Maumont	Maumont, Frankrike	Benediktinsystrar	14–17 oktober 2005, 3–5 mars 2008
Abbaye Ste Scholastique	Dourgne, Frankrike	Benediktinsystrar	17–21 oktober 2005, 30 maj 2007
Abbaye d'En Calcat	En Calcat, Frankrike	Benediktinbröder	30–31 maj 2007
Abbazia Benedettina Mater Ecclesiae,	Isola San Giulio, Italien	Benediktinsystrar	4–6 april 2006, 19–22 april 2007
St Cecilia's Abbey	Isle of Wight, England	Benediktinsystrar	11–15 oktober 2006
Ampleforth Abbey and College	Ampleforth, England	Benediktinbröder	14–17 november 2006
Pluscarden Abbey	Pluscarden, Skottland	Benediktinbröder med cisterciensisk influens	23–26 november 2006
Heliga Hjärtas kloster	Omberg, Östergötland	Benediktinsystrar	20–22 mars 2007
Mount Saint Bernard Abbey	Coalville, England	Cisterciensbröder	4–7 december 2006
Östanbäcks kloster	Östanbäck, Sverige	Benediktinbröder inom Svenska kyrkan	9 december 2005
Community of the Resurrection	Mirfield, England	Anglikanskt munkkloster i benediktinsk tradition	17–21 november 2006

\* Utöver dessa birgittakloster har jag haft brevkontakt med birgittaklostret i Syon Abbey, England, där de sänt mig notmaterial samt svarat på frågor om sin liturgi. Ordens egentliga namn är *Vår allra Heligaste Frälsares orden*, Ordo Salvatissimo Salvatoris, men kallas i dagligt tal birgittinorden.

*De kloster undersökningen omfattat samt besöksdatum.*



Karta över genomförda fältarbeten i kloster. (Kartbild Tony Axelsson.)

Förklaring till kartbildens siffror:

Sverige:

1. Djursholm (birgittasystrar)
2. Vadstena (birgittasystrar)
3. Röggle (dominikansystrar)
4. Glumslöv (karmelitsystrar)
5. Norraby (karmelitbröder)
6. Omberg (benediktinsystrar)
7. Östanbäck (benediktinbröder inom Svenska kyrkan)

Italien:

8. Rom (birgittasystrar)
9. Lodi (karmelitsystrar)
10. Isola San Giulio (Orta, Piemonte) (benediktinsystrar)

Nederländerna:

11. Uden, Nederländerna (birgittasystrar)

Storbritannien

12. Syon Abbey, Devon (birgittasystrar, enbart brevkontakt)
13. Ryde, Isle of Wight (benediktinsystrar)
14. Ampleforth (Yorkshire) (benediktinbröder)
15. Pluscarden Abbey, Elgin, Skottland (benediktinbröder med cisterciensisk influens)
16. Coalville (cisterciensbröder)
17. Mirfield (anglikanskt munkkloster i benediktinsk tradition)

Norge:

18. Oslo (dominikansystrar)

Frankrike:

19. Solesmes (benediktinbröder)
20. Maumont Juignac (benediktinsystrar)
21. Dourgne (benediktinsystrar)
22. En Calcat (benediktinbröder)

### *Insamlingsarbetets begränsningar*

Jag har ovan redogjort för hur studiens kloster valts ut och jag kommer här att närmare gå in på materialsamlingens begränsningar. Det som har haft störst betydelse för undersökningen är att jag inte fritt kunnat välja informanter, utan varit begränsad av att klostren valt ut de personer som jag intervjuade. I mina brev till klostren har jag bett att få träffa den musikansvarige, körledaren eller annan lämplig person. Detta betyder att jag inte alltid fått träffa den som verkligen är klostrets

musikansvarige. I vissa fall har jag vetat namnet på den körledaren och direkt kunnat vända mig till denne/denna i mina brev. I några fall har jag skrivit till någon jag trott varit körledare eller musikansvarig, och då fått träffa denne/denna istället för körledaren. I något fall har jag inte fått träffa körledaren eftersom detta inte bedömts relevant eller lämpligt, vilket i sig visat på en konflikt i klostret. Jag har bedömt att den information om klostrets musikverksamhet jag fått i de fallen varit starkt vinklad och därmed mindre användbar. Å andra sidan så har jag fått annan intressant information om förhållandena kring musiken och om hur konfliktfylld liturgin kan vara.

Fältarbetsituationen har även inneburit rent fysiska begränsningar. Kloster är en inte bara en från omvärlden stängd plats, utan även inom klostrets byggnader finns många fysiska hinder som en besökare inte får överträda. Den viktigaste gäller *klausuren*, vilken jag av naturliga skäl nästan aldrig haft möjlighet att vistas innanför. Klausur är det område i ett kloster där enbart nunnorna eller munkarna får vara, vilket skall vara till förmån för det avskilda liv i bön kloster är avsedda att främja. Klausuren är olika sträng i olika kloster, vissa ordnar har nästan ingen klausur alls utom i cellerna, medan andra lever ett mycket slutet liv där man möter besökarna i besöksrum avdelat med en gallerförsedd vägg. Även om klausuren fysiskt sett innebär en stängd dörr så är det så mycket mer än så. Det är ett mentalt tabu och en avskildhet som klostrets invånare helt frivilligt tagit på sig. Klausuren är med andra ord inte ett förbud.

Att jag har varit hänvisad att intervjua dem som klostren valt ut innebär vidare att jag har fått en officiell version av klostrens musikliv. Jag har inte kunnat gå omkring bland klosterinvånarna och genom deltagande observation kunnat dra slutsatser om klostrens musikliv och samtala med ett större antal invånare. Detta hade säkert bidragit till en mer mångfacetterad bild. Därför handlar denna avhandling framför allt om vilken bild som officiellt förmedlas till utomstående, även om konflikter alltså förekommer i mitt intervjumaterial. Detta kan jämföras kunskapsociologins intresse för att studera en kulturs samlade föreställningar.

Ytterligare en begränsning är att jag nästan aldrig kunnat möta mu-

siken annat än i färdiginstuderad form i det liturgiska sammanhanget. Jag har enbart i ett litet fåtal fall kunnat närvara vid kommuniteternas körövningar. Vad jag mött är körledarnas *beskrivna intentioner* med körövningen i intervjusituationen och sedan kunnat lyssna till den färdiginstuderade musiken. Däremot har jag sällan kunnat observera hur körledarnas intentioner omsätts i praktiken i övningsituationen.

### *Att besöka klostret – mottagandet*

Fältarbetet – bekostat med stipendier – har fört mig till otroliga platser och möten med fantastiska människor. Människor som öppnat sina hem för mig utan att känna mig (och jag dem), som kört mig i sina bilar långa sträckor, som hämtat mig vid avlägset belägna tågstationer för att ta mig till ännu mer avlägset belägna kloster, som bjudit mig på glass, försett mig med mängder av liturgiska sångböcker... Jag har besökt kloster på den östgötska landsbygden, i alpsjöar i Piemonte, i det fashionabla Djursholm, i Harry Potterliknande nygotiska jättekloster i Yorkshire, mitt i turistmyllret i den eviga staden Rom, i ombyggda skånelängor ... ja, säg den plats som inte lämpar sig för ett kloster. Den gästfrihet som föreskrivs i Benedictus regel har jag under hela mitt avhandlingsarbete fått ta del av och jag står i en stor tacksamhetsskuld till dessa kloster och människor som i en tid präglad av individualismens frihet på bekostnad av nära medmänskliga relationer tror på människans ärlighet och goda vilja. Detta avspeglas också i sättet man betalar för sin vistelse på. Flera kloster har inga bestämda priser för vistelsen i gästhemmet, utan efter en rekommenderad summa ger man vad man har råd med. En del ger mindre, andra fler efter resurser, men klostren menar att det jämnar ut sig i slutändan. Ibland sker betalningen anonymt: som exempel så har benediktinsystrarna på Omberg en stor kista man lägger sitt bidrag i när man avreser och benediktinsystrarna i Maumont en låda vid dörren till gästsystemens kontor. På så sätt har de ingen möjlighet att kontrollera om man faktiskt betalar för sig.

Jag har i genomsnitt vistats tre dagar i varje kloster, och till några har jag haft möjlighet att återvända en eller flera gånger. Jag har del-

tagit i det dagliga gudstjänstfirandet både vid mässa och tidegård, vilket har inneburit att jag tillbringat upp till fyra timmar per dag i kyrkorummet.

De många fantastiska intrycken och möten till trots finns det naturligtvis en negativ sida. Katolska kyrkan är en manlig organisation där det ibland görs stor skillnad på kvinnor och män i det praktiska handlandet. Ett exempel på hur detta yttrar sig är hur man tar emot sina gäster. Kvinnor som vistas i munkklosters gästhem hålls på visst fysiskt avstånd jämfört med de gästande männen, längre bort från klausuren. De munkkloster jag besökt har nämligen ofta skilda gästhem för kvinnor och män, något som inte alls förekommer i lika stor utsträckning i nunnekloster. Det betyder att i munkkloster bor männen ofta i ett gästhus närmre själva klostret, medan kvinnornas gästhem oftast är beläget en bit därifrån. Männen får ofta äta tillsammans med munkarna, medan kvinnorna får äta för sig. Gifta par kan inte alltid räkna med att få bo tillsammans.<sup>6</sup> Att som förhållandevis ung kvinna och lutheran få ett respektfullt bemötande av i synnerhet äldre katolska män har inte alltid varit en självklarhet. Samtidigt har detta utanförperspektiv tillåtit mig att ställa dumma frågor från en åskådares perspektiv. Ju längre upp i kyrkans hierarki jag kommit desto svårare har det varit att få kontakt med folk (läs män). Av exempelvis detta skäl så finns det inga kontakter med *Pontifikalinstitutet för sakral musik* vid Heliga Stolen i Rom redovisade i mitt material, då jag trots upprepade försök att komma i kontakt med dem inte lyckats.

En positiv inställning till gregoriansk sång kan också avspegla en sträng och konservativ inställning till hela livsföringen vilket har gjort att inte alla kloster upplevts som frimodiga, öppna platser med rum för alla. I intervjuerna har ibland stora konflikter i klostren blottlagts, ofta föranledd av förändrad liturgi där den gregorianska sångens ställning försvagats eller förstärkts.

---

<sup>6</sup> Alla munkkloster tillämpar inte dessa principer, men det är noterbart att jag mött det hos munkar men aldrig hos nunnor.



## *Genomförandet av intervjuer*

Intervjuerna har spelats in på minidisc, ett val föranlett av att det var viktigt att ha en teknisk utrustning som jag kände mig bekväm med och hade vana vid att använda. Några av informanterna visade sig tveksamma till att bli inspelade beroende på att de kände sig främmande för tekniken. Oftast har intervjun dock kunnat spelas in när jag talat om att inspelningen bara var till för mitt minne och för att jag ska kunna återge samtalen så korrekt som möjligt i utskrifterna. En av minidiscens fördelar är att den är så liten att informanten efter ett tag tycks glömma bort den. Innan inspelningen skett har informanterna informerats om att de kommer att kunna kontrollera resultatet i och med att jag sänt dem utskriften för godkännande.

Vissa intervjuer har enbart bevarats i form av anteckningar. Oftast är det jag själv som gjort det valet, då antingen möjlighet att arrangera inspelningsutrustningen på ett tillfredsställande sätt saknades, eller för att jag fick en känsla av att sammanhanget inte lämpade sig för inspelning och det förtroende jag givits. Det enda samtalet där jag uttryckligen ombads att inte spela in var hos birgittasystrarna i Casa di Santa Brigida i Rom, med hänvisning till det stora massmediala tryck de lever under. Etnologen Barbro Klein skriver angående inspelningsproblematiken att valet att inte spela in kan ha många orsaker, inte enbart att den intervjuade undanber sig detta. Det »passar inte alltid in«, eller så kan det kännas genant att fråga om man får slå på inspelningsapparaturen för att man då får en känsla av att man tränger sig på.<sup>7</sup> Genom inspelningen vinner man kanske i informationsmängd, men man förlorar i förtroende vilket givetvis är viktigare. Ett bevarat förtroende gör också att man kan återkomma med kompletterande frågor. I vissa kloster har en mycket god kontakt med informanten uppstått av närmast personlig karaktär. I en sådan situation är det lätt att personliga förtroenden lämnas, förtroenden som naturligtvis utelämnats i intervjuerna av hänsyn till informanten.

Jag har tidigare nämnt att ett källkritiskt problem utgörs av att jag inte själv kunnat välja ut informanterna och att det jag mött till

---

<sup>7</sup> Klein 1990: 44f.

allra största delen är klostrens officiella »musikpolicy«. Ytterligare ett problem gäller sanningshalten orsakad av glömska i informanternas information. Att minnas ett år eller namn fel är mycket lätt, och jag har i några fall fått »korrigera« de fakta informanterna lämnat när jag i litteraturen sett att de mints fel. I flera fall har informanterna själva korrigerat dessa fel när jag återsänt intervjuerna för godkännande. Denna risk angående verifierbarheten är dock ett risktagande varje fältarbetande forskare får räkna med i förhoppning om att det inte kommer att utgöra ett problem för trovärdigheten i undersökningen.

### *Språkaspekten*

I ett tidigare avsnitt tog jag upp att ett urvalskriterium för vilka länder som skulle ingå i studien inledningsvis var att jag skulle kunna genomföra intervjuerna på landets modersmål. Detta var en ambition som inte till fullo kunde genomföras. Intervjuerna har skett på svenska, franska, engelska och holländska, vilka är språk jag behärskar tillräckligt bra för att kunna genomföra intervjuer. Italienska förstår jag i viss utsträckning men talar mycket lite. I Italien skedde intervjuerna därför på engelska och franska, i vissa fall med tolk. I Casa di Santa Brigida talade jag med en svensktalande nunna, och i Mount Saint Bernard är körledaren norrman. Jag behärskar naturligtvis alla dessa språk olika bra. Frågan om det insamlade materialet ser olika ut och är olika djupgående beroende på vilket språk det samlats in har jag haft anledning att ställa mig många gånger. Samtidigt rör jag mig i den västerländskt kristna kontexten bland germanska och romanska språk. Man kan ställa detta faktum i förhållande till de antropologer som genomfört sina fältarbeten i helt andra delar av världen där de varken haft någon språklig eller kulturell förförståelse. Man kan inte låta en sak som språket bli så viktig att man utelämnar ett fält eller material som verkar kunna ge ett viktigt bidrag till undersökningen.

Alla intervjuer som spelats in har transkriberats på det språk de vilka de gjorts, dock med utelämnande av harklingar, pauser etc. En viktig orsak till att transkriptionerna gjorts på originalspråk är att varje samtal ska skickas tillbaka till informanten för godkännande. Jag

kunde alltså inte göra en sammanfattning på svenska av till exempel en fransk intervju för eget bruk. Transkriptioner tar mycket lång tid att göra men har den fördelen att man redan under transkriptionsprocessen kan börja dra preliminära slutsatser. Godkännandet har också haft betydelse som »språkligt grönt ljus«. Har de godkänt intervjun så har de även godkänt min förståelse för det aktuella språket. Ingen av de intervjuade har förbjudit mig att använda intervjumaterialet, däremot har de varit olika nitiska i att korrigera stavfel, grammatiska felaktigheter etc.

### *Metodpluralism*

Ett etnologiskt arbete tenderar att använda sig av en mängd olika metoder för att skapa ett så rikt material som möjligt i syfte att på bästa sätt lära känna en kontext. Jag har inofficiellt kallat denna metodpluralism för *svampmetoden*. Detta innebär att jag under fältarbetena försökt att vara så öppen som möjligt för allt som det nya klostret erbjuder av intryck, material och mänskliga möten. Detta material har varit mycket spretigt. Det har bestått av litteraturtips av de mest skilda slag och sökningar på internet som gjorts innan besöket, små broschyrer, foton, vykort och noter jag köpt/fått på plats med mera. Intrycken har också formats av hur boendet i gästhemmen fungerat, möten med övriga gäster, deltagande i gudstjänsterna, promenader i klostrets omgivningar, hur det är att besöka samma kloster vid olika årstider etc. Allt detta är viktiga pusselbitar för att förstå den miljö och de människor som format den liturgi som finns i just *detta* kloster. Jag har också kontinuerligt fört dagbok för att inte glömma de omedelbara intryck av dofter, ljud, stämningar etc. som man alltför lätt glömmer bort när man kommer hem och sätter sig vid sitt skrivbord. Detta ligger nära den metod inom kulturanalysen som man kallar *experimenterande*, det vill säga att beskriva en plats utifrån exempelvis doftintryck, även om sådant endast i liten grad kommer till uttryck i föreliggande text.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Ehn/Löfgren 2001: 160ff.

## Åter till skrivbordet

Efter hemkomsten från fältarbetet började arbetet med att systematisera materialet. Praktiskt sett har det inneburit en stor mängd pärmar där material samlats för varje kloster. Där samsas allt från vykort till musikexempel. Kort har skickats till kloster och informanter med tack för hjälp och vänligt bemötande. Det största efterarbetet har bestått i att transkribera de inspelade intervjuerna eller att skriva ut anteckningarna. Etnologen Barbro Klein skriver att »transkribering är en analytisk akt och ett kunskapsteoretiskt problem, som går rakt in i hjärta av etnologins och folkloristikens centrala tolkningsfrågor»<sup>9</sup> där Klein pläderar för en ökad metodologisk medvetenhet i transkriptionen.<sup>10</sup> Grundtanken är att transkription inte bara är metod utan ytterst sett en analys. Det går inte att låta bli att reflektera över sitt material när man bearbetar det genom till exempel intervjuutskrift. Därför har transkriptionen två led: transkribering som handling och det resulterande transkriptet.<sup>11</sup> I och med transkriberingen väcks nya tankar och frågor som jag behövt få svar på, vilka jag passat på att ställa i samband med återkopplingen till de jag intervjuat. Analysen börjar med andra ord redan under transkriptionsprocessen. Klein diskuterar även frågan om *hur* man ska transkribera. Hon menar att exakthet inte är något ändamål i sig. Att transkribera analytiskt innebär att anpassa texten till sitt forskningsändamål, vilket för mig inneburit att jag sökt efter faktaunderlag för mina slutsatser. I denna typ av transkription kan man utelämnat skratt, harklingar, pauser, upprepningar. »Det viktiga är inte att få med allt. Det viktiga är att arbeta metodiskt och därmed bygga upp en grund för vidare insikter«, menar Klein.<sup>12</sup>

I bästa fall har transkriptionsarbetet kunnat påbörjas redan under det aktuella klosterbesöket. Dels av praktiska skäl då tid till detta ofta funnits, men också för att förbereda för de uppföljande intervjuer

---

9 Klein 1990: 44.

10 Klein 1990: 42.

11 Klein 1990: 45.

12 Klein 1990: 62.

jag oftast haft med informanterna under samma besök. Nästan alltid har jag även haft möjlighet att följa upp intervjuerna med frågor per e-post.

### *Återkoppling till informanter*

Att fritt kunna använda sig av en intervju i forsknings-sammanhang innebär att man först tagit reda på om man fått rätt information. Det tillhör också forskningsetiken att den intervjuade får möjlighet att reagera på materialet. Jan Trost menar dock att den intervjuade inte har någon rätt till intervjun efter att den är genomförd. Har man försatt sig i en intervjusituation, så är man förhoppningsvis medveten om vad man gör och har fått tillräcklig information om syftet med intervjun menar Trost, som dock vädjar till sunt förnuft och gott omdöme hos den som intervjuar.<sup>13</sup>

Jag anser dock att man bör vara lite mer försiktig än så. Ibland har intervjuerna fått karaktären av informella samtal där den intervjuade fått stort förtroende för mig och yppat saker av personlig karaktär. Att detta sedan sätts i skrift och är ett offentligt forskningsmaterial blir ibland en överraskning för den intervjuade, och det ska då finnas en möjlighet att stryka saker av personlig natur. Detta har jag tillåtit i de fall då jag bedömt att undersökningen inte undanhållits viktig information. I något fall har jag bett att få behålla denna information då den haft allmänintresse och inte skadat den intervjuade, de i intervjun nämnda eller klostrets anseende. Informanterna har även haft ett val mellan att vara anonyma eller stå med namn i avhandlingstexten, därför figurerar några anonyma munkar och nunnor i materialet. Dessa benämnes exempelvis *Syster A* eller *Broder A* där A inte ska ses om förkortningar för någons namn. Att anonymisera *hela* materialet har inte varit ett alternativ. Detta hade inneburit att jag även fått anonymisera klostren för att kunna garantera körledarnas anonymitet, vilket hade blivit ohållbart och inte heller trovärdigt.

Innan intervjuerna har jag informerat att jag kommer att skicka

---

<sup>13</sup> Trost 1993/2005: 107.

tillbaka utskriften av samtalet för godkännande. När intervjun skrivits ut har jag sänt tillbaka den med ett följebrev där jag frågat:

- a) Vill du lägga till eller ta bort något?
- b) Har jag missförstått något som du vill korrigera?
- c) Vill du vara anonym eller får jag använda ditt namn?

Ett problem med återkopplingen på det sätt som jag genomförde det har varit att det ofta tagit väldigt lång tid att vänta in godkännande från informanterna, framför allt för att jag inte gav någon dead line för när jag ville ha tillbaka texten. Ytterligare ett problem visade sig vara att jag inte alltid varit tillräckligt tydlig med att detta endast är ett material som jag ska dra slutsatser ur för min forskning och att intervjuerna inte är något som ska publiceras i sin helhet. Detta har ibland lett till onödiga missförstånd och onödigt mycket korrigerande i texterna från informanternas sida. Till slut har dock alla intervjuer blivit godkända, med eller utan ändringar, och jag har inte behövt utelämnat något material i undersökningen på grund av detta.

### *Några reflektioner om forskarens plats i fältet*

Det har länge varit vanligt att musiketnologer ägnar sin forskning åt ett fält som man först kommit att intressera sig för som åhörare eller utövare. Däremot har man inte lika länge reflekterat över sin egen roll i dessa sammanhang. Forskare som tillämpar ett kulturanalytiskt och etnologiskt synsätt har dock under senare år i större utsträckning kommit att anlägga detta perspektiv även på forskning i sin egen kultur. Musiketnologen Mats d Hermansson, som skrivit en avhandling om skotskt säckpipespelande i Skandinavien, är ett exempel på en utövare som beforskar det fält där han även verkar som musiker. I denna dubbla position är man till en del *outsidern* som forskar om kulturen, men också *insider* genom att man fortfarande delar denna studerade kultur. I positionen som både insider och forskare menar Hermansson att ett tredje perspektiv uppstår, nämligen *forskarprocessen*. Detta betyder att i rollen som både insider och forskare sätts den studerade

kulturen i relation till musikvetenskap där Hermansson ser sig som en medlare mellan dessa två positioner. Från dessa tre perspektiv kan förhoppningsvis en fjärde, ideal metaposition nås där forskaren kan blicka ut över alla tre perspektiv samtidigt för att nå ny kunskap.<sup>14</sup> Hermanssons tankemodell är mycket tänkvärd för forskare som samtidigt är utövare i fältet, men den ideala metaposition Hermansson ställer upp får nog anses vara just ett ideal och något som i realiteten är svårt att uppnå med tillfredsställande resultat. Hermansson skriver också att den främst ska ses som en startpunkt för diskussion snarare än som en exakt beskrivning av forskarprocessen.<sup>15</sup>

I sin avhandling om Hallands spelmansförbund konstaterar Karin Eriksson att hon ser sin roll som folkmusiker och musikvetare som två sidor av samma mynt, en uppfattning som stärktes under avhandlingsarbetet och som hon uppenbarligen inte upplevt som problematisk.<sup>16</sup>

För mig är det dock ingen självklarhet att jag har ett insiderperspektiv utan jag menar att detta är ett begrepp som kan förhandlas. Jag är inte katolik utan svenskkyrklig lutheran.<sup>17</sup> Som lutheran kan jag inte ta nattvard tillsammans med katoliker, den mest symboltyngda av alla katolska ritualer. Alltså är jag religiöst sett en outsider. Ändå har jag under många år mer eller mindre regelbundet gått i katolsk mässa, och jag har sedan barnsben varit en regelbunden kyrkbesökare i de svenskkyrkliga församlingar där jag bott. Jämfört med till exempel en buddist är jag alltså betydligt mer av en insider. Jag får snarare en slags mellanposition i utrymmet mellan out- och insider eftersom jag har stor vana vid gudstjänstens genomförande, vilket till formen inte alltid skiljer sig så mycket mellan katolsk och svenskkyrklig liturgi. Vidare är jag musikaliskt sett insider med utbildning i och erfarenhet

---

<sup>14</sup> Hermansson 2003: 19.

<sup>15</sup> Hermansson 2003: 19.

<sup>16</sup> Eriksson 2004: 272.

<sup>17</sup> Termen lutheran är att föredra framför protestant som beteckning på den som tillhör Svenska kyrkan. Protestant är en mycket vidare betydelse och kan i synnerhet i utlandet ge felaktiga associationer i länder där calvinister och andra mycket stränga protestantiska rörelser oftare är de som representerar protestantismen än lutheranerna.

av att sjunga den gregorianska sången. Under avhandlingsarbetet har jag alltmer kommit att tilldelas en expertroll både av kloster jag besökt, musikvetare och aktörer utanför den akademiska världen.<sup>18</sup> På ett sätt är detta helt normalt, eftersom ett av syftena med doktorandtiden är att man (förhoppningsvis) ska bli expert inom ett litet område. Insiderproblematiken kan i min studie vara en fråga om religiös (katolik eller lutheran) *eller* musikalisk (utövare av gregoriansk sång) definition, där jag i det förstnämnda fallet är outsider och i det andra fallet insider.

Vilken kunskap som ska nås är dock inte alltid självklar, beroende på vilket av dessa perspektiv man intar. Både den studerade kulturen och musikvetarkulturen har ett gemensamt intresse för forskningen, men vilket detta intresse är kan skifta. Hermansson pekar på att medan musikvetarens intresse kan ligga i att finna ny kunskap, så förväntar sig kanske den studerade kulturen att forskningen ska resultera i dokumentation som kan användas för att legitimera kulturen ifråga. Forskningsresultatet kan med andra ord användas både av musikvetarna och den studerade kulturen men för olika syften.<sup>19</sup> Jag vill även tillägga att resultaten kan användas för att höja fältets status inte bara för den studerade kulturen utan även inom forskningen. Det har hittills framstått som om det är oproblemiskt att ta steget in i ett fält och där bedriva forskning. Så är inte alltid fallet – man måste alltid räkna med möjligheten att fältet kanske inte vill beforskas, en åsikt jag mött vid enstaka tillfällen under mitt insamlingsarbete.

Till komplexiteten hör också att mina informanter samtidigt varit mina lärare. Jag har lärt mig oändligt mycket om klosterliv, katolsk tro liturgi och gregoriansk sång genom intervjuer och de mer informella samtal som ofta utspunnit sig utanför själva intervjusituationen och inte minst genom de handlingar jag fått delta i. Mina informanter har med andra ord hjälpt mig att bli mer av en insider på så sätt att jag allt bättre lärt känna fältet. Det har också inneburit att vi tillsammans i våra samtal har konstituerat det fält jag studerat. Informanterna har

---

<sup>18</sup> Under filatiseringen av Jan Guillous böcker om Arn Magnusson blev jag kontaktad i egenskap av »gregorianikexpert«.

<sup>19</sup> Hermansson 2003: 21.



dessutom hjälpt mig att få syn på saker i fältet jag kanske inte uppmärksammat annars.

Under intervjuerna har frågan om vem jag är många gånger ställts på sin spets. Informanterna har ibland varit lika nyfikna på mig som jag på dem, och upplevt mig lika exotisk som jag tyckt att de varit, och naturligtvis har detta i synnerhet gällt vid mina utlandsresor. Jag har kommit dit för att studera dem, men de har också studerat mig. Vem är denna unga lutherska forskare som kommer från ett kallt land i Norden för att studera vår musik? Lutheraner är exotiska inslag i katolska länder, särskilt i dessa länders kloster. För några informanter har mitt besök varit kanske deras enda tillfälle att samtala med en lutheran.

Informanterna har vidare ofta varit både smickrade och entusiastiska över mitt intresse. I ett kloster var kommentaren till den stora hög noter, böcker, småskrifter och inspelade samtal jag lämnade klostret med att »Du ska åka härifrån med bra material«. Eller: »Du kanske aldrig kommer hit mer, så ta de här böckerna med dig också«. Vad för slags examen min forskning ska leda till har varit en vanlig fråga. Man ska inte glömma att många munkar och nunnor är högst intellektuella personer med stort intresse för högre studier. Här blir man påmind om att en doktorsexamen kan betyda olika saker i olika länder. Överraskningar av andra slag har också dykt upp under arbetets gång. En av dessa har haft att göra med min hemvist som luthersk student vid ett sekulärt universitet, något som blivit klart först då jag rest utomlands. Begreppet *sekulärt universitet* förvånar säkert många läsare. I många länder är universiteten ibland knutna till kyrkan, antingen den katolska eller protestantiska. Att svenska universitet och högskolor är ickekonfessionella är i vissa länder, till exempel Italien och Nederländerna, ingen självklarhet och det har gjort att jag kunnat ses som en mer neutral forskare.

En mycket vanlig fråga är om jag själv håller på med musik, om jag kan sjunga och om jag har erfarenhet av gregoriansk sång. När jag svarar jakande på denna fråga har detta varit till min fördel för det bemötande jag fått. I klostren i Lodi och Mater Ecclesiae har jag ombetts att sjunga svensk folkmusik för systrarna. Skälet har varit att

de är nyfikna på den musik som är typisk för det avlägsna Sverige och ett sätt för dem att lära känna mig som något annat än enbart musikvetare. I Mater Ecclesiae sjöng jag för novitiatet vid båda mina besök, bland annat med motiveringen att novismästarinnan tyckte att det skulle vara nyttigt för noviserna att lyssna till en skolad röst som föredöme. Tilläggas kan att åhörarna i samtliga fall upplevt den svenska folkmusiken som mycket exotisk. Detta är dock ett exempel på att bli tilldelad en inte alltid önskvärd expertroll även om uppmärksamheten givetvis varit smickrande.

När det framkommit att jag även är sångerska har mina informanter upplevt att de kan tala om musiken från ett inifrånperspektiv. Ibland har de fällt kommentarer av slaget »fast det här kan du säkert mycket bättre än jag«, och det har varit svårt att förhålla sig även till denna tilldelade specialistroll, eftersom jag ju inte var där för att tala om för dem hur eller vad de ska sjunga. Man ska inte underskatta den uppvärdering av deras verksamhet som mina besök gett upphov till. Frågan om hur forskaren påverkar sitt fält är något att ständigt ha i bakhuvudet. Vad händer när man åkt därifrån? Har man fått dem att intressera sig för att ännu oftare anlita en sångpedagog? Har de sett brister i sitt liturgiska liv? Har jag fått dem att läsa en bok eller lyssna på en skiva?

### *Några ord om den reflexiva forskarrollen*

Ehn och Klein har funderat över just dessa frågor om den reflexiva roll forskare med etnologiska frågeställningar intar.<sup>20</sup> I deras bok *Kultur och erfarenhet. Aktuella teman i svensk etnologi* menas att det är fråga om ett växelspel mellan forskaren och det som beforskas, och vilken roll forskaren spelar i fältet. Reflexivitet kallas av Ehn och Klein för »tänkandet om sitt eget tänkande«<sup>21</sup>, och handlar om »frågan om hur kultur- och samhällsforskning styrs av utomvetenskapliga förhållanden, som till exempel forskarens personlighet, värderingar och

---

20 Ehn/Klein 1994.

21 Ehn/Klein 1994: 11.

perspektiv«. <sup>22</sup> Ytterst är reflexivitet »en självkänedom i ständigt skiftande former och utan trygg förankring eller säkert slutmål« där »forskaren själv är en lika stor osäkerhetsfaktor som den studerade verkligheten«. <sup>23</sup> Detta betyder att etnologen/antropologen måste leva med att verkligheten inte indelar sig i enkla kategorier utan ständigt skiftar, är oordnad, fragmentarisk och mycket, mycket mer mångfaceterad än vad som kan rymmas i en text.

Under fältarbetena skapas relationer som bygger på äkta eller spelad vänskap. Ehn och Klein pekar på risken med att man exploaterar sitt studieobjekt, och att ett svek uppstår när man sedan lämnar fältet för att använda de investerade känslorna i ett helt annat sammanhang. Det är när vi inser detta och inte längre vill vara exploatörer som man kan börja tala om etnologin som en öppet redovisad produkt av forskarens och informanternas gemensamma erfarenheter. I denna etnologi får däremot informanterna en mer aktiv roll som »medförfattare«, där den färdiga texten är resultatet av någon form av samarbete mellan observatör och aktör. <sup>24</sup> Fältet konstrueras med detta synsätt i samspel mellan forskare och informant, där antropologen och etnologen är en del av det som studeras. Forskaren till och med skapar sitt ämne. Forskarens subjektivitet, det vill säga medvetenhet om den egna närvarons betydelse, kan bli väg till insikt om hur kunskap kommer till. <sup>25</sup> På så sätt kan man vända reflexiviteten till att bli en tillgång och inte något besvärande i forskningsprocessen. Jag är inte beredd att gå så långt som att hävda att jag som forskare skapar mitt ämne, men däremot att det fält jag studerar till stor del konstituerats i mina intervjuer.

I detta sammanhang är det lämpligt att fråga sig vad man egentligen ska kalla dem man möter och samtalar med under fältarbetena. Jag har använt mig av termen *informant* i god svensk musiketnologisk anda. Ehn och Klein redovisar tankar från antropologin där man börjat tala om den Andre istället för informanter, studieobjekt, infödingar

---

<sup>22</sup> Ehn/Klein 1994: 7.

<sup>23</sup> Ehn/Klein 1994: 8of.

<sup>24</sup> Ehn/Klein 1994: 37f.

<sup>25</sup> Ehn/Klein 1994: 10.

etc. Den Andre är en term lånad från existentiellistisk terminologi, och är mer neutralt och respektfullt och minskar samtidigt avståndet mellan forskare och den utforskade. Alla är vi nämligen »Andra« för varandra. Ser man det ur detta perspektiv så blir fältarbetet ett socialt samspel istället för datainsamling.<sup>26</sup> Jag kommer dock även fortsättningsvis använda benämningen informanter, eftersom det är en vedertagen term inom svensk musiketnologisk forskning.

Slutligen: skriver man som ett led i att bekräfta och synliggöra sig själv, eller som en ärligt menad del i forskningsprocessen? Frågan har intresserat mig, inte minst eftersom jag arbetar i en tvärvetenskaplig ansats där olika skrivsätt råder. Inom vissa humanistiska ämnen är det absolut inte *comme il faut* att skriva in sig i materialet på det sätt som etnologer ofta gör. Ser man det utifrån begreppet *transparens* så får vi en ny och enligt min mening mycket mer fruktbar synvinkel. Det handlar om att kunna lyfta subjektet, det vill säga forskaren, ut ur undersökningen, att göra klart vem det är som skriver, vilka intressen och motiv som ligger bakom så att läsaren inte ska behöva fundera över detta. Samtidigt är det fel att tänka sig att just det kulturanalytiska eller etnologiska synsättet gör att man är mer subjektcentrerad än inom andra ämnen. Det är naivt att tro att forskaren går in som ett *tabula rasa* i sitt fält och objektivt rapporterar sina iakttagelser. Så har aldrig någon forskning fungerat, även om det kan framställas så. Redan i valet av ämne och metod har subjektet, det vill säga forskaren, gjort ett utsnitt ur verkligheten enligt eget skön och i överensstämmelse med rådande *diskurs* inom sitt fält. Ehn och Klein skriver att det inte handlar om offentlig bikt eller avklädning utan åt att ge trovärdighet och närhet till undersökningen.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Ehn/Klein 1994: 30.

<sup>27</sup> Ehn/Klein 1994: 80.

## Att definiera gregoriansk sång – en wittgensteinsk släkträff

Ordboken definierar, men det är du som skapar.  
(Ichiki & Umehara 2005: 6)

### *Inledning*

I detta avsnitt diskuterar jag möjligheten att definiera gregoriansk sång som genre. Det inleds med en diskussion kring de olika musikaliska och textliga strategier jag urskiljt i materialet. Därefter följer några definitioner ur musikvetenskaplig litteratur där syftet har varit att undersöka vilken betydelse som där läggs i begreppet gregoriansk sång. Litteraturen visar att gregoriansk sång främst definieras genom funktion och kontext och betydligt mindre till sitt musikaliska innehåll. Avsnittet utmynnar i en diskussion kring vad som innehållsligt kan sägas definiera denna genre.

### Att urskilja och dela in ett musikaliskt material

Om studien genomförts innan Andra Vatikankonciliet hade det musikaliska fältet varit betydligt enklare att definiera, eftersom det då i katolska kloster i huvudsak sjöngs gregoriansk sång på latin. Efter konciliet har nykomponerad musik gjort fältet både större och mer svåröverskådligt. Jag har på sidan 48 angivit tre övergripande underavdelningar inom den monastiska liturgiska musiken vilken visar att de grundläggande parametrarna är musik och text. Därför kan de tre kategorierna ytterligare problematiseras genom att text och musik diskuteras var för sig. Vad gäller texten gör sig följande strategier tydliga:

*Texter på latin:* Dessa är oftast bibeltexter men de kan också utgöras av andra texter.

*Översatta texter:* Kategorin innefattar från latinet till modersmålet översatta texter, inklusive från latin översatta bibeltexter.

*Nyskrivna texter på modersmål:* Texter skrivna utan att ansluta till en latinsk förlaga. Texterna är ofta nyskrivna i samband med kompositionstillfället men de kan även vara hämtade ur äldre litteratur eller bibeln.

Vad gäller musiken urskiljer jag tre kategorier:

*Gregoriansk sång:* Gregorianska melodier ur utgåvor från Solesmes.

*Adaption:* Med utgångspunkt från en gregoriansk förlaga har musiken på något sätt bearbetats. Detta är en innehållsrik kategori som inrymmer många olika tillvägagångssätt. Allt från att omgruppera eller bryta upp melismer till att passa en text på modersmål, eller för att passa en text där betoningsmönstret ser olika ut än i latin, till att omfatta bearbetningar av gregorianska melodier där det melodiska materialet stöpts om i friare form.

*Nykomponerat:* Helt nya melodiskapelser som kan vara komponerade i skilda stilar, men som på något sätt ideologiskt eller musikaliskt ansluter sig till gregoriansk melodik.

Modellen nedan åskådliggör uppdelningen ovan.

TEXT	MUSIK		
	Greg.	Greg. bearb.	Nykomp.
Latin	X	–	–
Översatt	X	X	–
Nyskriven	–	X	X

*Textliga och musikaliska strategier i undersökningens material.*

Översikten ovan ger vid handen att undersökningens material textligt-musikaliskt omfattar:

- latinsk – gregoriansk: gregorianska melodier med latinsk text, det vill säga det vi vanligen kallar *gregoriansk sång*
- översatt – gregoriansk: från latinet till modersmålet översatt text med bibehållen gregoriansk melodik
- översatt – bearbetad gregoriansk sång: från latinet översatt text till musik som är på något sätt bearbetad från en gregoriansk förlaga
- nyskrivet – nykomponerat: nyskrivna texter till nyskriven musik
- nyskrivet – bearbetad gregoriansk sång: kontrafakt

Vi kan vidare konstatera att den gregorianska melodiken sjungs till både latinsk och översatt text. Modellen ger inte bara svar utan också upphov till nya frågor framför allt gällande kategorin med gregorianska musikkbearbetningar. När upphör gregoriansk sång att vara gregoriansk sång, och hur förändrad ska en bearbetad gregoriansk melodi vara för att den ska övergå till att kallas en nykomposition? Hur många egenskaper måste finnas kvar av den gregorianska notbilden för att det ska kallas adaptation?

Modellen synliggör också tänkbara strategier som inte återfunnits i det insamlade materialet. Ingen från latinet översatt text till nykomponerad melodi har exempelvis påträffats, inte heller någon *nyskriven* latinsk text till gregorianska melodier. Dessa strategier kan naturligtvis finnas i kloster som inte omfattats av min undersökning.

### *Definitionsbehovet*

Jag har hittills skrivit om gregoriansk sång på ett relativt oproblematiskt sätt. Den nya liturgiska musiken efter Andra Vatikankonciliet har dock gett upphov till att definiera tabellens övre vänstra hörn: latinsk sång till gregorianska melodier. Definitionsbehovet har även uppstått då både informanter och forskare lagt olika betydelse i vad de avser med begreppet. En del inbegriper gregorianska melodier sjungna på texter på modersmål, medan andra inte kan tänka sig att göra denna

vidare definition. Andra avser ett corpus där komponerandet är avslutat vid senmedeltidens början, och åter andra utesluter hymner ur den gregorianska repertoaren. Definitionen avser både textliga och musikaliska parametrar. Men vad utmärker egentligen rent musikaliskt gregoriansk sång? Problemet blir tydligt om man tar i beaktande att Solesmes ägnat sig åt nykomposition av gregorianska melodier under 1800- och 1900-tal. Utifrån från vilka kriterier kan man kalla dessa i modern tid komponerade melodier för gregorianska?

Rent genremässigt är gregoriansk sång en subgenre till en större grupp liturgisk musik som ofta kallas *cantus planus*. Cantus planus är ett paraplybegrepp som vanligtvis inte används på svenska, och som förutom den egentliga gregorianska repertoaren innefattar de gamla kristna liturgiska sångrepertoarerna ambrosiansk, beneventansk, gammalromersk och mozarabisk sång. Även på språkområden där cantus planus är ett mer vedertaget begrepp föredrar man ofta att använda gregoriansk sång, som på exempelvis engelska och franska.<sup>1</sup> Ett exempel är Richard Crockers bok *An introduction to Gregorian chant*.<sup>2</sup> Jag har under mitt insamlingsarbete samlat på mig inte mindre än tre franska titlar i ämnet som alla heter *Le chant grégorien* vilket visar vilken viktig nyckelsymbol gregoriansk sång är trots att flera innebörder kan läggas i detta begrepp.

### *Några definitioner ur översiktslitteraturen*

Vi ska se på några typiska exempel på definition av gregoriansk sång utifrån *form*, där den utommusikaliska tillhörigheten och indelandet av den gregorianska sången i underavdelningar är av stor vikt.

För att ta en ordboksdefinition från svenskt område återger jag musikvetaren Tobias Norlinds musiklexikon från 1916, där denne under uppslagsordet *gregoriansk sång* skriver:

---

<sup>1</sup> International Musicological Society studygroup för gregoriansk sång heter dock Cantus Planus, vilket visar att de omfattar forskare inom alla dessa repertoarområden samt repertoarens relationer med varandra.

<sup>2</sup> Crocker 2000.



den katolska ritualsången (antifoner, halleluja, tractus, m.m.) införd i sångböckerna *graduale* och *antifonarium*[...]³

Här knyts den gregorianska sången till katolsk liturgi, och orden *antifoner*, *halleluja* och *tractus* har ingen innebörd för dem som inte känner till dessa underavdelningar. Att definiera gregoriansk sång utifrån ett antal underavdelningar, *subgenrer*, satt i en kontext (här katolsk liturgi) är ett relativt vanligt sätt att ge begreppet ett innehåll. Däremot säger det lite för den läsare som inte sedan tidigare bekantat sig med den klingande verkligheten. Liknande typer av beskrivningar återfinns förutom i Norlinds starkt kondenserade tappning också i musikvetenskapliga verk som exempelvis *Sohlmans musiklexikon* (gregoriansk sång), *Natur och Kulturs Musikhistoria* och Carl-Allan Mobergs *Kyrkomusikens historia*.⁴

Grout och Paliscas vitt spridda musikhistoria *A history of Western music* visar en vilja att både framhålla form och innehåll, men det är i det ideologiska spåret de inleder:

De liturgiska sångtraditionerna i den romerska kyrkan är en av de stora skatterna i den västerländska civilisationen [...] Lika vackra som sångerna är att lyssna till, lika missledande skulle det vara att behandla dem som enbart musik, för de kan inte separeras från sin ceremoniella kontext och syfte.⁵

Därefter nämns några generella musikaliska särdrag, dock alltid i relation till text:

---

3 Norlind 1916: 322.

4 Sohlmans 1975–1979, *Natur och Kulturs Musikhistoria* 1999: 28ff, Moberg 1932: 9ff.

5 »The chants of the Roman Church are one of the great treasures of Western civilization. [...] As beautiful as the chants are to listen to, it would be misleading to treat them purely as music, for they cannot be separated from their ceremonial context and purpose«. Grout/Palisca 2001: 31.

Gregoriansk sång är musikalisk bön, upphöjt tal som enar de troende genom melodi och rytm in i artikulerandet av fromma tankar. Men det är texten [...] som ger form åt det sjungande framförandet.<sup>6</sup>

Därefter pekas på att denna sång kan vara allt från en enkel recitation på en enda ton som i evangelieläsningen, via de lite mer elaborerade recitationsmodeller som psalmodiförmerna utgör till melodiska sånger som bygger på en grundstruktur. Ju högtidligare, desto mer ornamenterade melodier: i korthet så bestäms den av liturgin.<sup>7</sup>

Av Grout och Palisca får vi alltså reda på något om vad den gregorianska sången kan vara ur musikaliskt hänseende, nämligen att den kan vara allt från mycket enkel till mycket utsmyckad. Men den sätts alltid i relation till liturgisk kontext eller den sjungna/reciterade texten. Det är vidare en musikalisk skatt som tillhör västerländsk kultur och därför av stort värde. Men den är också mycket mer än »bara« musik eftersom den hänger så intimt samman med sin ceremoniella kontext, vilket ger musiken ett mervärde.

Så här ser översiktslitteraturen ofta ut, där kontexten dominerar stort över beskrivningen av den klingande musiken, även den översiktslitteratur som mer specifikt ska behandla den musikaliska aspekten av gregoriansk sång.

Ett intressant undantag utgör Anders Ekenbergs översiktliga introduktion till gregoriansk sång *Den gregorianska sången. Teori – historia – praxis*.<sup>8</sup> Boken är den enda som publicerats i nyare tid på svenska med syfte att presentera gregoriansk sång för nybörjare inom ämnet. Även här anges redan i titeln att det verkligen finns en musikgenre som heter gregoriansk sång, och att den kan definieras. Ekenbergs bruksdefinition grundar sig på ett möte med den gregorianska sången i praktiken då han ägnat sig åt undervisning i gregoriansk sång samt varit kantor i katolska kyrkan i Uppsala under många år.

---

6 »Plainchant is musical prayer, heightened speech that unites the faithful through melody and rhythm in the articulation of devout thoughts. But is it the text [...] that gives form to the songful delivery.« Grout/Palisca 2001: 31.

7 Grout/Palisca 2001: 31.

8 Ekenberg 1998.

Med gregoriansk sång brukar man mena den enstämmiga sång, för det mesta med text hämtad ut bibeln, som traditionellt hör till romersk-katolsk gudstjänst på latin. I viss utsträckning förekommer den också överförd till moderna språk, i mer eller mindre bearbetad form, och inom andra kyrkor och samfund<sup>9</sup>

Vidare talar Ekenberg om en kärnrepertoar bestående av antifoner, recitationsmodeller och responsorier. Till denna har senare annan repertoar, vilken man skulle kunna kalla *kringrepertoar* och till vilken bland annat räknas hymner, sekvenser och melodier till mässans ordinarium, kommit att läggas som i dagligt tal också kallas gregoriansk sång.<sup>10</sup> Genom att tala om en kärnrepertoar till vilken ytterligare repertoar senare under medeltiden tillagts har man kommit undan en del av problemet med vad som egentligen ska ingå i den gregorianska repertoaren. Denna definition låter dessutom den gregorianska repertoaren att vara föränderlig över tid.

Ekenberg ger vidare gregoriansk sång en mycket vid betydelse. Den är inte förbehållen enbart den katolska kyrkan, inte heller måste den alltid sjungas på latin och att den kan vara bearbetad. Allt detta är enligt Ekenberg gregoriansk sång. Jag tolkar det som en *bruksdefinition utifrån utövarperspektiv* där man insett att begreppet gregoriansk sång blir ohanterligt om man idag snävar in definitionen till att enbart omfatta gregorianska melodier sjungna på latin.

### *Katolska kyrkans texter om gregoriansk sång*

Går vi till mer specialiserad litteratur faller det sig naturligt att börja hos katolska kyrkan. Definierar de vad de egentligen avser vara gregoriansk sång? I katolska kyrkans dokument från Andra Vatikankonciliet fastslås följande:

---

<sup>9</sup> Ekenberg 1998: 9.

<sup>10</sup> Ekenberg 1998: 12f & 135.

Kyrkan betraktar den gregorianska sången som den romerska liturgins egen sång. Den skall därför under normala förhållanden inta den främsta platsen i de liturgiska handlingarna. Andra former av, i synnerhet polyfoni, utesluts ingalunda vid liturgins firande, förutsatt att de svarar mot liturgins anda enligt normen i art. 30. [Det vill säga att vårda sig om ett aktivt församlingsdeltagande.]<sup>11</sup>

Det är alltså ingen definition av den gregorianska sången som sådan som möter oss här utan ett bekräftande av den tradition som säger att gregoriansk sång på ett självklart sätt hör hemma inom den katolska kyrkan. Vilken repertoar som ingår i den gregorianska sången sägs ingenting om, vilket inte heller är nödvändigt. Dels har man de officiella utgåvorna från Solesmes som reglerar den gregorianska repertoaren, dels talar man i en kontext där repertoaren redan är känd.

Benediktinerna i Solesmes, som kan sägas förvalta den katolska kyrkans kanoniserade repertoar av gregoriansk sång, ger på sin hemsida följande karaktäristik:

Gregoriansk sång kallas en musikrepertoar bestående av sånger i bruk i gudstjänsterna i den romersk-katolska kyrkans liturgi. Kyrkans liturgiska tradition har lämnat oss i arv en samling enstämmiga vokala stycken komponerade till sakrala texter på latin. Det är därför som den gregorianska sången ofta fått namnet 'Den sjungna bibeln'. I nära samband med liturgin har de gregorianska melodierna som syfte att gynna människans andliga växt genom att hjälpa henne att bättre förstå och bättre ta till sig och i sitt liv förverkliga Guds gåva och göra rättvisa åt den ojämförliga enhet och helhet som den kristna tron utgör.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Katolsk dokumentation 1-2 1987b: 95 (Kapitel VI, art. 116).

<sup>12</sup> « On appelle chant grégorien un répertoire musical constitué des chants en usage dans les offices liturgiques de l'Église catholique romaine. La tradition liturgique de l'Église nous a en effet légué un ensemble de pièces vocales et monodiques composées à partir des paroles latines des textes sacrés. C'est pourquoi le chant grégorien a souvent reçu le nom de Bible chantée. Intimement liées à la liturgie, les mélodies grégoriennes ont pour but de favoriser l'épanouissement spirituel de l'homme en l'aidant à mieux comprendre et à mieux vivre le don de Dieu, et l'incomparable cohérence de la foi chrétienne. » Abbaye de Solesmes, hemsida.

Solesmes utpekar ett antal komponenter som förutsättningar för den gregorianska sången: katolska kyrkans liturgiska kontext och enstäm- mig vokal sång med sakrala texter på latin. Den förvaltar ett viktigt arv som nått oss genom en lång tradition, men den har även ett högre syfte genom att den gynnar människans andliga blomstring. Den gregorian- ska sången ges en status av överlägsen musik inom katolska kyrkan.

Vid ett katolskt kyrkomusiksymposium 1965 gjorde Solesmesmun- ken Jean Jeanneteau en reflektion över de gregorianska värdena som han ansåg att de såg ut vid den tiden. Precis efter Andra Vatikanconciliets slut var osäkerheten stor kring vad som skulle hända med den gregorianska sången efter conciliets beslut och Jeanneteau verkade vara en av dem som fruktade att den kanske alls inte skulle överleva. I sin text gjorde han ett försök att plocka ut de mest basala elementen. Bland dem kan särskilt nämnas det *diatoniska skalsystemet*, vikten av att följa det *latinska språ- kets accentuering* samt den *fria metriken* enligt Mocquereaus Solesmes- teori. Slutligen pekade Jeanneteau på att det finns tre melodiska stilar inom den gregorianska sången: den *syllabiska*, den *neumatiska* (lite ornamenterad) samt den *melismatiska* (mycket ornamenterad), vilka alla är beroende av texten för sin utformning (jfr sid 47).

Dessa karaktäristika till trots konstaterade Jeanneteau att detta ändå bara är en yttre och otillräcklig beskrivning av det musikaliska förloppet. Beskrivningen anger bara en estetisk eller andlig funktion, som är prydligt inordnad i den musikaliska formen. Men det som verkligen betyder något är att söka djupet av inspirationen till den gregorianska sången. Detta betyder att gregoriansk sång är en bibel- meditation, en rytmiserad läsning (*lecture rythmée*). När vi ser på den gregorianska sången ska vi inte glömma de två instinkter som väglett kompositören säger Jeanneteau. Dessa är dels den verbala (texten som tonsatts) och den modala (att vara förtrogen med den gregori- anska sångens modalitet). Det är dessa två element som tillsammans formar den gregorianska sången.<sup>13</sup> Musikaliska kännetecken blir för Jeanneteau bara något platt och ytligt som inte säger något om den gregorianska sångens andliga dimension.

---

<sup>13</sup> Jeanneteau 1966: 155 och 157.

### *En tillvaro i varianter – kritik ur en etnologisk synvinkel*

László Dobszay har utifrån kunskap om ungersk folkmusik och lång erfarenhet av praktiskt arbete med gregoriansk sång, främst i kören Schola Hungarica, reflekterat över vad gregoriansk sång är och i synnerhet i relation till »ett autentiskt sångsätt«.<sup>14</sup> Dobszay har i hög grad tillämpat etnologiska synsätt i sina diskussioner, och har pekat på ett antal problem som han menar uppmärksammats i för liten grad, vilket lett till ett alltför konformistiskt synsätt på både överföringsprocessen och utförandet av den gregorianska sången. Hans grundantagande är att den gregorianska sången under medeltiden måste ha sjungits på en mängd olika sätt beroende på under vilken tid sångerna sjöngs, under vilka förhållanden, med vilka sångare och hur många de var etc.

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?<sup>15</sup>

Dobszay betecknar den gregorianska sången som »en tillvaro i varianter« och kritiserar Solesmes-teorin och den gregorianska semiologin för att vara spekulativa, alltför intresserade av arketyper och för att främja ett konformistiskt sångsätt. Dobszay menar inte att Solesmes-teorins sångsätt är »felaktigt«, men vi kan knappast kalla det autentiskt utan det är ett av flera *möjliga* sätt att sjunga på och dessutom ett tilltalande sådant. Semiologin är dessutom enligt Dobszay ett alltför komplicerat och samtidigt subjektivt system för att vara praktiskt genomförbart, vilket beror på övertolkning av de nyansrika neumhandskrifterna som dessutom bara var i bruk under en begränsad tid i ett begränsat antal kloster. Semiologins viktigaste bidrag är att den visat att Solesmes-teorins teorier om utförandet, exempelvis ictusteorin och regeln om lika långa toner, inte kan beläg-

---

<sup>14</sup> Dobszay 1995.

<sup>15</sup> Dobszay 1995: 111.

gas i källorna: »Tvärtom uppmuntrar källmaterialet till att iakttä den känsliga balansen och samspelet mellan individuella, lite olika långa notvärden.«<sup>16</sup>

Definitionsproblematiken blir för Dobszay nödvändigtvis främst en fråga om en kort och enkel definition verkligen kan omfatta en så lång period. Den gregorianska sången var en rik kultur som blomstrade i århundraden och anpassade sig till nya tider och förhållanden, och den fortsätter sitt liv än idag.

Efter denna genomgång kan några ofta förekommande nyckelbegrepp i anslutning till gregoriansk sång urskiljas. Dessa är *romersk-katolska kyrkan, liturgi, tradition, arv, vokal, enstämmig, latin, diatonisk, syllabisk, neumatisk* eller *melismatisk melodik* samt att musiken är något som *främjar människans andliga utveckling*. Gregoriansk sång ges närmast en definition av instrumentell art genom att den utommusikaliska anknytningen starkt pekas ut. Musikaliskt utmärks den av att vara enstämmig, vokal, uppbyggd enligt det diatoniska skalsystemet och sjungen på latin.<sup>17</sup> Den kan vara allt från syllabisk till rikt ornamenterad. Det är ur musikalisk synvinkel ganska liten information, ungefär som om symfonisk musik skulle beskrivas som *flerstämmig instrumentalmusik där kanoniserade verk framförs i konfessionslösa så kallade konsertsalar under helaftonskonserter*.

## Begreppsdiskussion

I november 2008 köpte jag en cd på Åhléns skivavdelning i Stockholm. Cd:n hette *Gregorian Christmas Music* och att döma av titlarna så rörde det sig inte alls om gregoriansk sång utan om engelska christmas carols, men även andra julsånger som *O Tannenbaum* i engelsk översättning. Jag blev mycket nyfiken på av vad det gregorianska inslaget skulle bestå. Skivan visade sig innehålla just christmas carols och andra julsånger med engelsk text sjungna av unison manskör till

---

<sup>16</sup> Dobszay 1995: 115.

<sup>17</sup> Det spekuleras dock i att den gregorianska sången i ett tidigare skede även använde sig av mikrointervall, men detta är omöjligt att belägga i källmaterialet.

rytmiska kompbakgrunder av det slaget som ofta finns förprogrammerade på synthar. Det fick mig att fundera över vad mannen på gatan uppfattar som gregoriansk sång. Jag kom fram till att tre komponenter på cd:n kunde tillskrivas »gregorianska egenskaper«: *unison sång* utförd av *män* i *stor akustik*. Uppfattningen att gregoriansk sång är förbehållen män är en seglivad (miss-)uppfattning bland många människor idag utan egentlig kunskap om gregoriansk sång. Jag menar att inspelningar av detta slag för att inte tala om skivfenomenet med »de spanska munkarna«, i mycket högre grad än gregorianikforskare tänker sig bidrar till att skapa en populärvetenskaplig föreställning om gregoriansk sång.

Jag har härmed redan påbörjat en begreppsdiskussion i det att jag använt mig av ord som *genre*, *form* och *innehåll*. Få saker inom musikvetenskapen verkar vara så svårfångande som att finna en modell för vad som utmärker en musikalisk genre. Ändå talar vi hela tiden om musikgenrer, ställer dem mot varandra, sorterar våra skivsamlingar därefter, musiker väljer inriktning och ungdomar väljer livsstil efter musikgenre. Trots detta saknas en vedertagen modell för vad en genre är, kanske helt enkelt för att det inte går att hitta en enhetlig sådan. Jag sluter mig till Dobszays grundantagande att den gregorianska sången är en tillvaro i varianter och som sådan omöjlig att ge en fixerad innebörd. Åkesson menar i sin undersökning av folklig sångstil att det »snarare är fråga om *en uppsättning stildrag* än *en folklig sångstil*; olika sångare tar till sig olika delar och i olika utsträckning.«<sup>18</sup> Både Dobszay och Åkesson rör vid grundläggande tankar om hur svårt det är att definiera en musikgenre som har en lång levande historia, noterats på många skilda vis, sjungits på många olika platser under olika förhållanden, genomgått stora förändringar och än i dag kännetecknas av att de flesta som sjunger den gör det mer på gehör än från noter. Ändå finns det en kärna som hela tiden kallas gregoriansk sång. Hur kan det komma sig? Hålls den samman enbart av ideologiska skäl eller finns det en musikalisk kärna vi trots allt kan urskilja? Svårigheten till trots att definiera gregoriansk sång så finns det en diskurs som konsti-

---

18 Åkesson 2007: 235.



tuerar begreppet. Under denna titel ges det ut skivor och notutgåvor, arrangeras kurser, ordnas konferenser och utställningar av medeltida handskrifter, ges konserter, bildas ensembler med mål att framföra gregoriansk sång etc. Vi kan därför anta att det existerar en musikgenre som ett tillräckligt stort antal människor väljer att kalla gregoriansk sång för att man ska kunna kalla detta för en genre. Den katolska kyrkan talar också om denna musikgenre som sin egen liturgiska musik utan att närmare problematisera eller definiera den.

Ett ofta återoppat namn i genrediskussioner är den italienske musikvetaren Franco Fabbri, som sökt formulera genrebegreppet i synnerhet i relation till populärmusik. I detta görs en indelning som tar i beaktande flera andra parametrar än enbart de musikaliska. Enligt Fabbri konstitueras en musikalisk genre av en »uppsättning musikaliska händelser (*set of musical events*), verkliga eller möjliga, som regleras genom ett klart avgränsat arrangemang av socialt accepterade regler«. <sup>19</sup> Detta är medvetet en mycket generell definition, och gör att en genre även innehåller subgenrer beroende på om förutsättningarna för de »avgränsade arrangemangen« där musiken framförs förändras. Vidare kan ett musikaliskt evenemang äga rum i mellanrummet mellan två genrer, och därför tillhöra två genrer på samma gång. Alltså utmärks en genre av mycket mer än bara hur den exempelvis klingar. Jag upplever dock inte denna diskussion som speciellt hjälpsam. Den är för vid för att hjälpa mig vidare i hur jag ska definiera gregoriansk sång, främst för att den intresserar sig mer för det musikaliska innehållet än för de kontextuella parametrarna, exempelvis de ekonomiska och juridiska reglerna som kringgärdar musiken. <sup>20</sup> Eftersom gregoriansk sång oftast definieras genom sin form och kontext mer än sitt musikaliska innehåll har jag sökt en diskussion som kan hjälpa mig med det musikaliska innehållet.

---

<sup>19</sup> Efter Eriksson 2004: 47. Fabbri's text återfinns i Fabbri 1982 : 52.

<sup>20</sup> Fabbri 1982: 59.

## Wittgenstein och familjelikheter

Därför låter jag Wittgenstein bli utgångspunkt för ett resonemang om möjligheten av heltäckande definitioner. Wittgenstein upplevde kategoriserandet i sig som ett problem eftersom det alltid kommer att finnas någon komponent som faller utanför en kategori när man väl ställt upp ramarna för dess innehåll. Wittgensteins råd var att inte tänka utan att *se efter*. Han utgick i sitt exempel från vad som kännetecknar ett spel.

Säg inte: »Det *måste* finnas något gemensamt för dem, annars kallades de inte 'spel' « – utan *se efter* om de alla har något gemensamt. – Ty när du ser på dem, kommer du inte att se något som är gemensamt för dem *alla* utan du kommer att se likheter, släktskapsförhållanden, och det i ett stort antal.<sup>21</sup>

Wittgenstein väljer att *först* se till verkligheten, vilken då framstod som ett komplicerat nät av likheter, som Wittgenstein benämnde familjelikheter.<sup>22</sup> Dessa utgör »ett komplicerat nät av likheter som griper in och korsar varandra. Likheter i stort och smått.«<sup>23</sup> Den amerikanske musikpsykologen Daniel J. Levitin ger en konkret exemplifiering utifrån en släkträff:

Om vi går till den wittgensteinska familjesammankomsten så kanske vi kommer att finna att vissa kännetecken delas av vissa familjemedlemmar, men att det inte finns ett enda fysiskt kännetecken som någon absolut helt säkert måste ha för att vara en familjemedlem.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Wittgenstein 1953: 42f, § 66.

<sup>22</sup> Wittgenstein 1953: 43, § 67.

<sup>23</sup> Wittgenstein 1953: 43, § 66.

<sup>24</sup> »If we go to the Wittgenstein family reunion, we might find that certain features are shared by members of the family, but that there is no single physical feature that one absolutely, positively must have to be a family member.« Levitin 2006: 142.

En framträdande näsa kan vara ett typiskt släktdrag, men alla i släkten behöver inte ha denna framträdande näsa för att vara släkt. Familjelikheterna kan vidare vara dynamiska, menar Levitin vidare. Vid en viss punkt dör rödhårighet ut från släkten och stryks därför ur listan över släktdrag, men kan dyka upp några generationer senare och åter inkorporeras i släktdragen. Levitin går vidare till att fråga sig huruvida vi kan definiera musik genom definitioner. Familjelikhetsprincipen appliceras här på *heavy metal*. Vi skulle kunna säga att heavy metal är en musikgenre som har:

- a) distade elgitarrer
- b) tunga och volymstarka trummor
- c) tre ackord eller kvintackord
- d) sångare i utmanande poser, ofta med bar överkropp som svingar mikrofonstativet
- e) »ümlaut in the gröup names« (som Mötley Crüe)<sup>25</sup>

Andra musikgenrer kan visserligen dela vissa av dessa karaktäristika, precis som *heavy metal* kan omfatta enbart delar av dessa familjelikheter. Med andra ord: kategorier har suddiga gränser. Definitioner av musikgenrer är inte speciellt hjälpsamma: vi säger att något är *heavy metal* om det påminner om *heavy metal*, alltså en familjelikhet. Det är därför diskussionen om medlemskap i olika musikgenrer alltid kan diskuteras, som exempelvis om *hip hop* verkligen är musik.<sup>26</sup> Här citerar Levitin den amerikanska filosofen Eleanor Rosch som menar att vissa centrala stimuli har en privilegierad position i vår mottagningsförmåga. Dessa blir *prototyper* för en kategori. Kring dessa prototyper formar sig sedan kategorier, eller det vi i musik kallar genrer.<sup>27</sup> Vi ska strax se på vilka prototyper vi kan urskilja för gregoriansk sång.

Först vill jag uppmärksamma Levitins påpekande att familjelikheter kan förändras över tid utan att själva kategoriseringsbegreppet för-

---

<sup>25</sup> Levitin 2006: 142.

<sup>26</sup> Levitin 2006: 143.

<sup>27</sup> Levitin 2006: 144.

svinner. Wittgensteins familj försvinner inte för att rödhåriga inte alltid finns i familjen. Likaså försvinner inte gregoriansk sång för att man utesluter exempelvis subgenren sekvenser (eller åtminstone de flesta ur denna subgenre) ur den gregorianska repertoaren. I de privilegierade karaktäristika vi mött för den gregorianska sången har vi två olika fält där den kontextuella, ideologiska diskursen är mer framträdande än den musikteoretiska.<sup>28</sup>

Vad utmärker då en musikalisk genre och vilka kriterier kan vi ställa upp som lämpliga för att definiera gregoriansk sång *idag*? Jag utgår från Wittgensteins familjelikhetsteori och delar upp familjen i *utom-musikaliska kriterier* respektive *musikkriterier* för att urskilja ett antal *prototyper*. Detta ska inte ses som exklusiva kriterier som är unika för gregoriansk sång, men tillsammans konstituerar de en genre som vi kan känna igen som gregoriansk sång.

*Utommusikaliska kriterier:*

- Den ingår i romersk-katolsk liturgi.
- Den utgör en form av sjungen bön.<sup>29</sup>
- Den sjungs till bibeltexter.
- Den förmedlar tradition och kulturarv.
- Den kan indelas i ett stort antal undergrupper beroende på liturgisk funktion.
- Dess repertoar finns normerad i utgåvor från Solesmes.

*Musikkriterier:*

- Den är enstämmig.
- Den framförs a capella.
- Musiken organiseras i åtta modala *tonsläkten*, där varje tonsläkte har sina egna kännetecken.

---

<sup>28</sup> Detta ansluter till etnologen Owe Ronströms två olika grupper för definition av folkmusikbegreppet, vilka är beroende av vem som talar: *folkkriterier* (vem skapar musiken, för vilka, hur sprids musiken, social och kulturell roll) och *musikkriterier* (melodityper, skalor, uppförandepaxis etc). Ronström 1989: 14.

<sup>29</sup> Relationen melodi – text är grundläggande. Ändå kan man inte säga att gregoriansk sång är en genre där melodiken i regel tolkar ordens mening såsom vi menar att exempelvis barockens affektlära gör. Se exempelvis Dobszay 1995:123.

- Den har en flexibel textbaserad rytm.<sup>30</sup>
- Melodiken är uppbyggd kring stegvisa rörelser.
- Melodiken är uppbyggd kring spelet mellan kärnton och slutton, eller med gregorianskt språkbruk *tenor* och *finalis*, där spelet kring tenortonen är viktigare än finalis.
- Melodiken har en formelartad struktur.
- Muntlig tradering är viktig för repertoarens utformning.
- Melodierna indelas i ett stort antal undergrupper beroende på musikalisk form och innehåll, främst antifoner, recitationsmodeller och responsorier. Varje undergrupp har formler, ofta förekommande tonsläkten och melodistrukturer som är typiska för just den avdelningen
- I den gregorianska sången ingår alla melodier i mässans ordinarium, proprium samt tidedärdsmusiken.

Dessa familjelikheter kan delas av enskilda sånger eller undergrupper. Likaså kan gregoriansk sång »låna« familjelikheter från andra genrer som exempelvis klassisk körmusik. Då kan man låna familjelikheten »sjunga med egaliserad och skolad röst« eller att sångarna är svartklädda. Frågan har också visat sig handla om *hur man kan* definiera gregoriansk sång snarare än att bestämma en egen position. Av vem och hur har gregoriansk sång definierats under historien och därmed bestämt vad den är? Vad får vara med i den gregorianska sångens *kanon*? Detta berörs i nästa avsnitt om restaureringen av den gregorianska sången. Idag sjungs den gregorianska repertoaren i stor utsträckning av sångare utanför den katolska kyrkan som inte delar alla folkkriterier, i synnerhet inte den katolska liturgiska kontexten. Jag vill också påpeka att dessa prototyper skiljer sig föga från de man skulle få fram om man istället tittade på *cantus planus* som helhet. Vad vi skulle få plocka bort är den katolska liturgin liksom Solesmes utgåvor. Eftersom vi i svenska språket skiljer mellan *släkt* och *familj* så skulle man kunna säga att *cantus planus* är släkten medan gregori-

---

<sup>30</sup> Detta karaktäristika ska se som rådande konsensus eftersom den gregorianska sångens rytm varit ett av gregorianikforskningens hetaste debattämnen sedan 1800-talet.

ansk sång är familjen. Inom en släkt finns större variationer än inom en familj.<sup>31</sup>

### *Sammanfattning*

Jag menar att en slutgiltig definition av gregoriansk sång inte är möjlig att göra och kanske inte ens intressant. Jag har velat visa på olika sätt att beskriva och definiera den, men det är viktigt att hålla i minnet att en stor mängd litteratur om gregoriansk sång aldrig *explicit* rent musikaliskt definierar gregoriansk sång, utan dess definition ligger *implicit* i hur man talar om musiken och hur den används. I det praktiska musicerandet vidareförs en mängd ideologier och praxis genom det uttalsbara handlandet. Därför fastslår detta kapitel inte vad gregoriansk sång *är*, utan visar på vad gregoriansk sång *kan vara för olika aktörer* genom att diskutera utifrån Wittgensteins familjelikhetsbegrepp. Den arbetsdefinition jag utgår från i denna avhandling är att gregoriansk musik är den latinsk-gregorianska sången som utgörs av repertoaren i Solesmes utgåvor. I litteraturen om gregoriansk sång återfinns också en mängd subjektiva åsikter som upphöjts till objektivitet, inte minst i katolska kyrkans egna texter där gregorianska sången ges företräde framför annan musik som den främsta gudstjänstmusiken. Gregoriansk sång finns som genre och konstitueras av ett antal prototyper som i olika hög utsträckning kan appliceras på musiken och dess kontext. Tillsammans hjälper de till att skapa och upprätthålla en genre vi kallar gregoriansk sång. Denna diskussion bildar grunden för hur jag i fortsättningen kommer att betrakta det musikaliska materialet och diskussionen kring det.

---

<sup>31</sup> Wittgensteins familjelikhet uppvisar stora likheter med öppna och slutna begrepp, vilka kännetecknas av att definitionen växlar över tid, rum, person och diskurs. Se vidare Goehr 1992/2002: 93. Goehrs resonemang har använts för att diskutera definitionen av svensk folkmusik i Eriksson 2004. Även teorin om *i grunden omstridda begrepp* liknar dessa båda resonemang, se Gallie 1955–56, men jag utvecklar det inte vidare här.

## Restaureringen av den gregorianska sången

På andra platser uppstår det krampaktiga behovet av det  
 Nästan Åkta ur avsaknaden av minnen, för det Absolut Falska  
 är barn till en olycklig samtid utan historiskt djup.  
 (Umberto Eco 1973/1987: 39)

### *Inledning*

För att förstå den gregorianska sångens ställning idag är det nödvändigt att känna till något om dess historia och då i synnerhet det arbete som skedde från 1800-talet och framåt för att restaurera den gregorianska sången tillbaka till en tänkt medeltid. Detta är fundamentalt för att förstå vad som lett fram till den liturgiska musiksituation som avhandlingen skildrar. Kapitlet ger först en kort bakgrund till restaureringen av den gregorianska sången fram till 1800-talet. Sedan följer ett längre avsnitt över de senaste två hundra åren där jag mer utförligt behandlar restaureringsarbetet och dess konsekvenser. Detta ger de läsare som inte är så bekanta med den gregorianska sångens historia en nödvändig bakgrundskunskap för att bättre kunna tillgodogöra sig undersökningens resultat, i synnerhet diskussionen kring dess ideologiska sida. Den franske musikvetaren Jean-Jaques Nattiez menar i likhet med många andra historiker att »varje tid skriver om och tolkar händelser i det förflutna utifrån sin egen tids intressen«, vilket stämmer väl in på den gregorianska sångens långa historia.<sup>1</sup> Gregoriansk sång har genom historien alltid praktiserats och inte varit något musealt föremål, vilket fött ett behov av att anpassa den både musikaliskt och ideologiskt till olika tider och seder. Därför har varje tid tolkat och använt den gregorianska sången

---

<sup>1</sup> »Chaque époque écrit et interprète les événements du passé en fonction de ses préoccupations propres.« Nattiez 2003: 33.

för sina syften, rådande problemställningar och smaker, förutom att den hela tiden haft funktionen av liturgisk sång.

I litteraturen och forskningen kring den gregorianska sångens historik fokuseras i stor utsträckning på medeltiden. I synnerhet är perioden från 900-talet, varifrån de första noterade källorna härstammar, till 1200-talet synnerligen väl beforskade. Om senmedeltiden finns mindre skrivet och om perioden efter reformationen ytterst lite. Det är i framför allt de tidigaste noterade källorna som i utforskats på bekostnad av senare tiders, vilket den amerikanske musikvetaren Theodore Karp menar bidragit till en allvarlig historisk obalans.<sup>2</sup> Den franska musikvetaren Cécile Davy-Rigaux anser att detta även gäller liturgin efter medeltiden, och hävdar med emfas att liturgi och gregorianik inte kan skiljas från varandra.<sup>3</sup> Peter Jeffery pekar på att den seglivade ursprungsfrågan varit förlamande för fältets vetenskapliga utveckling, och bidragit till att den tidigaste gregorianska sången är den som ägnats störst intresse.<sup>4</sup>

## Korta nedslag i den gregorianska sångens historia fram till franska revolutionen

### *Medeltiden*

Den gregorianska sångens ursprung kan berättas på två olika sätt. Det ena är en mer mytisk historia som tillskriver påven Gregorius I (påve 590–604) den gregorianska sångens upphov. Enligt denna legend – gregoriuslegenden – nedskrev påve Gregorius I de gregorianska melodierna efter diktamen av den helige Ande som i skepnad av en duva viskade sångerna i påvens öra. De källkritiska möjligheterna att tillskriva Gregorius I den store dessa sånger är dock obefintliga, eftersom inga bevarade källor med notation finns från hans tid, och i hans bevarade skrifter finns mycket litet sagt om liturgi. Under 1800-talet har Solesmes fortsatt att framhäva Gregorius I betydelse som organisatör och bearbetare av den gregorianska sången, men numera tycks forskningen vara ense om

---

<sup>2</sup> Karp 2005a: 4.

<sup>3</sup> Davy-Rigaux 2004 : 9.

<sup>4</sup> Jeffery 1992: 8.





*Gregorius den store tecknar ned gregorianska sånger under den Helige Andes ledning. Illumination från 1300-talet, Bibliothèque Nationale de France.*

att hans roll är kraftigt överdriven.<sup>5</sup> Gregoriuslegenden är trots detta seglivad och levande än idag vilket vittnar om det starka symbolvärde legenden och i förlängningen den gregorianska sången tillmäts. Så sent som i påve Benedikt XVI:s *motu proprio Summorum pontificum* från 2007 talas om Gregorius I:s (den store) stora insats för liturgin.<sup>6</sup>

Den historia som kan beläggas i källorna tar sin början med den karolingiska reformen som genomfördes av framför allt den romerske kejsaren Karl den store vilken regerade 800–814. Detta arbete syftade till att uniformera liturgin och musiken i Europas kristenhet. Redan under Karl den stores tid associerades gregoriansk sång med påven Gregorius I.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> McKinnon 2001: 376f.

<sup>6</sup> Vatikanen/ Summa pontificum, hemsida.

<sup>7</sup> McKinnon 2001: 376f.

De första noterade källorna med gregoriansk sång härrör från slutet av 800-talet. Förmodligen gav den karolingiska liturgireformen en anledning att hitta ett gemensamt system för upptecknandet av melodier. Det är också under denna tid som man började att organisera den gregorianska sången i de åtta tonsläkten enligt vilka vi än idag klassificerar gregoriansk sång.

Medeltiden var en period av stora förändringar, där en av de mest genomgripande förändringarna innebar att hela Europa hade kristnats vid senmedeltidens inträde. Inom kyrkan skedde reformer av olika slag som påverkade kyrkomusiken, vilket fick till följd att den medeltida gregorianska repertoaren inte var statisk. Vi kan jämföra detta förhållande med den i föregående avsnitt beskrivna wittgensteinska familjelikhets-tanken. Den karolingiska reformen är bara ett exempel på reformarbete. Ett annat exempel på ett medeltida reformarbete av den gregorianska repertoaren genomfördes av cistercienserna, som alltifrån sitt grundande 1098 hade en musikalisk reform på sin agenda. Detta innebar bland annat en omarbetning av de gregorianska melodier som förekom i ordens eget bruk. Omfånget minskades till att inte överstiga en oktav och långa melismer förkortades. Bakgrunden var att cistercienserna ansåg att liturgin och dess musik kommit att blir för yvig och ville återföra liturgin till sin »rena« och »ursprungliga« form.<sup>8</sup> Även om nya sånggenrer tillkom och andra blev mindre populära så menar jag att det fanns en kontinuitet i och med den katolska hegemonin under medeltiden som bröts först under 1500-talet med reformationen och renässansens ideal.

### *1500-, 1600- och 1700-talen*

Under senmedeltiden gjorde sig ett allt större reformbehov inom den katolska kyrkan gällande, samtidigt som den utsattes för yttre påfrestningar genom reformationen. Att den gregorianska sångens förändrades vid denna tid hängde också samman med den tonala musikens totala genombrott under 1600-talet. För att diskutera kyrkans situation sammankallades det Tridentinska kyrkomötet, (hädanefter


---

8 Hiley 1993: 609f.

Tridentinum), i norditalienska Trento mellan åren 1545–1563. Trots konciliets avsikt att reformera liturgin så tog det mycket lång tid att genomföra de avsedda musikaliska reformerna, vilket bäddade för att en stor variation inom den gregorianska sången fortsatte att råda fram till 1800-talets förnyade gregorianikintresse. Fortsatt sjöngs sången på latin. Vad gäller repertoaren så avskaffades i princip alla sekvenser, utom slutligen fem stycken: *Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion*, *Dies irae* och *Stabat mater*.<sup>9</sup>


Under 1600- och 1700-talen utkom en mängd nya utgåvor av gregoriansk sång för liturgiskt bruk, vilka ofta på olika sätt förändrade melodiken för att passa rådande ideal. Ofta kortades melismer. Detta är ett exempel på adaptationer inom det latinska språkets ram. Ett urval ges nedan av de melodivarianter som Theodore Karp samlat ur posttridentinska gradualen. I detta exempel ser vi tre exempel på under sent 1500- och tidigt 1600-tal förändrade gregorianska melodier. Utgivarna har i samtliga fall rensat i den medeltida förlagan och på så sätt på tre olika sätt skapat en reducerad melodilinje. Jämförelsen har

Graduale Triplex 1979




Vi - de - runt om - - - nes fi - nes ter - - - rac

Gardano 1591




Vi - de - runt om - - - nes fi - nes ter - - - rac

Giunta 1596



Vi - de - runt om - nes fin - - - - - es ter - - - - - rac

Medici 1614



Vi - de - runt om - - - - nes - - - - fin - es ter - - - - - rac

*Notexempel 1: Fyra av totalt 17 varianter av gradualen Viderunt omnes V: Nostrum fecit. Ur Karp 2005b.*

<sup>9</sup> Sekvenser är sånger som sjungs innan evangelieläsningen på sön- och festdagar.

utgått från det postkonciliära *Graduale triplex* från 1979, vilket tydligt visar på denna utgåvas strävan att återgå till äldre medeltida varianter vilka ofta är mer ornamenterade (se vidare sidan 126ff).

Eftersom den musikvetenskapliga litteraturen så sparsamt behandlat den gregorianska sången efter medeltiden så ges lätt intrycket att litet eller inget hände på detta område i den katolska kyrkan. Vid närmare studium möter dock en febril aktivitet. Enligt Karp trycktes det mellan åren cirka 1590 fram till 1902 453 gradualen runt om i hela den katolska kristenheten. 1700-talet var ett överraskande produktivt sekel, då det under årtiondena 1700–1749 utkom 81 gradualen. Enbart under perioden 1750–59 utkom 33 stycken. Åren 1750 samt 1847 är de mest produktiva åren, då det enligt Karpss sammanställning utkom åtta olika utgåvor vardera året.<sup>10</sup> Ett intensivt arbete ägde med andra ord rum kring den gregorianska sången från Tridentinum fram till 1800-talet, något som i mycket liten utsträckning avspeglas i forskningen. Observera att Karpss sammanställning enbart gäller gradualen, någon motsvarande sammanställning för tidedärdsmusiken har så vitt jag vet inte gjorts.

### *Neo-gallikanska reformer i Frankrike*

I Frankrike gick utvecklingen i en säregen riktning där behovet av att särskilja sig från Rom utmynnade i neo-gallikanismen. Benediktinmunken Alcuin Reid pekar på två utmärkande drag för denna rörelse (av Reid kallad enbart *gallicanism*). Dessa var åsikten att biskopen har auktoritet över liturgiska reformer, och att den franska kyrkan till varje pris måste behålla sin frihet.<sup>11</sup>

Det musikaliska resultatet av neo-gallikanismen blev att egna, av Rom icke godkända utgåvor, av gregoriansk sång publicerades under sent 1600- och 1700-tal. Karp pekar på tre sätt som en neo-gallikansk sång kan skilja sig från de auktoriserade romerska versionerna:

---

<sup>10</sup> Karp 2005a: 15ff.

<sup>11</sup> Reid 2004: 40.

- både nya texter och nya melodier
- nya melodier komponerade till välkända och auktoriserade texter
- välkända melodier satta till nya, icke av Rom godkända texter<sup>12</sup>

Uppkomsten av den neo-gallikanska sången skedde mot bakgrund av att det i Frankrike under 1600- och 1700-talen pågick en antipåvlig schism. Det franska behovet av självständighet från Rom är en historia som pågått sedan medeltiden, vilket fått sitt mest extrema uttryck i installerandet av en motpåve i Avignon under 1300-talet.<sup>13</sup> Denna schism hade inte bara teologiska utan även nationalistiska orsaker, där man ville frigöra sig från romersk praxis, vilket ledde till förändringar i liturgi och kyrkomusik. Stat och kyrka var i Frankrike liksom i andra länder nära förbundna under denna tid, och en frigörelse från det påvliga inflytandet medförde en större frihet för staten. Denna antiromerska utveckling låg också till grund för att initiativet till att restaurera den gregorianska sången kom från Frankrike.

## Perioden efter franska revolutionen fram till 1904

### *Den historiska och ideologiska kontexten*

Den franska revolutionen ledde bland annat till att alla kloster och kyrkor stängdes och all kyrklig aktivitet förbjöds i Frankrike. I 1800-talets början träffades en överenskommelse mellan Napoleon I och påven Pius VII vilket möjliggjorde att den kyrkliga aktiviteten kunde återupptas i Frankrike, men då hade redan stor skada skett. Fysiskt sett innebar revolutionen att en stor mängd religiösa byggnader och slott helt eller delvis förstördes, och de gjordes i flera fall om till magasinlokaler eller fängelser. Psykologiskt sett hade de bakomliggande orsakerna till uppkomsten av den neo-gallikanska liturgin samt fran-

---

<sup>12</sup> Karp 2005: 215.

<sup>13</sup> Detta motstånd är märkbart inom katolska kyrkan i Frankrike än idag, och det är knappast en slump att Den helige Pius X:s prästbrödraskap (FSSPX), en rörelse som bland annat inte erkänner Andra Vatikankonciliet mässreform utan håller fast vid den tridentinska mässan, har starkt fäste i Frankrike. Se vidare Vallquist 1999:595ff.

ska revolutionen givit en situation med inte bara anti-romerska utan även starka antiklerikala strömningar i Frankrike. Det franska folkets tillvaro genomgick på kort tid en stor förändring. Detta brott i den kyrkliga aktiviteten möjliggjorde en ny situation för den katolska kyrkan. De kunde nu återuppbygga sin verksamhet »från noll«. Detta är också en viktig förutsättning för att restaureringen av den gregorianska sången skedde på franskt initiativ.

Som så ofta i osäkra tider vände man sig bakåt i historien för att hitta en tid som kunde erbjuda stadga. Medeltiden blev för den postrevolutionära människan denna trygghet. Intresset var både vetenskapligt och konstnärligt och svepte över hela Europa. De humanistiska vetenskaperna utvecklade under 1800-talet ett starkt intresse för medeltiden, där jämförande källstudier blev ett viktigt medel för att se på historien. Det är under denna tid som intresset för att söka en äldsta version – *urtext* eller *arketyper* – blev stilbildande för filologisk forskning in i vår egen tid. Denna idé bygger på att den äldsta versionen av en exempelvis en melodi är den som tydligast återger den autentiska och ursprungliga skaparintentionen, och att alla senare versioner av denna är sämre avspeglingar av denna äldsta version. Idén återkommer inom såväl musikhistorisk forskning som exempelvis litteratur och kallas den *devolutionistiska premissen*. Detta innebär att kulturer och traditioner ständigt bryts ned och försvinner och att det bara är fragment som forskarna kan ta tillvara.<sup>14</sup> Med ett sådant synsätt blir det följaktligen både viktigt att rädda vad som räddas kan och att söka sig till arketyper och till och med rekonstruera dessa äldre versioner.

I Sverige blommar intresset för de medeltida balladerna upp på nytt. Dessa ägnades intresse även under 1600-talet, men då mer som ett medel att stärka stormakten Sveriges intressen. Balladforskningen och uppteckningsarbetet fick nu förnyad kraft från 1810-talet och framåt. Folkmusikforskningen blommade i hela Europa och man skyndade sig ut i stugorna för att uppteckna det som uppfattades som de sista spillrorna av en snart förlorad muntlig tradition. Detta synsätt kom även att omfattas av gregorianikforskningen.

---

<sup>14</sup> Eriksson 2004: 59f.

Restaureringen av den gregorianska sången var med andra ord en del av ett mycket större idéflöde som strömmade genom hela Europa vid denna tid. Man blickade bakåt i historien för att finna förebilder i en samtid som präglades av förvirring, urbanisering, kolonialism och industrialism. För Frankrikes del sökte man efter en tid då landet var intellektuellt högtstående och en förebild för andra länder, i en tid då man blivit besviken på en revolution som inte blev det Utopia som utlovats. Denna tid fann man i medeltiden, och mer specifikt i gotiken, det vill säga perioden från sent 1100-tal till 1400-talets slut. Intresset för gotiken fick nygotiken att se dagens ljus, där i synnerhet arkitekten Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) skapade en hel estetik kring detta begrepp med sina många restaureringar av franska byggnadsverk, som exempelvis Notre Damekatedralen i Paris. Enligt Viollet-le-Duc innebar att restaurera att *återetablera i färdigt skick*. Resultatet blev något som aldrig existerat *vid någon given punkt i historien*. Det var alltså ingen bestämd gotik Viollet-le-Duc ville återskapa utan han eftersträvade en vad Bergeron kallar *hypercompleteness*, en parallell till den italienske semiologen Umberto Eco's begrepp om superrealism. Detta syftade till att återta det förgångna i sin helhet i en mer äkta form än den hade vid sitt ursprungliga tillstånd.<sup>15</sup> Där man kräver det äkta måste man skapa det absolut falska, och »för att tala om saker som man vill beteckna som verkliga måste dessa saker förefalla äkta«. Det »helt äkta« identifieras med det »helt falska«. Absolut verklighet erbjuds som något verkligt. Eco's superrealismbegrepp uppstår som en reaktion mot det amerikanska samhällets (USA) intresse för äkthet, men icke desto mindre är begreppet användbart även i andra kontexter där autenticitet och äkthet förespråkas.<sup>16</sup>

Att återskapa detta mänskliga förflutna ansåg Viollet-le-Duc var en garant för att mänskligheten skulle lyckas i en tid som rusade in i framtiden med en förfärande fart. Att restaurera en byggnad innebar även att återskapa en viss stämning vilken skulle tala till flera sinnen än en-

---

15 Bergeron 1998: 8.

16 Eco 1973: 14f.

bart synen.<sup>17</sup> Viollet-le-Duc fick efterföljare i snart sagt alla europeiska länder. I Sverige hette de mest namnkunniga nygotiska arkitekterna Helgo Zettervall (1831–1907), Carl Georg Brunius (1792–1869) och Axel Herman Hägg (1835–1921). De ansvarade för restaureringarna av exempelvis Lunds, Uppsala, Skara respektive Visby domkyrkor. Dessa var efter avslutat arbete i vissa avseenden mer »medeltida« än de någonsin varit under medeltiden. Zettervall formulerar sina restaureringssträvanden i tät överensstämmelse med Viollet-le-Ducs ideal:

Att restaurera en gammal byggnad är icke detsamma som att reparera eller förnya, och allraminst som att »förändra och ombygga« densamma efter den enas eller andras uteslutande individuella konstuppfattning och fantasi, utan bör med ordet restaurera menas att återställa en förfallen och defekt byggnad i komplett skick, till en helhet, sådan den måhända aldrig på en gång egt, men som den vid någon viss tidpunkt har kunnat och bort ega, om den blivit fullföljd i sin egen stil.<sup>18</sup>

Aktiva i denna franska idéströmning var också en mängd andra intellektuella som exempelvis författarna François-René Châteaubriand (1768–1848) och Victor Hugo (1802–1885) vilka också ägnade stor del av sin skaparkraft åt förflutenhet i allmänhet och medeltiden i synnerhet. Idén om den *äkta medeltiden* uttrycker sig hos Châteaubriand på så vis att han urskiljer två sorters ruinromantik. Det ena slaget är de ruiner som är naturliga eftersom de är producerade av tidens tand. Dessa är med andra ord bra då de uppmuntrar till introspektion och bereder ett stillsamt nöje. Sedan finns det de som uppstått genom mänsklig destruktion, vilka är att betrakta som dåliga. Där hade han förödelsen av Paris efter revolutionen i färskt minne.<sup>19</sup>

Intresset för medeltiden var som synes inte enbart ett intresse *för* något utan även en reaktion *mot* samtiden. Man vände sig inte enbart

---

17 Bergeron 1998: 7f.

18 Zettervall 1887: 96.

19 Bergeron 1998: 2f.



till den medeltida estetiken i framförande och melodisk utformning av den gregorianska sången, utan även från en samtida praxis som var av politisk och ideologisk natur. För förespråkarna av gregoriansk sång innebar reaktionen musikaliskt sett en reaktion mot överlastade orkestrala mässor och romantiska oratorier. Den konstmusikaliska sångrösten genomgick under 1800-talet märkbara förändringar då volymstarka röster med mer vibrato och större omfång som kunde överrösta de allt större orkestrarna började favoriseras. Förespråkarna för restaureringen av den gregorianska sången ville återvända till ett renare, ursprungligare stadium, där man inte bara i största allmänhet sökte sig till vilka källor som helst, utan till källor som stödde deras intressen. Att benediktinerna i Solesmes så gärna ville gå tillbaka till de äldsta källorna kan delvis förstås mot bakgrund av att en så stor mängd utgåvor med gregoriansk sång utkommit efter reformationen där den gregorianska sången förändrats. Många inom katolska kyrkan kom att se dessa versioner som förvanskade i jämförelse med de medeltida källorna. Därför blir ord som *dekadent* i motsats till *autentisk* samt *restaurering* viktiga begrepp.<sup>20</sup> Att söka en *melodisk urform* (arketypp) blev i traditionell filologisk anda en av de viktigaste uppgifterna för den gregorianska restaureringen, även om en sådan urform kanske aldrig existerat. Den kroatiska gregorianikspecialisten och sångerskan Katarina Livljanic formulerar målet så här:

Idén att bestämma och publicera »arketypen«, som i själva verket aldrig har existerat som en nedskreven medeltida handskrift, var deras mål.<sup>21</sup>

Restaureringen av den gregorianska sången var dock inget unikt franskt projekt, utan fler aktörer än Solesmes var involverade i processen med att restaurera denna. För den liturgiska musikens del betydde det att rörelser som exempelvis Ceciliarörelsen i Tyskland,

---

20 Livljanic 2002: 51.

21 »The idea of determining and publishing the »archetype«, which actually never existed as a written medieval manuscript, was their goal.« Livljanic 2002: 52.

*Plainsong and Mediaeval Music Society* i England och *Irish Society of St Cecilia* på Irland bildades för att värna och föra fram den gregorianska sången.<sup>22</sup>

Den gregorianska sången restaurerades också under en epok då den västerländska musikhistorien hade som huvudprojekt att skapa en musikhistorisk kanon av verk bestående av *särskilt viktiga kompositioner* vilka sågs som skapade av genier. Solesmes var naturligtvis medvetna om denna viktiga strömning i tiden, och detta fick återverkningar på deras arbete. Ett av deras syften blev också att skriva in den gregorianska sången i västerländsk musikhistoriekanon, eftersom det var där som den verkliga konsten fanns. Det skapade en viss intressekonflikt i Solesmes som jag menar präglar klostrens inställning till den gregorianska sången än idag. Solesmes arbetade med att restaurera en sång som fungerade i ett sammanhang och inte hade något egentligt värde utanför den liturgiska kontexten. Samtidigt var de måna om att denna musik skulle få anseende i musikvetenskapliga och musikaliska kretsar som musik med ett eget värde utanför sin kontext. Den musik man valde ut och presenterade i sina utgåvor fick naturligtvis en normerande verkan, och har än idag betydelse för vilka gregorianska sånger vi väljer att sjunga framför andra.

### *Prosper Guéranger kommer till Solesmes*

Den kyrkoman som mer än någon annan blev den som restaurerade den medeltida kyrkan efter dessa ideal var benediktinmunken Prosper Guéranger (1805–1875), vilken 1833 återinvigde klostret i Solesmes. Han ansåg att det enda sättet på vilket Frankrike kunde återerövra sin framskjutna position i historien (det vill säga under medeltiden) var att återvända till romersk liturgi efter medeltida modell. Medeltiden var ett obesudlat stadium på långt avstånd från franska historiska nederlag som framför allt revolutionen och Napoleon. Det hade som vi sett sedan århundraden funnits en djupt uttalad skepsis mot romersk liturgi, teologi och överhöghet, en skepsis som Guéranger däremot inte delade.

---

<sup>22</sup> Levy et al. 2001: 855f och 2.

Guéranger vände sig alltså mot den dittills i Frankrike förhärskande neo-gallikanska strömningen och ville återknyta kontakten med Rom. Han betonade starkt vikten av liturgisk enhet inom hela den katolska kyrkan. Av detta följde också att han vände sig mot användande av modersmål i liturgin, vilket han menar visar »fariseisk kyla« och hänvisar här till protestanternas framhårdande i att använda modersmål i sina gudstjänster som varnande exempel.<sup>23</sup> Att standardisera liturgin genom att gå tillbaka till medeltida ideal och källor var både en nationell och en andlig angelägenhet, vilket var det sätt som man skulle närma sig det samtida livet. Guéranger förespråkade en slags arkeologisk utgrävning av religiös praxis, genom vilken man kunde återetablera den moderna katolska kyrkans förbindelser med dess avlägsna och storslagna förflutna. Kyrkohistoria var ett stort intresse vid denna tid vilket gjorde att det fanns en utbredd diskussion i ämnet som Guéranger kunde ta del av och bygga på.<sup>24</sup> Att det var den äldsta neumskriften man skulle basera denna nygamla liturgi på var dock inte självklart. Det fanns i Frankrike flera olika åsikter om vilka melodier som var lämpligast att sjunga de liturgiska texterna till. En falang förespråkade bruk av Mediceautgåvorna (de utgåvor som blivit resultatet av Tridentinum). En annan gruppering ansåg att handskrifter från 1100-, 1200- och 1300-talen var mer representativa och äkta till sitt uttryck (dessa innehöll diastematisk notation). En tredje grupp menade att den rätta autenticiteten stod att finna i de adiestematiska neumskrifterna, fastän man vid denna tid praktiskt taget inte hade någon möjlighet att tolka dem.<sup>25</sup>

Bröderna i Solesmes hade dock till en början ingen annan liturgi än den neo-gallikanska att tillgå, vilket betydde att de måste skapa sin egen liturgi. Klosterlivet skulle återskapas inte så som det var under Solesmes medeltida era utan man gick ännu längre tillbaka i tiden till den helige Benedictus 500-tal, mannen som grundat benediktinorden. Man sökte den sanna andan i Benedictus klosterregel. Benedictus hade räddat kyrkan från att gå under i en brytningstid mellan Roms

---

<sup>23</sup> Reid 2004: 48ff.

<sup>24</sup> Bergeron 1998:10.

<sup>25</sup> Levy et al. 2001: 854.

sammanbrott och den gryende medeltiden. Guéranger såg bevisligen likheter mellan sin egen tid och Benedictus 500-tal.<sup>26</sup> Genom detta initiativ kom benediktinorden att bli framträdande i historien om den gregorianska sången från och med nu.

Att förnya ritualerna betydde inte bara att sjunga melodier och läsa texter ur medeltida källor, utan även ett personligt engagemang där man mentalt sökte omskapa sig till att bli en upplyst bild av det förflutna. Till detta hörde frågor om hur man uttalade medeltida latin och rent utförandepraktiskt framförde den gregorianska sången. Arbetet rönt uppmärksamhet från Rom från första början, och 1837 blev Solesmes huvudkloster för den franska benediktinska kongregationen och kunde på så sätt utöva stort liturgiskt inflytande. Denna position hade under medeltiden cisterciensklostret i Cluny innehaft som också reformerat den gregorianska sången. Det faktum att Solesmes kunde inta samma position gav dem ett starkt symbolvärde som stärkte bandet till den gyllene medeltiden och där senare tiders revolutioner och kyrklig dekadens kunde ses som en historisk parentes.<sup>27</sup>

Att Guéranger, som återopade Benedictus från vars tid inga noterade handskrifter fanns, slöt sig till falangen som förordade de äldsta då ännu närmast otydbara neumskrifterna är mot bakgrund av detta knappast förvånande. Detta medförde att tidens mest moderna forskningsmetoder togs i tjänst för arbetet med att återupprätta den gregorianska sången. Några upptäckter lyfts i det följande fram eftersom de hade avgörande betydelse för de idéer som kom att bli vägledande, och för vilken repertoar och sångstil som kom att föras fram som de »rätta«. Den gregorianska sångens kanonisering i modern tid hade med andra ord börjat.

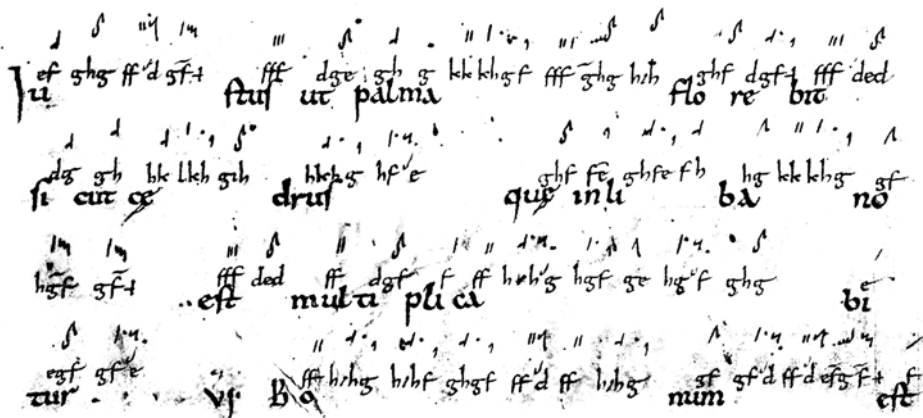
---

26 Bergeron 1998: 13.

27 Bergeron 1998: 14f.

## Några viktiga steg på vägen

Ett avgörande steg för att kunna tyda neumskrifterna var upptäckten år 1846 av tonariet från Montpellier från 1000-talet.<sup>28</sup> Den visade sig vara en slags gregoriansk Rosettasten.<sup>29</sup> Detta tonarium har en unik parallellnotation med neumer och alfabetisk notation, där bokstäverna anger tonnamn och därmed tonhöjder.<sup>30</sup>



Början av offertoriet *Justus ut palma* ur tonariet från Montpellier (1000-tal). Codex H. 159 de la bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier 1905: 120.

Tonariet utgjorde grunden för Reims/Cambrai-gradualet från 1851, vilket var det första seriösa försöket att skapa en modern utgåva av gregoriansk sång baserad på medeltida källor.<sup>31</sup> Detta graduale utgavs alltså inte av Solesmes utan av det franska stiftet i Reims/Cambrai. Detta eftersom bröderna dittills ännu inte påbörjat sin utgivarverksamhet, utan främst ägnat sig åt att tillägna sig den gregorianska sången genom

28 Ett tonarium anger i modusordning början på sångerna i en särskild repertoar, till exempel antifoner.

29 Codex H. 159 de la bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier 1905.

30 Tonariet har i modern tid transkriberats och givits ut av Egeland Hansen 1974.

31 Levy et al. 2001: 854.

att sjunga den. 1860 inledde munken Joseph Pothier sin gärning i Solesmes, och han kom att bli en av de mest drivande i arbetet med att skapa helt nya sångböcker baserade på neumnotation.<sup>32</sup>

### *Pariskongressen för restaurerandet av gregoriansk sång 1860*

1860 sammankallades en kongress i Paris för restaurerandet av den gregorianska sången. Detta var den första sitt slag. Uppenbarligen fanns ett rent allmänt behov av uppryckning inom den katolska kyrkomusiken, i alla fall om vi ska tro kompositören Franz Liszt som beklagar sig över kyrkomusikens tillstånd:

Har ni hört det andefattiga buller som skallar i katedralerna? Vad är det? Är det lovsång och bön som mystikens brud riktar till Jesus Kristus, denna barbariska, plumpa, gemena psalmsången som framförs av kyrkobesökarna? Hur falska, råa, avskyvärda är inte deras stämmor, hur fult och vidrigt är inte beledsagningen av bucciner (=en speciell militärbasun) och generalbas! Låter det inte som monstros insekter som brummar i ett kadaver? Och Orgeln, instrumentens påve, ... som nu bjuder ut sig med Vaudevillemelodier och galopper? Lyssna bara till hur den arme organisten spelar variationer över *De piacer mi balza il cor* eller *Fra Diavolo* då prästen håller fram den heliga hostian.<sup>33</sup>

Kongressen hade samlat ett stort antal deltagare som diskuterade den gregorianska sångens ställning. Såväl präster och ordensfolk som lekmän deltog, som exempelvis kompositören Camille Saint-Saëns (1835–1921) i egenskap av organist vid Madeleinekyrkan i Paris, samt advokaten och amatörforskaren Edmond de Coussemaker (1805–1876). Den senare har kommit att betyda mycket för den initiala musikforskningen kring medeltida musik med sina många editioner och böcker. Kongressen träffades vid tre tillfällen under 1860 och några av

---

<sup>32</sup> Levy et al. 2001: 857.

<sup>33</sup> Ling u.å: 196.

de diskuterade ämnena rörde pedagogiska frågor och organiserandet av sångskolor – *maîtriser* – vid katedralerna.<sup>34</sup> Flera av de senaste årens utgåvor av gregoriansk sång presenterades och diskuterades också.<sup>35</sup>

### *Musiknologiska tankegångar i restaureringsarbetet*

Vid denna tid hade Solesmes arbete ännu inte uppnått påvlig status, utan var fortfarande en liturgi som användes enbart i Solesmes. Det officiella privilegiet att förse den katolska kyrkan med det man ansåg vara den autentiska formen av gregoriansk sång hade Pius IX år 1870 gett till förläggaren Pustet i Regensburg.<sup>36</sup> Men Solesmes kom alltmer att flytta fram sina positioner. Joseph Pothier blev en portalfigur i arbetet, och han påbörjade 1880 sin utgivarverksamhet med traktatet *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition* samt melodiutgåvan *Liber gradualis* 1883. Att traktatet nämner ordet *tradition* i titeln antyder att Pothier såg muntligheten som något viktigt i den gregorianska sångtraditionen. Detta är ett exempel på att tidens stora intresse för folklore hade ett inflytande även på synen på den gregorianska sången. Arbetet med denna sång rörde sig i samma idévärld som vägledde exempelvis bröderna Grimm i sökandet efter sagor. I *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition* framförde Pothier idéer som han hämtat från ett tidigare verk utgivet av Solesmesmunken Gontier.<sup>37</sup> Där pläderades för ett naturligt sångsätt som Gontier tyckte sig kunna höra i några av de liturgiska sånger som folket kunde utantill, och som han ansåg motstått tidens tand och förblivit oförändrade. Detta var populära sånger som *Te Deum* och mässordinariets *Gloria* och *Credo*. Där fanns det, menade han, ett »reliktområde« där människor utan utbildning sjungit denna musik genom århundradena. Gregoriansk sång kom alltså inte så mycket från skrivna bevis som från en mer osynlig källa – den omedvetna praxis Gontier kallade *routine*. Detta betydde sång

---

34 *Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église*. 1862.

35 Levy et al. 2001: 855.

36 Levy et al. 2001: 856.

37 Pothier 1881.

i sitt mest naturliga stadium som glidit in i det kollektiva minnet. Det är denna *routine*, detta vaga eko av en kraftfull tradition menade Gontier, som måste sökas i arbetet med restaureringen. Gontier deltog i Pariskongressen 1860 och upprepade i sitt bidrag till kongressrapporten att den gregorianska sången är den mest naturliga sången av alla musikaliska uttryckssätt. Med detta avsåg han framför allt den gregorianska sångens fria rytm, vilken han menade ligger nära poesins flöde. Därför är denna musik särskilt lämpad att uttrycka stora tankar och sublima känslor.<sup>38</sup>

Idén om att det i den folkliga musiken och medvetandet fanns en nyckel till den gregorianska sångens utförande var tankar som föregick det som sedan blev musiketnologi. Denna tanke var påverkad av tidens idéer om ett *nedsjunket kulturgods* och allmogens obekymrade liv, som relativt oförändrat pågått i århundraden medan den bildade eliten rusat in i moderniteten och på samma gång tappat kontakterna med sina rötter. Dessa idéer som blev så tydliga i den tyska romantiken och som utförligt behandlades i Herders hermeneutik förde Pothier vidare. Det var denna tradition som bevarats i ruinerna, det vill säga i folkets medvetande, som man liksom de fysiska ruinerna nu ämnade restaurera.<sup>39</sup>

### *Abbaye St Pierre de Solesmes restaureras*

1896 påbörjades restaureringen av klostret i Solesmes under ledning av nämnde Viollet-le-Duc. Intresset från lekmannasidan var stort. Nu förvandlades ett enkelt kloster till en historisk, kraftfull benediktinsk samlingspunkt där både arkitektur och musik samverkade. Från två olika håll skedde ett arbete som tjänade samma syfte. Guéranger hade restaurerat den medeltida andan liturgiskt och andligen, medan Viollet-le-Duc nu kom att göra samma arbete men ur en fysiskt påtaglig aspekt. Byggnad och liturgi kom att samverka till en helhet av medeltida reminiscenser, och klostret fick ett utseende som det aldrig haft under

---

38 Gontier 1862: 77f.

39 Bergeron 1998: 18f.



medeltiden.<sup>40</sup> Det är egentligen nu som Solesmes verkligt inflytelserika verksamhet inleds.



*Abbaye St Pierre de Solesmes. (Foto författaren.)*

1875 hade André Mocquereau inträtt som munk i Solesmes och han kom att bli Pothiers efterträdare som körledare och nästa inflytelserika person i den gregorianska sången à la Solesmes. Mocquereau bildar bland annat en *schola* för dagliga framföranden av den gregorianska sången i liturgin.<sup>41</sup>

---

40 Bergeron 1998: 20ff.

41 Bergeron 1998: 64.

## *Paléographie musicale*

1889 inleddes publiceringen av serien *Paléographie Musicale*, vilket var faksimilutgåvor av liturgiska medeltida musikhandskrifter – inte bara med neumnotation – som Solesmesmunkarna ansåg vara viktiga för kunskapen om den gregorianska sången. Denna musikaliska paleografi definierar gregorianik-specialisten Michel Huglo enligt följande:

Studiet av gamla musiknotationer, dess utbredning och dess utveckling över tid, det är föremålet för den musikaliska paleografin.<sup>42</sup>

Paléographie musicale har blivit mycket spridd och används flitigt av musikforskare och sångare än idag. Utgåvorna av faksimil med gregoriansk sång var också ett sätt att bekämpa Pustets utgivarprivilegium genom att visa på Solesmes korrekta hanterande av de medeltida handskrifternas notation. Mocquereau kallade Paléographie musicale för en krigsmaskin, *une machine de guerre*, vilket visar med vilket allvar man tog sig an det gregorianska restuareringsprojektet.<sup>43</sup> Att tillgängliggöra ett *urval* handskrifter innebar givetvis en normerande tanke som anger vad man ansåg var representativt för den gregorianska sångens repertoar vilket i längden bidrog till en kanonisering av repertoaren.<sup>44</sup>

## *Solesmes arbete uppnår påvlig status*

1901 är ett märkesår för arbetet med den gregorianska sången i Solesmes. Dittills hade förläggaren Pustet innehaft privilegiet att publicera de officiella liturgiska böckerna för katolska kyrkan. När privilegiet 1901 gick ut förlängdes det inte, då Vatikanen blivit så övertygade av Solesmes arbete att utgivningsprivilegiet övergick till dem. Detta hade föregåtts av ett stort lobbyarbete från Solesmes sida och överförandet av

---

42 » L'étude des anciennes notations musicales, leur diffusion dans l'espace et leur évolution dans le temps, tel est l'objet de la paléographie musicale.« Huglo 1954: 53.

43 Combe 1969: 127.

44 Bergeron 1998: 63.

utgivarprivilegiet innebar en stor seger för arbetet i Solesmes. Solesmes utgåvor kom att användas av hela den katolska kyrkan och av många lekmanakörer och professionella utövare. Ett arbete som utvecklades i ett kloster i norra Frankrike lyftes nu upp till att bli modellen för hela den katolska kristenheten och många musikforskare. Samtidigt har detta inneburit att Solesmes bidragit till att bilda skola för den musikvetenskapliga källforskningen.<sup>45</sup> För Guéranger var frågan om liturgi ett praktiskt problem. Med tiden växte det till att med Mocquereau bli en fråga av större omfattning som studerades med vetenskapliga metoder.<sup>46</sup> Solesmes arbete erkändes definitivt i påve Pius X:s motu proprio från april 1904, där den sakrala musikens natur definierades. Där sägs att den högsta musiken var den gamla sång ur de liturgiska manuskript som de senaste forskningsrönen lyckligtvis restaurerat till sitt ursprungliga skick och renhet.<sup>47</sup> Med dessa forskningsrön avsågs arbetet i Solesmes, och arbetet med den gregorianska sången anförtroddes fortsättningsvis åt Solesmes. Pius X:s intresse för liturgisk musik kom också till uttryck i grundandet 1910 av det Pontifikalinstitutet för sakral musik: *Pontificio Istituto di Musica Sacra*, som än idag ger utbildning i kyrkomusik inom bland annat gregoriansk sång.<sup>48</sup>

## 1904 fram till Andra Vatikankonciliet 1962

I och med Roms erkännande av Solesmes arbete fylldes den gregorianska sången med ett nytt idéinnehåll från en liturgi som initialt gällt i ett kloster i norra Frankrike, men som nu blivit en repertoar för hela den katolska kyrkan. Solesmes nya status medförde även att deras sångsätt blev norm och att kanoniseringen av repertoaren fortsatt ägde rum med deras utgåvor. Solesmes arbete blev nu publikt i än högre

---

45 Bergeron 1998: 84.

46 Bergeron 1998: 94.

47 « Nous avons restitué à l'Église Romaine son antique chant grégorien, ce chant qu'elle a hérité de Pères, qu'elle a jalousement conservé dans ses manuscrits liturgiques et que les études les plus récentes ont très heureusement ramené à sa pureté primitive. » Combe 1969: 297.

48 Pontifikalinstitutet för sakral musik, hemsida.

utsträckning, och klostrets munkar ägnade sig än mer åt utåtriktad verksamhet med sina publikationer och forskningsrön i ryggen.

1924 publiceras *Liber usualis*, vilken skulle komma att tryckas i åtskilliga nyutgåvor.<sup>49</sup> Denna bok kan bäst beskrivas som en samlingsvolym för sånger från gradualet och antifonalet samt texter från missalet för söndagar och festdagar. Det är med andra ord en praktisk bok avsedd för en intresserad allmänhet med sånger både för mäsas och tidegård, som visar att man kommit att rikta sig till en vidare krets intresserade av gregoriansk sång.

De munkar som blivit specialister på gregoriansk sång i klostrets vård arrangerade kurser och reste runt till andra kloster för att undervisa. Klostret gjorde – och gör än idag – inspelningar på LP och numera cd, som är det medium genom vilket många får en första kontakt med Solesmes och gregoriansk sång.

Solesmes första inspelningar gjordes på 1930-talet, men det skulle dröja till 1950-talet innan den stora monastiska inspelningsvågen ägde rum.<sup>50</sup> Under detta årtionde gavs en mängd inspelningar ut av gregoriansk sång från ett flertal kloster, ofta tyska och franska.<sup>51</sup> Skälen kan antas vara flera. Det praktiska skälet ligger i en generellt förbättrad inspelningsteknik, vilket möjliggjorde en förenklad inspelningssituation. Inspelningarna skedde i själva klostren, oftast i kyrkorummet, och där var man beroende av portabel inspelningsutrustning. Kring 1950-talet kom de portabla bandspelarna vilka också möjliggjorde redigering på ett annat sätt än tidigare. Förbättrad mikrofonteknik var också av stor betydelse.<sup>52</sup> LP-skivans intåg från och med 1948 innebar vidare att tekniken nu tillät längre inspelningar.<sup>53</sup> För klostrens del medförde detta att man nu kunde spela in mer omfattande sånger än de som bara varade ett fåtal minuter, och till och med längre sammanhängande liturgiska skeenden.

---

49 Hiley 1993: 627.

50 Dessa inspelningar från 1930-talet finns återutgivna på cd:n *Solesmes 1930*.

51 Exempel förutom Solesmes är inspelningar från klostren Santo Domingo de Silos (Spanien) och Bec-Hellouin, (Frankrike) vilka är kloster som än idag vårdar en helt eller delvis gregoriansk liturgi.

52 Burlin 2008: 252ff samt e-post 2 februari 2009.

53 Burlin 2008: 260 samt e-post 2 februari 2009.

Vidare fanns det i många kloster ett stort antal yngre bröder och systrar, eftersom tiden efter andra världskriget hade medfört en våg av klosterkallelser över hela Europa. Det betydde att det fanns gott om unga, friska röster och att körerna var relativt stora. Den numera utträdde benediktinmunken och körledaren i En Calcat, Alain Rivière, vittnar om den glädje det var att arbeta med kören under 1950-talet just av dessa anledningar.<sup>54</sup>

Intresset för att spela in den gregorianska sången synes ha föränletts av en allt större medvetenhet om att både denna musik och det latinska språkets plats i den katolska liturgin allt mer ifrågasattes. Modersmålet hade från och med 1920-talet i en del fall redan tillåtits i vissa riter och praktiserades i viss musik, exempelvis i Tyskland.<sup>55</sup> Fram till 1948 gavs allt fler sådana dispenser. I november 1947 utkom påve Pius XII encyklika *Mediator Dei*, i vilken det framhålls att modersmålet kan vara en fördel i vissa riter.<sup>56</sup> Även inom katolska kyrkans mest inflytelserika kretsar började alltså bruket av modersmål att bli accepterat som en realitet, och under 1950-talet ökade dispensererna än mer till följd av denna encyklika.<sup>57</sup>

Inspelningarna pågick även efter Andra Vatikankonciliet och in på 1970-talet, och LP-konvoluten innehåller ofta kommentarer där denna musiks hemortsrätt i katolska kyrkan påtalas och dess långa historia framhävs som en kvalitet i sig. Läsaren får noggranna kommentarer till sångernas källor, ålder och plats i liturgin och det intryck som ges är att detta är musik som måste bevaras och föras ut till en bredare allmänhet för att inte de sista spillrorna av en tradition ska gå förlorad. Det fanns alltså även ett ideologiskt skäl till det stora antal inspelningar som gjordes från 1950-talet och framåt, vilka kunde realiseras tack vare förbättrad inspelningsteknik. En jämförelse med intresset för folkmusik kan göras där man från 1950-talet och framåt gjorde traditionsinspelningar av svensk folkmusik i stor skala. En intresseförskjutning skedde härmed från det upptecknade materialet

---

54 Alain Rivière, Chaville, intervju 7 mars 2006. Rivière trädde ut ur En Calcat i slutet av 1960-talet och lever sedan dess ett civilt liv.

55 Reid 2004: 122 och 253.

56 Reid 2004: 121, 126 och 128.

57 Reid 2004: 253.

till vem som spelar. Detta har en parallell i klostrens inspelningar, där den noterade förlagan nu kunde kombineras med klingande exempel av goda representanter för denna konstart.

### *Solesmesskolans rytmiska ekvivalism*

Teorierna om hur den gregorianska sången ska rytmiseras har hunnit bli många sedan Guérangers dagar, och det finns här inte plats att gå in på dem i detalj.<sup>58</sup> Det finns dock anledning att kort beskriva Mocquereaus rytmiska ekvivalism, eftersom den fått stor spridning. Denna uppförandepraktiska skola kallas *Solesmes-teorin* och utgår från tre grundantaganden:

1. Den ekvalistiska principen, det vill säga principen om lika notvärde. Detta innebär att det grundläggande notvärdet är i huvudsak konstant.
2. Melodierna är formade i grupper om två eller tre toner som avlöser varandra och ska markeras rytmiskt. Dessa [rytmiska] stödjepunkter kallas i äldre Solesmesutgåvor för *ictus*.
3. I en melism utgör vanligen den första noten den viktigaste rytmiska stödjepunkten och ska förlängas något.<sup>59</sup>

GT 34

Ro - rá - te, cæ - li, de - su - per ...

Ro - rá - te, cæ - li, de - su - - - per ...

*Notexempel 2: Exempel på transkription efter en ickemensurerad förlaga enligt Solesmesteorin. Efter Ekenberg 1998:113.*

<sup>58</sup> En översikt av olika rytmteorier ges i Servatius 1997.

<sup>59</sup> Efter Ekenberg 1998: 113f.

Den ekvivalistiska teorin har sedermera kommit att omprövas, och den praktiseras sällan idag, åtminstone inte med hjälp av transkriptioner som ovanstående. I kloster har den dock ett fortsatt liv mer eller mindre medvetet. Detta kan bero på att ny kunskap om den gregorianska sångens utförande de senaste decennierna inte nått klostret och på att sega strukturer råder till följd av äldre körledare skolade i ett äldre utförande.

### *Cardine och den gregorianska semiologin*

En av de i vår tid mest inflytelserika personligheterna från Solesmes är benediktinen Eugène Cardine som utarbetade den gregorianska semiologin. Cardines forskning sammanställdes 1968 i boken *Semiologia gregoriana*, vilket är en lära om neumnotationens uttydning.<sup>60</sup> Gregoriansk semiologi avser »uttolkningen av några av de äldsta musikhandskrifterna innehållande rytmiska differentieringar. Det är att läsa det skrivna och därefter att praktisera det lästa i uppförande och interpretation«.<sup>61</sup> Arbetet har fått mycket stor spridning och kommit att översättas till ett flertal språk. Semiologin koncentrerar sig främst på läran om neumer- nas rytmiska innebörd, eftersom Cardine ansåg att Vatikanutgåvornas notskrift (kvadratnotationen) enbart visar en del, nämligen tonhöjden, av vad de äldsta neumerna uttrycker.<sup>62</sup> Cardine bevisar slutgiltigt att mensuralistiska tolkningar av neumskriften är felaktig, och pläderar för en större rytmisk flexibilitet än vad mensuralismen ger utrymme för.<sup>63</sup> Teorin har visat sig vara mycket inflytelserik, och det finns idag knappast någon professionell utövare av gregoriansk sång som inte förhåller sig till Cardines semiologi på något sätt.

Cardine har bidragit till forskningen kring den gregorianska sången med framför allt tre viktiga rön: en omvärdering av traditionell tolkning av vissa neumtecken, systematik i tolkningen av neumtecknen och ett noggrant studium av de signifikativa bokstäver, också kallade

---

60 Cardine 1968.

61 Servatius 1997: 17.

62 Cardine 1982: 7.

63 Ekenberg 1998: 115f.

artikulationsbokstäver, som finns angivna i de äldsta neumhandskrif-  
terna. Liksom i tidigare forskning är det också för Cardine de tidigaste  
neumnoterade källorna som är Cardines forskningsfokus och han dis-  
kuterar i mycket liten grad diastematiska (tonhöjdsbestämda) källor  
med kvadratnotation.

symbols indicating melodic movement	Names of Symbols	Simple Symbols	Symbols differentiated by				Symbols indicating a special meaning		
			the addition		the modification		melodic	phonetic	
			of letters	of episemas	of the mark	of the grouping (neumatic break)		Liquescence	
			b	c	d	e		f	augment.
1	virga	/							
2	tractulus	-							
3	punctum	.							
4	gravis	\							
5	clivis	/							
6	pes	✓							
7	porrectus	~							
8	torculus	∩							
9	climacus	∩							
10	scandicus	∩							
11	porrectus flexus	M							
12	pes subbipunctis	✓							
13	scandicus flexus	∩							

Ur tabell över St Gallen-neumer. Cardine 1982:12.

Cardine var inte först med att sammanställa tabeller av detta slag men hans arbete är det mest detaljerade och det oftast refererade. Han plockade ut neumerna ur sitt sammanhang och diskuterade deras unika egenskaper vilka sedan systematiserades i tabeller (se bild ovan) som sedan fått stor spridning och använts i otaliga undervisningssammanhang.

Cardine var liksom sina föregångare Guéranger och Mocquereau mycket intresserad av att hitta tillbaka till en arketyp. Numera är forsk-



ningen inte bara överens om att sökandet efter melodiska arketyper är en ahistorisk och främmande tanke för en huvudsakligen muntlig tradition.<sup>64</sup> Den muntliga traditionens betydelse för den gregorianska sången har under de senaste årtiondena kommit att uppmärksammas i allt högre grad.<sup>65</sup>

Den gregorianska semiologin har inspirerat till olika uppförandepraktiska skolor i synnerhet utanför klostren. Livljanic hävdar att den gregorianska semiologin gav ett nytt berikande perspektiv till förståelsen av neumerna, och att semiologin ger många möjligheter till olika tolkningar av samma notbild.<sup>66</sup> Det är dock fortsatt rytmen som varit det stora diskussionsämnet, och någon liknande diskussion om exempelvis röstklang har inte förts, trots att det monastiska sångsättet skiljer sig i hög grad från profana utöwares.<sup>67</sup> Den gregorianska semiologins genomslagskraft ligger i att den fört den gregorianska rytmforskningen framåt i och med att en mer differentierad rytm förespråkades. Ideologiskt har den nått stor framgång eftersom den fått en stark ställning inom katolska kyrkan.<sup>68</sup>

Kritiken mot semiologin har främst kommit från utövare och forskare som inte har någon personlig relation till Solesmestraditionen i vilken Cardine skolades.<sup>69</sup> Till dessa kritiker hör bland annat inflytelserika forskare och utövare som Marie-Noël Colette, László Dobszay och David Hiley vilka alla är namnkunniga gregorianikforskare.<sup>70</sup>

---

64 Hiley 1993: 628.

65 Se exempelvis Jeffery 1992 och Treitler 2003.

66 Livljanic 2002: 52f.

67 Med profana utövare avser jag alla utövare av gregoriansk sång som står utanför en monastisk kontext, från amatörer/körsångare till professionella sångare. Gemen-samt har de att de framför gregoriansk sång främst i konsertsammanhang.

68 Servatius 1997: 32.

69 Servatius 1997: 32.

70 Servatius 1997: 21.

## Andra Vatikankonciliet 1962–65 – bakgrund och konsekvenser

### *Inledning*

Cardine formulerade den gregorianska semiologin i en tid då den gregorianska sången i högre grad än vad som är fallet idag praktiserades inom katolska kyrkan. Men den gregorianska sångens ställning ifrågasattes under 1900-talet, och det fanns flera indikationer på att dess popularitet dalade. Kritiken underifrån hängde samman med en allmän kritik inte bara av katolska kyrkan utan av kristendomen i allmänhet. Allt färre gick i kyrkan och bland många katoliker fanns krav på förändring. Katolska kyrkan upplevdes inte vara en kyrka i takt med tiden. I församlingarna fanns ett ökande intresse för att kunna sjunga på sitt eget språk till andra melodier än de gregorianska.

Peter Berger reflekterade 1969, några år efter Andra Vatikankonciliet slut, över den katolska kyrkan i den moderna världen och vad det var i dess struktur som gjorde att de fick problem med att kommunicera både med sina medlemmar och med omvärlden. Bergers utgångspunkt var att den katolska kyrkans förutsättningar i den moderna världen var annorlunda än i den protestantiska. Katolska kyrkan är i grunden misstänksam mot det moderna samhället.<sup>71</sup> Medan den protestantiska kyrkan aktivt valde att gå in i 1900-talets förändringsprocesser, så hävdar Berger att den katolska kyrkan höll moderniteten ifrån sig. Man kunde på så sätt definiera sekulariseringen som något som hände *utanför* katolska kyrkan. Inom kyrkan kunde den andlighet som innehöll mysterier och mirakel fortsätta att odlas, förutsatt att försvaret (kognitivt såväl som ideologiskt) var ordentlig bemannat. Detta upplevdes som allt mer världsfrånvänt. När dessa undertryckta modernistiska impulser väl kom upp till ytan menar Berger att »they threaten to blow off the roof«. I längden var detta ohållbart och ledde fram till sammankallandet av det Andra Vatikankonciliet.<sup>72</sup> Ett av konciliet resultat var just en så kallad *protestantisering*. Detta inne-

---

<sup>71</sup> Berger 1969: 15.

<sup>72</sup> Berger 1969: 16.

bar att kyrkan i högre grad blev en social institution, där exempelvis prästerskapet deltar i det offentliga livet.<sup>73</sup>

### *Aggiornamento! – konciliet sammankallas*

Andra Vatikanconciliets stridsrop var *aggiornamento*, det vill säga anpassning till samtiden, eller med ett annat ord *modernisering*. Sammankallandet av konciliet kom som en stor överraskning för katolska kyrkan. 1958 hade Johannes XXIII valts till påve, och han var vid sitt tillträde 77 år gammal. Alla hade förväntat sig en stillsam period i väntan på nästa påve, vilken inte torde låta vänta på sig alltför många år. Istället kungjordes i januari 1959 det Andra Vatikanconciliet. En frenetisk aktivitet inleddes från Vatikanens sida för att ta fram diskussions- och beslutsunderlag i mängder av frågor för konciliet att diskutera och ta ställning till. Den svenska journalisten och konvertiten Gunnel Vallquist fanns på plats under hela konciliet och rapporterade till svenska massmedia. Hennes dagboksanteckningar finns samlade i *Dagbok från Rom*, och dess främsta styrka ligger i att hon berättar om konciliet under den tid det ägde rum, och inte i ljuset av vad som faktiskt blev resultatet av det.<sup>74</sup> Boken är inte bara en dagbok utan också en partsinlaga eftersom hon redan från början befann sig på den reformvänliga sidan. Vallquist beskrev situationen inför konciliet på följande sätt:

Under fyrahundra år hade den romerska kyrkan levt sitt eget liv, avskuren från sin östliga hälft, den ortodoxa systerkyrkan, och i kontrovers med reformationens kyrkor. På olika håll i den katolska kristenheten, framför allt i Frankrike och Tyskland, fanns ett växande medvetande om att kyrkan inte bara var i otakt med tiden utan också helt hade förlorat kontakten med sin egen historia. Det kyrkliga livet och det teologiska tänkandet var präglad av motreformation och antimodernism. Den »nya teologin« som började växa fram under mellankrigstiden och tog form och fart efter andra

---

<sup>73</sup> Berger 1969: 19.

<sup>74</sup> Vallquist 1999.

världskriget, ville bryta upp från stelade kategorier och finna tillbaka till kristenhetens ungdom, den odelade kyrkans tid. Mot en nästan allenarådande skolastisk teologi hävdade man rätten till teologisk pluralism och en förnyad kontakt med kristendomens källor: Bibeln, liturgin och kyrkofäderna. Dessa strömningar mötte, framför allt under 1950-talet, stark misstro och hårt motstånd i Rom.<sup>75</sup>

Det fanns mycket stora förväntningar på konciliet från de som önskade en radikal modernisering av katolska kyrkan, till vilka Vallquist själv hörde. I boken kan man läsa att för katolska kyrkan ännu idag mycket radikala frågor diskuterades vilka lämnat inga eller få spår i debatten. Detta gäller exempelvis celibatet för präster. En av konciliets största frågor gällde lekmannamedverkan i gudstjänsterna där man ville få fler lekmän att engagera sig aktivt i sin kyrka genom exempelvis textläsningar eller upptagande av kollekt. Detta har genomförts och blivit ett bestående bidrag från konciliet. Andra beslut syftade till att få fler – framför allt sekulariserade katoliker – att återvända till katolska kyrkan. Detta har dock inte fått avsedd effekt och antalet kyrkbesökare har sedan 1960-talet sjunkit inom katolska kyrkan liksom i andra kristna samfund.<sup>76</sup>

### *Sacrosanctum concilium – konstitutionen om den heliga liturgin*

Fram till det Andra Vatikankonciliet var det den tridentinska liturgin som med vissa bearbetningar hade fortsatt att gälla. Denna mässordning hade utkommit första gången 1570, och sedan dess med små förändringar kommit ut i flera nyutgåvor (åren 1604, 1634, 1894, 1911, 1920 samt 1962). Liturgin ansågs nu däremot vara så angelägen att reformera, att den ägnades konciliets allra första session och det första dokumentet som färdigställdes 1963 blev *Sacrosanctum concilium* – Konstitutionen om den heliga liturgien.

Den viktigaste punkten gällande den liturgiska musiken var:

---

<sup>75</sup> Vallquist 1999: 6.

<sup>76</sup> Ekenberg 1987: 50.

Kyrkan betraktar den gregorianska sången som den romerska liturgins egen sång. Den skall därför under normala förhållanden inta den främsta platsen i de liturgiska handlingarna.

Andra former av kyrkomusik, i synnerhet polyfoni, utesluts ingalunda vid liturgins firande, förutsatt att de svarar mot liturgins anda enligt normen i art 30.<sup>77</sup>

Detta beslut är centralt för hur den liturgiska musiken kom att uppfattas, och är det som ligger till grund för den situation som råder idag. I grunden sägs ingenting nytt, utan konciliet befäste istället den gregorianska sångens ställning. Men eftersom man insåg att denna inte alltid fungerade som medel att bära bönen så att dess innebörd framgick – inte minst i och med de ickeuropeiska kristna vars röst man nu börjat räkna med – så gavs en liten möjlighet att även tillämpa annan kyrkomusik. De skilda synsätten på den gregorianska sångens plats i liturgin ledde i och med detta beslut till en konflikt mellan katolska kyrkomusiker där kyrkomusiken i församlinglivet i hög grad kom att skilja sig från klostrens musikliv. I det senare fallet har den gregorianska sången i högre utsträckning kommit att leva kvar. I församlingarna däremot kom populärmusik, i mer eller mindre hög grad beroende på församling, att ersätta den gregorianska sången. Detta ledde till gudstjänstmusik med exempelvis sånger med afroamerikanska inslag till gitarrackompanjemang. Denna typ av musik fördöms för övrigt samfällt av de kloster jag besökt. Den andra gruppen fann sig snart ensamma värna den gregorianska sången, och vissa typer av »klassisk« musik i liturgin som renässanspolyfoni, J. S. Bach och W. A. Mozart.<sup>78</sup>

### *Gregoriansk sång utanför katolska kyrkan i postkonciliär tid*

Situationen efter Andra Vatikankonciliet medförde att den gregorianska sången inte längre hade samma auktoritet i katolskt gudstjänstliv, vilket i sin tur stimulerade det professionella framförandet av denna

---

<sup>77</sup> Katolsk dokumentation 1–2 1987: 95, art. 115. Citatet har tidigare förekommit på sidan 84.

<sup>78</sup> Jeffery 1992: 77f.

skilt från katolskt gudstjänstliv. Detta profana framförande av gregoriansk sång är för många utanför katolska kyrkan det enda sättet på vilket de möter denna musik. Katarina Livljanic menar att konciliets beslut lett till att fler utanför den katolska kyrkan kommit att intressera sig för gregoriansk sång:

Det nästan fullständiga försvinnandet av gregoriansk sång från liturgin efter Andra Vatikankonciliet (1962–65) omvandlade det till ett antikt objekt och öppnade dörren för specialiserade artister att inkludera det i sina historiska undersökningar och konsertrepertoarer. Sliten mellan professionella sångare, prästerskap, musikvetare och liturgiker fortsätter gregoriansk sång ständigt att uppmuntra till nya, annorlunda sätt att närma sig dessa framförande.<sup>79</sup>

Solesmes erbjöd dessutom redskap för den icke-katolska världen att kunna ägna sig åt gregoriansk sång genom lätt åtkomliga utgåvor. Ett av de viktigaste redskapen för detta var *Graduale triplex* som utkom 1979.<sup>80</sup> Detta är ett omtryck av *Graduale Romanum* från 1974, men försett med två sorters neumnotation (från klostren S:t Gallen respektive Laon, vilka ansågs vara särskilt lämpliga för studiet av neumnotationen) under respektive ovanför kvadratnotskriften. Förordet i *Graduale triplex* visar tydligt att man vänder sig till en större krets, då det även är skrivet på franska, tyska och engelska i stället för som dittills brukligt enbart på latin.

Arbetet med att anpassa den gregorianska sången till den postkonciliära liturgin påbörjades kort efter konciliet. *Graduale Romanum* och *Graduale triplex* har nämnts, och 1983 utkom hymnsamlingen *Liber hymnarius*. Tidegärdsmusiken har i viss grad omarbetats och utgivningen av ett nytt *Antiphonale monasticum* har påbörjats under

---

79 « The almost complete disappearance of Gregorian chant from the liturgy after the Second Vatican Council (1962–65), transformed it into an antiquarian object and opened the door for specialized performers to include it in their historical investigations and concert repertoires. Torn among professional singers, clergymen, musicologists and liturgists, plainchant continuously encourages very different approaches to its performance.» Livljanic 2002: 47.

80 *Graduale triplex* 1979.

FERIA SEXTA ET SABBATO POST ASCENSIONEM

IN. IV  
RBCKS

Ps. 17, 7 et 2-3

**E** X-au-dí-vit \* de templo sancto su- o vo- cem

me- am, al- le- lú- ia : et cla- mor me- us in

conspé- ctu e- ius intro- í- vit in au- res e- ius,

al- le- lú- ia, al- le- lú- ia. Ps. Dí- li- gam te Dó-

mi- ne i- forti- túdo me- a : Dó- mi- nus firmaméntum me- um, et

re- fúgi- um me- um, [ et li- be- rá- tor me- us. ]

Notexempel 3: Introitus från lördagen efter Kristi Himmelsfärd.  
Graduale triplex 1979: 239.

arbetet med föreliggande avhandling. Dess första del gavs ut 2005 och ersatte en äldre utgåva från 1934, vilken dock fortfarande är i bruk i vissa kloster.<sup>81</sup> Det nya *Antiphonale monasticum* är anpassat till den

<sup>81</sup> *Antiphonale monasticum* 2005.

liturgiska nyordning som skett efter konciliet. Detta innebär bland annat att nya textläsningar införts. Detta är ett resultat av konciliets omfattande revideringar där ett betydligt större antal bibeltexter används. Dock finns inte alltid gregorianska melodier till alla dessa nya texter varför Solesmes antingen lånat en redan existerande melodi till texten (kontrafakt) eller komponerat en ny (kallat neo-gregorianik, se nedan). Psalmfördelningen och schemat för de lästa texterna har standardiserats (denna fördelning är enbart avsedd för benediktiner, cistercienser och trappister) så att det idag finns fyra olika liturgiska scheman att välja mellan. Detta innebär bland annat att nya antifoner behövt införas (antingen hämtade ur andra källor eller nykomponeras) för att passa till de nya texterna. Det är ovisst hur stor spridning detta kommer att få i klostren (främst benediktinska), eftersom införandet är behäftat med flera praktiska problem vilka kommer att framgå i fallstudierna.

### *Nya utförandepraktiska råd*

Inte bara nya musikutgåvor har gjorts i postkonciliär tid, utan även de uppförandepraktiska råden från Solesmes har kommit att ändras baserat på nyare forskning. I *Liber hymnarius* finns nya råd för utförandet och hur sången ska noteras. Detta visar att Solesmes arbete kan omprövas och förändras. Dessa nya regler ersätter den gamla Solesmesmetoden, och de » bygger på de insikter man gjort om rytmen och om förhållandet mellan ord och ton i tidig gregoriansk sång genom den s. k. neumsemiologiska forskningen under de senaste årtiondena. «<sup>82</sup> Bland annat används i Solesmesutgåvorna hädanefter färre tillsatstecken för att framhäva rytmiska förändringar. Detta eftersom man genom ökade kunskaper om neumdelningens (*coupure neumatique*<sup>83</sup>) betydelse för det rytmiska utförandet inte behöver alla dessa tillsatstecken för att exempelvis visa att en not förlängs. Generellt sett

---

82 Ekenberg 1995: 7.

83 *Coupure neumatique*, på svenska *neumdelning* eller *neumgruppering*, innebär att grupper av neumer separeras på olika sätt vilket man antar indikerar rytmisk betydelse. Se vidare Hiley 1993: 377. Servatius kritiserar detta begrepp för att vara alltför fixerat på det skrivna tecknet istället för att fokusera på det sjungna ljudet, se 1997: 26f.



betonas starkt den gregorianska sångens varierade och flexibla rytm. Förändringarna anges ha tillkommit för att uppnå »ett perfekt samspel mellan text och gregoriansk melodi«<sup>84</sup>, men för den som tycker att det är krångligt att orientera sig i de ibland mycket detaljerade anvisningarna så finns en betydligt mer pragmatisk lösning att tillgå:

Den som under sången inriktar sig på ett omsorgsfullt uttal av den latinska texten tillgodoser redan härigenom åtskilliga av de krav som ett riktigt utförande av den gregorianska sången ställer.<sup>85</sup>

### *En anakronistisk gregorianik?*

När de profana utövarna började använda Solesmes utgåvor i syfte att rekonstruera medeltida liturgi uppstod emellertid ett intressant dilemma. I synnerhet har *Graduale triplex* med sin neumnotation fått status som *autentiskt och vetenskapligt dokument* medan det i själva verket är avsett för modernt bruk i katolska kyrkan. *Graduale triplex* har kommit att bli ett mycket utbrett undervisningsmaterial för icke-monastiska studier av gregoriansk sång, men är inte ett vetenskapligt utarbetat dokument för undervisningsbruk för medeltida gregoriansk sång. Här återfinns exempelvis nykomponerade gregorianska melodier, kallad av Solesmes *neo-gregorianik*, till nya liturgiska texter, och neumnotationen överensstämmer inte alltid med de kvadratnoterade melodierna. Detta beror på att kvadratnotationen ibland återger melodierna med varianter där små avvikelser i exempelvis melismer och tonupprepningar kan förekomma. Vidare är vespers ordning ändrad så att den hymn som alltid sjungs i vespren nu sjungs i början efter inledningsorden istället för som tidigare efter responsoriet. Denna ändring är föranledd av konciliets önskan om att återgå till vissa liturgiska bruk som rådde i den tidiga kyrkans historia. Av detta skäl togs

---

84 »Huius proemii dispositiones ex perfecta adaequatione textus sacri cum melodia gregoriana defluunt.« *Liber hymnarius* 1983: xvi.

85 »Propterea qui cantando dictioni latinae sedulam dat operam, ipso facto iam potitur requisitis plurimis ad cantilenam gregorianam recte exsequendam.« *Liber hymnarius* 1983: xvi.

även primen bort.<sup>86</sup> Till vissa texter finns inte medeltida melodier eller melodier som passar att sätta till texten (kontrafakt) utan Solesmes har komponerat nya melodier, vilket inte anges särskilt i utgåvorna. Detta är ett problem ur källkritisk synvinkel men inget problem för bruk i katolsk liturgi, eftersom utgåvorna ju inte är ett underlag för rekonstruktion av medeltida liturgi. Däremot blir det ett problem när de tillämpas i ett sammanhang där man avser att framföra medeltida gregoriansk sång. Problemet med att Solesmes utgåvor också används av specialister inom gregoriansk sång men utanför den liturgiska kontexten diskuteras i väldigt liten utsträckning. Hur medvetna är egentligen utövarna om vilket material de använder som grund för sitt musicerande? Vilken repertoar är det egentligen man sjunger? Kanoniseringen av repertoaren kommer nu alltså också att omedvetet inbegripa nykomponerade melodier.<sup>87</sup>

Komponerandet av nya gregorianska melodier sanktionerades 1956 av påve Pius XII i encyklikan *Musicae Sacrae Disciplina*, där Pius XII menar att det liturgiska arvet är öppet för utveckling. Det traditionella arvet (läs den gregorianska sången) måste bevaras, men kan utvecklas, speciellt eftersom nyinstiftade festdagar måste förses med gregoriansk sång. Detta ska dock överlåtas till de sanna mästarna, och komponeras enligt de rätta lagarna för genuin gregoriansk sång så att de är i harmoni med de gamla melodierna i »dygd och renhet«.<sup>88</sup> Med dessa mästare avsågs förmodligen munkarna i Solesmes, som komponerat på detta sätt sedan 1800-talet. Nedan följer ett exempel på en neo-gregoriansk komposition ur nya *Antiphonale monasticum* komponerad i 1900-talets början.<sup>89</sup>

---

86 Katolsk dokumentation 1987b: 85, art 89d.

87 Ett exempel på frånvaron av diskussion kring repertoaren i Solesmes utgåvor är att detta överhuvudtaget inte diskuterades vid mina studier i gregoriansk sång vid Sorbonne 2007–2008, trots att *Graduale triplex* och *Antiphonale monasticum* var grundlitteratur.

88 Reid 2004: 220.

89 Saulnier 2005.



Rogá - te Dó - mi-num mesis, ut mit-tat ope-rá-rios in \_\_\_\_ mes-sem su-am. E u o u a e. \_

*Notexempel 4: Neo-gregoriansk sång komponerad i Solesmes i början av 1900-talet. Antiphonale monasticum vol. I 2005:322f.*

## Arbetet går vidare

Sedan Benedikt XVI valts till påve 2005 har liturgin och den gregorianska sången roll stärkts ideologiskt. Påven har ett mycket stort intresse för liturgi och musik, så även gregoriansk sång, och han värnar dess existens inom den katolska liturgin. Han har vid flera tillfällen uttalat sig uppskattande om den gregorianska sången. I ett tal vid Collège des Bernardins i Paris i september 2008 sade påven att »den kristna liturgin är en inbjudan att sjunga med änglarna och att ge ordet dess högsta funktion«, där han menar att det för att be Guds ord fodras musik eftersom att enbart läsa orden inte är tillräckligt. I talet lyfte han särskilt fram sjungandet av Psaltaren samt *Gloria* och *Sanctus*. De senare är två sånger med texter ur bibeln där de sjungs av änglar.<sup>90</sup> Flera av de kloster jag besökt sätter stort hopp till att påven ska hjälpa till att öka intresset för den gregorianska sången i katolsk liturgi. Under sommaren 2007 gav påven i sitt motu proprio *Summorum pontificum* klartecken till de som hellre vill fira den tridentinska än den postkonkiliära mässan utan att behöva begära särskilt tillstånd för detta. Skälet till att tillåta denna mässform i högre utsträckning anges ha varit att man ville möta den önskan som många katoliker har att få fira enligt en mässform de känner sig mest hemma i, vilket enligt påven även märkligt nog ska gälla unga som inte ens var födda före Andra Vatikankonciliet.<sup>91</sup> En av de synbara skillnaderna mellan tridentinsk och postkonkiliär mässordning är att kommunionen oftast ges under enbart en gestalt. Detta betyder

90 »[...]la Liturgie chrétienne est une invitation à chanter avec les anges et à donner à la parole sa plus haute fonction.« Vatikanen/ Benedikt XVI:s tal.

91 Den tridentinska mässan firas alltid på latin med gregoriansk sång men det finns inget som hindrar att även den katolska mässan enligt postkonkiliär ordning firas på detta sätt.

att enbart bröd utdelas vid nattvarden och är en form av kommunion som tidvis praktiserats i katolska kyrkan.<sup>92</sup>

### *Sammanfattning*

Synen från katolska kyrkans utövare på gregoriansk sång har skiftat under historiens gång. Vad beträffar restaureringen så utpekar Davy-Rigaux Guéranger som »ytterst ansvarig« för trenden att återvända till de äldsta källorna och därmed förklara senare århundraden för ointressanta, vilket fått stora konsekvenser för forskningen kring och uppfattningen av den gregorianska sången.<sup>93</sup> Denna riktning följdes sedan av Mocquereau. Vi har sett att den muntliga traditionens betydelse skattades högt av Solesmes under delar av 1800-talet, främst i Gontiers texter. Under 1900-talet verkar denna tanke ha kommit mer i skymundan, kanske beroende på fokuseringen på neumer, den stora och enligt Jeffery förlamande rytmfrågan under 1900-talets början och *Paléographie Musicales* arbete. Fokuseringen på den tryckta noten kom att bli mycket stor. Idag verkar man ha svängt igen, delvis eller kanske till och med mycket beroende på inflytandet från musikvetenskaplig forskning och intresset för musiketnologiska frågeställningar. Den gregorianska semiologins flexibilitet där man utifrån samma tolkningsram ser en mängd olika tolkningar av neumerna har säkert också bidragit till att uppvärdera den muntliga traditionens betydelse. Så även insikten om att den gregorianska sången med allra största sannolikhet lät mycket olika beroende på var den sjöngs under medeltiden, den likartade notationen till trots. Vad påve Benedikt XVI:s intresse för liturgi och gregoriansk sång kommer att ge för avtryck i katolska kyrkan är idag omöjligt att säga men visar på att intresset för förflutenhet finns även i katolska kyrkans topp, säkerligen under påverkan av västvärldens ökande historieintresse.

---

92 Katolska biskoparnas i USA nyhetsbrev maj/juni 2007, hemsida. Där finns detta *Summorum pontificum* översatt till samt kommenterat på engelska. På Vatikanens hemsida finns påvens kommenterande brev till *Summorum pontificum* på engelska samt den latinska originaltexten.

93 Davy-Rigaux 2004: 19.

# DEL II

## Sex kloster – fem strategier

### *Inledning*

Kapitel fem till nio omfattar fallstudier av fem musikaliska strategier i sex kloster. Syftet är att ge en konkret ingång till hur den liturgiska musiken kan vara utformad idag i katolska kloster. Jag har eftersträvat spridning mellan länder, ordnar, nunne- respektive munkkloster. De länder som ingår är Sverige, Italien, Skottland och Italien och omfattar tre olika ordnar: benediktiner, karmeliter och birgittiner. Urvalet har även styrts av god tillgång till material både musikaliskt och intervjumässigt. Gemensamt för alla kloster utom i fallet En Calcat är att man inte arbetat aktivt med att sprida musiken utanför sitt kloster, vilket betyder att dessa kloster har ett helt unikt musikliv. De fem fallstudierna har en gemensam disposition enligt följande (rubrikerna kan dock variera):

- Historik och bakgrund över klostret.
- Den liturgiska musiken efter Andra Vatikankonciliet.
- Musikanalys av klostrets musik (gäller ej kapitel fem).

De kloster som presenteras är:

1. Benediktinbröderna i Pluscarden Abbey, Skottland
2. Karmelitsystrarna och -bröderna i Glumslöv och Norraby
3. Birgittasystrarna i Pax Marie, Vadstena

4. Benediktinsystrarna i Abbazia Mater Ecclesiae, Italien
5. Benediktinbröderna i En Calcat, Frankrike

Den ordning klostren presenteras i bygger på att det kloster som förändrat sin liturgiska musik minst efter Andra Vatikankonciliet presenteras först (Pluscarden), varefter tre kloster med stort inslag av adaptation följer (Glumslöv, Norraby samt Vadstena). Birgittasystrarna i Vadstena presenteras extra utförligt eftersom deras adaptationer är ett mycket medvetet omskapande av en hel repertoar och gav intressanta ledtrådar i ett större perspektiv till hur adaptationsarbete kan ske. Sist presenteras två kloster med stor andel nykomponerad musik i sin liturgi (Mater Ecclesiae och En Calcat). Ordningen följer således Åkessons indelning i åter-, om- och nyskapande kategorier, till vilken jag återkommer i kapitlen tio till tolv.

## Pluscarden Abbey, Skottland

In loco isto dabo pacem<sup>1</sup>  
(Pluscarden Abbeys motto)

*Inledning*

Benediktinklostret Pluscarden Abbey är det av undersökningens kloster som legat mest avlägset och som inneburit störst ansträngning att ta sig till. Min färd dit gick med tåg från York. Resan gick längs kusten där ett dramatiskt och kargt landskap svepte förbi utanför tågönstret. Under långa sträckor fanns ingen bebyggelse alls. Man förstår att folk åker hit när de vill vara romantiska. Resan var lång, krånglig och kantad med förseningar fram till slutstationen i Elgin. När man kommit över den skotska gränsen är det tågbyte i Edinburg, men man inte bara byter tåg utan även tågbolag eftersom man nu befinner sig i Skottland. Skillnaden mellan England och Skottland är så mycket skarpare än man kan föreställa sig. Två tågbolag – två nära på olika länder. Eftersom tåget från York var försenat så missade jag min anslutning vidare, och ingen i Skottland ville ta ansvar för att engelsmännen inte kan köra sina tåg i tid. Sent omsider kom jag dock fram till Pluscarden Abbey med taxi från Elgin. Klostret ligger avsides och mycket vackert beläget vid Skottlands nordkust. Vid framkomsten belönas besökaren med en fridfull oas mitt ute i ingenstans i vackert kuperad natur. Klostret har ett gästhem med hus för kvinnor respektive män. Kvinnornas gästhem ligger en bit från de övriga klosterbyggnaderna, så som är vanligt i munkkloster, och kvinnorna delar heller inga måltider med bröderna

---

<sup>1</sup> 'På denna plats skall jag ge frid'.

som de manliga gästerna får göra. Här lever idag ett tjugotal bröder benediktinskt klosterliv med cisterciensisk inspiration. Det cisterciensiska draget yttrar sig bland annat i klädedräkten där bröderna bär vit dräkt till skillnad från benediktinernas brukligt svarta.

## *Historik<sup>2</sup>*

Pluscardens historia tar sin början på 1230-talet, då ett benediktinskt kloster med cisterciensisk och kartusiansk inspiration grundas på platsen. Vid reformationen 1560 stängdes klostret och öppnade på nytt 1948 i de klosterbyggnader som då låg i ruiner. Ett stort restaureringsarbete har sedan dess pågått för att sätta byggnaderna i skick. Att det är en plats med medeltida anor påminns man som besökare ständigt om, och det påpekas också genom de broschyrer och informationsmaterial klostret gett ut. I *Pluscarden Abbey* står följande att läsa i introduktionen:

Det här är historien om ett kloster från 1200-talet – och om hur 1900-talets benediktiner återvände för att restaurera det. Atmosfären av stilla reflektion och arbete tillägnat Guds ära är densamma än idag som den var under 1200-talet.<sup>3</sup>

Tradition och tillbakablickande i *arkitektur*, *atmosfär* och *liturgi* är tre komponenter som är typiska för Pluscarden, i likhet med andra kloster som omfattar en traditionell liturgi i en gammal (läs medeltida) byggnad. Bröderna gör inget pastoralt arbete, och har inga semester, som en del kloster numera tillämpar. De kan på detta sätt sägas vara en verkligt kontemplativ orden.<sup>4</sup>

---

2 Faktauppgifter i detta avsnitt hämtade från Holmes 2004.

3 »This is the story of a 13<sup>th</sup> century Monastery – and of how Benedictines of the 20<sup>th</sup> century returned to restore it. The atmosphere of quiet reflection and of work dedicated to the glory of God is the same today as it was in the thirteenth century« Holmes 2004: 2.

4 Fr Benedict, Pluscarden, intervju 25 november 2006. Pastoralt arbete innebär att arbeta i en församling som exempelvis församlingspräst.



I Pluscarden slås besökaren av överensstämmelsen mellan hur liturgi, bön och byggnad formar en enhet. Besökaren ges en tydlig känsla av att man tagit avståndstagandet från världen ett steg längre än vad man ofta möter i kloster. Som tidigare nämnts så har munkarna mycket liten kontakt med omvärlden i och med att de inte utför något pastoralt arbete och aldrig i princip lämnar sitt kloster. Förutom att man fysiskt sett lever på en mycket avskild plats, så strävar bröderna efter att vara självförsörjande och kan i detta avseende sägas vara ett slags »gröna vågen-kloster«. Detta är en yttring som visserligen inte är unik i klostervärlden idag, men som i mitt material kommer till sitt tydligaste uttryck här. Pluscarden är det i särklass mest traditionella kloster jag besökt beträffande anda och spiritualitet.

### *Fältarbetet*

Jag besökte Pluscarden under tre dagar i november 2006. Kontakten fick jag genom Dr Mary Berry i Cambridge, som varit där och arbetat med brödernas sång. Kontakten innan besöket hade skett via e-post med abboten, då jag fått löfte om att få träffa körledaren Fr Benedict. Det fick jag också, men inte så mycket som jag hoppats utan enbart under ett timslångt möte. Körledaren hade inte innan informerats om mitt avhandlingsarbete trots att jag sänt en projektbeskrivning. Detta korta möte med Fr Benedict blev trots allt givande eftersom denne var en mycket intensiv person som talade snabbt och på ett mycket reflekterat sätt berättade om vad bröderna egentligen ska ha sin liturgi till och hur den ska gestaltas. Utöver detta möte fick jag dessutom några tillfällen till kortare samtal med abboten. De nära kontakterna med och uppskattningen av liturgin i Solesmes märks inte bara i Pluscardens liturgi utan också genom att de i sin lilla klosterbutik bland hemslungad honung, helgonmedaljonger och religiös litteratur även saluför liturgiska böcker och pedagogisk litteratur om gregorikanik från just Solesmes. Det de inte har i denna väg erbjuder de sig att ta hem för intresserade köpare.



*Pluscarden Abbey i november 2006. (Foto författaren.)*

## Liturgi

Skälet till att låta Pluscarden Abbey utgöra ett av fallstudierna är att de har en mycket traditionell inställning till liturgin. Liturgin har förändrats mycket litet sedan Andra Vatikankonciliet, men de anser ändå att de uppfyllt konciliets önskingar. Hur det är möjligt ska vi se närmare på senare i texten.

Inställningen till den latinsk-gregorianska liturgin i Pluscarden tackar bröderna klostrets sin förste abbot Wilfred Upson för, som hade en konservativ inställning till liturgi. Klostret har heller inte haft några munkar som kunnat eller varit intresserade av att komponera musik. Att låna folkspråkig musik komponerad för andra kloster har

inte heller varit aktuellt. Idag upplever komuniteten att tiden hunnit ifatt dem i och med det ökade intresset för gregoriansk sång, eftersom de under de turbulenta 1960- och 70-talen med dess många liturgiska experiment kunde fortsätta »så som man alltid gjort«. <sup>5</sup>

Ett utmärkande drag för den traditionella liturgi de vårdar i Pluscarden är det faktum att de behållit primen samt att psalmodin sker på latin. <sup>6</sup> Pluscarden är numera den enda brittiska manliga komuniteterna som sjunger hela officiet *inklusive* prim på latin med gregoriansk sång. Primen har i Storbritannien förutom i Pluscarden behållits av benediktinsystrarna i St Cecilia's Abbey på Isle of Wight och kartusianerna i Parkminster. <sup>7</sup> Anledningen är både praktisk och ideologisk: man visar att man inte helt är överens med Andra Vatikankoncilietts riktlinjer och alltså i viss mån sympatiserar med förkonciliära bruk, men också för att man ska hinna med sitt ambitiösa psalmschema. Kring årsskiftet 2007/2008 diskuterade bröderna i Pluscarden om primen skulle behållas eller inte, och komuniteten beslutade att fortsätta behålla den. <sup>8</sup> Detta betyder att man värnar en tidegård som egentligen försvann i och med Andra Vatikankonciliet. Man ber i Pluscarden hela Psaltaren på en vecka. <sup>9</sup> De liturgiska böcker man använder är framför allt *Psalterium monasticum* och *Antiphonale monasticum* i 1934 års utgåva. Det nya *Antiphonale monasticum* höll vid mitt besök på att introduceras, vilket inte vållat någon egentlig konflikt i komuniteten. Fr Benedict instämmer i Solesmes argument att forskningen gått så mycket framåt sedan 1934 års utgåva att en ny utgåva var nödvändig. Skälet är alltså vetenskapligt och inte musikaliskt. <sup>10</sup> Läsningar sker dock på engelska. Liturgin sker enligt följande schema:

---

5 Uppgifterna kommer om ej annat anges från Fr Benedict, Pluscarden, intervju 25 november 2006.

6 Att primen skall utgå slås fast i liturgikonstitutionens artikel 89 d. Katolsk dokumentation 1987b: 85.

7 E-post Fr Benedict, 21 januari 2009.

8 E-post Fr Benedict, 21 januari 2009.

9 I kapitel 13 behandlas Psaltaren, psalmodi och dess utförande mer utförligt.

10 Fr Benedict, Pluscarden, intervju 25 november 2006.

TIDPUNKT	GUDESTJÄNST	ACKOMPANJEMANG (ORGEL)
04.45	Matutin	–
Omedelbart efter matutin	Laudes	X (veckodagar*)
30 min efter laudes (07.30 söndagar)	Prim	–
8.45 (10.00 söndagar)	Mässa	Vanliga söndagar och fester men bara för ordi- nariet.
Integrerad i mässan (09.05 söndagar)	Ters	X (veckodagar)
12.35	Sext	–
14.15 (söndagar 15.35)	Non	–
18.00 (söndagar 17.30)	Vesper	X (veckodagar)
20.05	Completorium	X

\* Dagar då inte någon högtid, fest eller minnesdag firas.

*Liturgi i Pluscarden Abbey.*

Vi kan notera att sången ofta utförs a capella och att enbart orgel förekommer som ackompanjemangsinstrument. Ackompanjemang utgår i advent och fasta.

Någon egen musik komponerad på modersmålet har alltså aldrig förekommit i Pluscarden. Istället pekar de på att de lyckats förnya sin liturgi i enlighet med Andra Vatikankonciliet dokument. Hur är det möjligt, när man i andra kloster sett en övergång till modersmål som det enda möjliga efter konciliet? Jag citerar här ur en text klostret själv skrivit:

[...] Vi har vidare rättat oss efter den ofta upprepade begäran från konciliära och efterföljande påvliga uppmaningar direkt riktad till munkar att bevara en levande latinsk och gregoriansk liturgi som centrum för bönelivet, inte i någon sökt eller antikvarisk anda. Vi har visat att latinsk liturgi inte behöver vara en söndrande kraft, och inte heller behöver den halka efter förnyelsen av liturgierna på modersmål, snarare motsatsen, eftersom latinska texter inte behöver

genomgå de långa förseningarna som blir konsekvensen av översättning. Med våra inspelningar (LP/kassett) och genom tv- och radiosändningar främjar vi ett autentiskt medel för kristen spiritualitet. Att det inte är något handikapp visas av det faktum att mer än en tredjedel av vår kommunitet är under 33 år. Vi kan och borde göra mer för att tillgodogöra oss [skälen till] vad som ligger bakom Kyrkans lagstiftning, och att hjälpa folk att dela dessa rikedomar. Vi tror att vi är på rätt väg, vilken om vi fullföljer den, kommer att leda till verkställandet av det som Andra Vatikanconciliet uppmuntrade.<sup>11</sup>

Genom att behålla den latinsk-gregorianska liturgin visar man att man är lojal med en påvlig vilja och att man genom att noggrant ha läst konciledokumenterna ser det som en av sina uppgifter att visa att det trots allt är möjligt att idag ha en helt latinsk-gregoriansk liturgi. För dem som inte besöker klostret så bidrar tv, radio och skivinspelningar till spridning av synen på gregoriansk sång inte som något musealt föremål utan en »levande kraft« idag. Texten i citatet är skriven 1986 och ingår i Nicholsons enkätsammanställning över postkonciljär benediktinsk liturgi. Pluscarden har här tagit tillfället i akt att tydligt deklarerat sin avsikt med gregoriansk, latinsk liturgi på ett klagande sätt. När jag tjugo år senare, 2006, besökte Pluscarden blev det tydligt att man inte på något sätt gjort några engelskspråkiga eftergifter. Man skulle kunna påstå att de dittills bestått provet, och det var tydligt hur stolta de är över detta.

---

11 »[...] Further, we have conformed to the oft-repeated request of Conciliar and subsequent Papal exhortations directed at monks to conserve a living Latin and Gregorian Liturgy as the centre of a life of prayer, in no *recherché* or antiquarian spirit. We have demonstrated that a Latin Liturgy need not be a divisive force, nor need it lag behind the renewal of the vernacular Liturgies, rather the contrary, as Latin texts do not require to undergo the long delays consequent on translation. By our Record (L.P./tape cassette) and by Television and Radio broadcasts we foster an authentic vehicle of Christian spirituality. That this is no handicap is shown by the fact that more than one-third of our Community is under thirty-three years of age. We could and should do more to absorb what lies behind the legislation of the Church, and to help lay people share in these riches. We think that we are on the road, which, if followed, will lead to the achievement of what Vatican II encouraged.« Nicholson 1986: 81ff.

## Gregoriansk sång – ett fönster åt bön och lousång<sup>12</sup>

I detta fallstudium behandlas inga musikexempel, då detta kloster inte har någon egen unik musik men däremot en ovanligt konsekvent tillämpning i bruket av den gregorianska sången. Istället för musikanalys låter jag Fr Benedict komma till tals om de tankar som leder honom i hans arbete som körledare i klostret.

För Fr Benedict var det viktigt när han bestämde sig för att gå i kloster för mer än tjugo år sedan att hitta ett kloster som hade en liturgi på latin med gregoriansk sång. Han har ingen formell musikutbildning utan har sin musikaliska bakgrund från anglikanska körer (han är konvertit), och har sedan han kom till Pluscarden följt två kurser i Frankrike arrangerade av Solesmes speciellt för monastiskt bruk.

Fr Benedict har en mycket klar inställning till vad liturgisk musik bör vara vilken på alla sätt är till förmån för den gregorianska sången. Denna inställning ansluter på ett självklart sätt till Pluscardens allmänt traditionella syn på klosterliv. Han noterar även att den gregorianska sången mer och mer kommer tillbaka till den monastiska världen och att de unga som träder in i kloster »till 100% är för denna musik«. »Revoltörerna« från 60- och 70-talen dör ut och den gregorianska sången har visat sig ha ett värde som vara i längden. Att överge den gregorianska sången som skett i många kommuniteter menar han ha visat sig ha katastrofala följder. Genom att behålla den gregorianska sången anser han att Pluscarden lyckats undvika den politiska aspekten, politisk i vidaste mening, av liturgin vilket han sett exempel på i många andra kloster. Ett exempel är de strider mellan olika viljor som stundom gjort liturgin till ett slagfält och som jag återkommer till i senare kapitel. I dessa stridigheter anses den gregorianska sången ha förblivit en *neutral* repertoar av god och vacker musik.

Fr Benedict har dock förståelse för att det finns utomliturgiska skäl till varför den äldre generationen inte ville behålla den gregorianska sången, skäl som egentligen inte alls har att göra med sången som sådan. Som exempel nämner han det förkonciliära bruket med lek-

---

<sup>12</sup> Avsnittet bygger på intervju med Fr Benedict, Pluscarden, intervju 25 november 2006.

systrar och -bröder vilka hade en lägre rang, och därmed skapade en hierarkisk spänning i komuniteterna, eller att man i allmänhet har dåliga minnen till vilka gregoriansk sång på olika sätt kan kopplas.<sup>13</sup> Detta skymmer inte körledarens uppfattning att den gregorianska sången är av hög kvalitet och varar i längden, där han jämför med J. S. Bachs och Mozarts musik. Detta är alltihop god musik som öppnar *ett fönster åt bön och lovsång*. När Fr Benedict ombeds att ge en kort definition av vad gregoriansk sång så kommer svaret efter kort betänketid:

Den [gregorianska sången] är en *traditionstyngd*, (därav dess objektivitet) *musikaliskt vacker lovsång till Gud*. Den är också den latinska liturgins egen sång. Den är given till oss genom seklerna, och det är viktigt att poängtera att den är bärare av ord. Gregoriansk sång för samman alla de tre saker som Benedikts regel pekar ut som speciellt viktiga; kroppsarbete, bön och *Lectio Divina*, den utgörs alltså av arbete, bemödande, studier och 98% Guds ord.<sup>14</sup>

Ytterligare en sak som Fr Benedict ovanligt nog pekar ut som en fördel med gregoriansk sång är att alla kan sjunga den. Detta är ett ovanligt påpekande i de intervjuer jag gjort, då gregoriansk sång snarare brukar sägas vara svårsjungen av olika skäl; latin är svårt, semiologi tar lång tid att lära sig i praktiken, kvadratnotation är krånglig att läsa etc. Istället pekar Fr Benedict i Pluscarden på den formelaktiga karaktären som gör gregorianiken lätt att lära sig och det faktum att

---

13 Leksystrar och -bröder är nunnor och munkar som hade något annorlunda vagningslöften än traditionella klosterlöften. De deltog i mindre utsträckning i gudstjänstlivet för att i stället ägna mer tid åt praktiskt arbete.

14 »It is a traditional (therefore its objectivity), musical beautiful praise of God. And the proper chant of the Latin liturgy. It is something that is given to us through the centuries. It is important to point out that it carries words. Gregorian chant bring together all three things that the Benedict rule points out as specifically important: manual work, prayer, Lectio Divina. Gregorian chant is thus work, effort, study and 98% God's word.« Fr Benedict, Pluscarden, intervju 25 november 2006.

den är enstämig.<sup>15</sup> Av tjugo bröder kan endast två läsa noter, och en av dessa är Fr Benedict själv.

### *Sammanfattning*

Det unika i brödernas i Pluscarden musikutövning ligger inte i repertoaren. Den ansluter helt till Solesmes utgivningsverksamhet. Det unika ligger i den konsekventa tillämpningen av den gregorianska repertoaren där till och med psaltarsången sker på latin och primen behållits. Detta är inte bara ovanligt i mitt material utan i helhet för den katolska klostervärlden. Genom att behålla den gregorianska sången menar man sig ha behållit en objektiv och traditionsrik liturgi vilket gjort att man undvikit många subjektiva liturgiska konflikter baserade på personlig tycke och smak. I förlängningen menar man sig bidra till den katolska kyrkans enhet.

---

<sup>15</sup> Nykomponerad monastisk musik är ofta flerstämmig och likhetstecken sätts av informanter ofta mellan nykompositioner och polyfoni.



## Karmelitbröderna i Norraby och karmelitsystrarna i Glumslöv

Levande kärlekslåga,  
som sårar skönt och bränner  
min ande djupast in i hjärtegrunden!  
(ur sången *Levande kärlekslåga* från cd:n *In Laudem Gloria*,  
text Johannes av Korset)

### *Inledning*

På den nordvästskånska landsbygden med någon mil mellan sig ligger två karmelitkloster. I det ena bor systrarna och i det andra bröderna. Systrarnas kloster ger ett strängt och slutet intryck där det ligger nära havet, och de har inget gästhem även om de tar emot besökare över dagen. Egentligen har inte heller bröderna något gästhem, utan de erbjuder istället ett reträtthem, vilket i princip innebär ett gästhem med fokus på kontemplation och tystnad. Hit kommer människor som önskar vistas några dagar i fullständig tystnad och stillhet. Besökare ombeds att gå tyst – ett toffellager finns innanför ytterdörren för den som inte tänkt på att ta med sig egna. Alla måltider intas under fullständig tystnad. Middagen äts tillsammans med bröderna i Karmelgårdens matsal, vilket är ett sätt för gäster och bröder att mötas utanför liturgin. Men eftersom alla måltider intas under tystnad så lämnar det inte utrymme för den sortens umgänge där man samtalar. Här möts man på ett annat vis. Allt i en anda som är inriktad på att upprätthålla tystnaden, stillheten och meditationen i typisk karmelitisk anda där den inre bönen står i centrum.

Tystnaden och den inre bönen ges även stort utrymme i liturgin. Efter laudes tillbringas hos bröderna en hel timme i inre bön, och efter vesper följer ytterligare fyrtyo minuters inre bön. Små mattor och pallar finns för besökarna för att underlätta att hitta en bekväm ställning. Det lilla trånga kapellet med sina takbjälkar i det låga taket – det är

en ombyggd ladugård – liknar för en kort stund något som är mycket långt ifrån en välordnad gudstjänstsituation när folk sprider ut sig lite hur som helst i den lilla lokalen. Ljuset släcks ned och det blir alldeles stilla och tyst, inte ens en fläktanläggning som surrar, bara kvartsslagen från klockan annonserar tiden. Total stillhet råder.

Besöker man systrarnas gudstjänster möts man istället av ett stort, ljus och öppet kyrkorum. Då systrarna lever i sträng klausur så har de en avskild plats i kyrkorummet, där de innan varje gudstjänst drar ifrån stora träpaneler för att se in mot altaret. Systrarnas liv uppmärksammades i april 2007 i tv-dokumentären *Nunnan* av Maud Nycander.

### *Fältarbeten*

Att inkludera dessa karmeliter i min undersökning berodde på att jag sedan tidigare visste att brödernas gästhem är mycket populärt att resa till varför jag blev intresserad av att lära känna deras liturgi. Jag har besökt Norraby vid ett tillfälle och Glumslöv vid två tillfällen under 2005 och 2006. Förutom dessa karmeliter så har jag under ett besök i Italien 2006 besökt karmelitsystrar i Lodi utanför Milano.

Glumslöv var det första av de två klostren jag besökte, vilket skedde i mars 2005. Då mötte jag Sr Birgitta som då var musiksyster. Vid besöket i Norraby i januari 2006 samtalade jag med en av de bröder som kom till Sverige från Belgien vid brödernas återetablerande 1967. Besöket ägde rum under tre dagar då jag bodde i reträtthemmet Karmelgården.

Vid samma tillfälle som jag besökte bröderna gjorde jag ett återbesök hos systrarna i Glumslöv. Jag återsåg Sr Birgitta som nu utsetts till priorinna, en post som cirkulerar bland systrarna och som man innehar i tre år. Jag fick jag även samtala med Sr Veronica, som är en av de systrar som komponerar musik av tillfällighetskaraktär vid till exempel jubileum, födelsedagar och för visst liturgiskt bruk. Systrarna har en rik tradition på detta område och har till och med gett ut en cd med egna kompositioner för att stödja finansieringen av ett karmelitklosterbygge i Danmark.

Om brödernas och systrarnas liturgi är i princip lika, så finns det en fysisk skillnad besökaren omedelbart lägger märke till. Det är deras olika

klausurföreskrifter. Medan bröderna knappast har någon klausur alls, förutom i cellerna, så har systrarna det i den nutida ordensvärldens kanske strängaste klausurreglerna. Alla samtal hos systrarna sker i ett speciellt samtalsrum kallat *parlatorium*, vilket i och för sig inte är anmärkningsvärt eftersom alla kloster har ett sådant rum där man tar emot sina gäster. Detta kan dock ha mycket olika utseende bland annat beroende på olika klausurregler. Hos bröderna i Norraby är det ett litet trevligt rum med två bekväma stolar och ett bord. I Glumslöv däremot är parlatorierna större rum, avdelade med en vägg i mitten med ett galler i. På var sida gallret finns ett bord och en stol där nunnan och samtalspartnern slår sig ned. Böcker, notblad och annat som man får ta del av under samtalen skickas genom gallrets små rutor. En karmelitsyster lämnar aldrig sitt kloster utom för läkarbesök. Bröderna har också utåtriktade arbetsuppgifter utanför klostret, i synnerhet i egenskap av präster, medan hela systrarnas verksamhet äger rum inom klostrets väggar.

## Historik

Karmelitorden är en medeltida tiggarorden. Ordensstadgarna stadfästes av påven 1226 efter att orden tillåtits redan 1210. Ordensnamnet kommer av att det på berget i Karmel i Israel bildades en liten manlig eremitkoloni av vad man tror var västerlänningar som kommit dit i samband med korstågen. Under 1200-talet spred sig orden till Europa och det eremitiska levnadssättet övergavs samtidigt.<sup>1</sup> Idag är den starka betoningen på den inre bönen och tystnaden en kvarleva av det ursprungliga eremitiska levnadssättet. På 1400-talet kom karmeliterna till Norden, där de bland annat etablerade sig i Landskrona 1410. Karmelitklostren fanns kvar i Norden fram till reformationen.<sup>2</sup>

Av karmelitorden finns idag två grenar; den skodda respektive den oskodda. Den oskodda, vilken karmeliterna i Norraby och Glumslöv tillhör, är en på 1500-talet reformerad gren. Den reformerades av Teresa av Avila och Johannes av Korset, två av karmelitordens viktigaste

---

1 Catholic Encyclopedia, hemsida.

2 Steinmann 1981: 13ff.

personligheter. Oskodda kallas de då deras världsliga fattigdom lär ha visat sig i att de gick barfota.<sup>3</sup>

När karmelitnunnorna ville etablera sig i Sverige 1956 så var det första gången sedan religionsfrihetslagen stiftades 1951 som ett kloster önskade etablera sig i landet. Denna lag hade i princip upphävt klosterförbudet, men de behövde ändå skriva till kungen för att få frågan prövad i riksdagen. Systrarna kom från Belgien och slog sig ned i närheten av Landskrona, i det lilla samhället Rydebäck nära Glumslöv. Eftersom det var den första kontemplativa orden som kom till Sverige efter reformationen var uppmärksamheten stor från media och allmänhet. Även om tillstånd till klosteretableringen givits så dröjde det ända till 1961 innan riksdagen utrett frågan och biföll ansökan, varvid byggnationen av klostret kunde inledas. Den 3 augusti 1963 stod de nybyggda klosterbyggnaderna färdiga och kunde invigas. Intresset var enormt, och under de tre dagar som klostret var öppet för allmänheten innan det stängdes och klausuren trädde i kraft kom uppskattningsvis 18 000 människor för att se det. Sverige hade fått sitt första officiella kloster efter reformationen.<sup>4</sup> Karmelitbröderna följde snart efter till Sverige från Belgien. I slutet av 1967 etablerade de sig i Norraby, där de köpte en sliten skånegård som de byggde om till kloster. Anledningen till etableringen var bland annat att systrarna behövde andlig ledning och hjälp med att förrätta sina dagliga mässor.<sup>5</sup> Den gamla ladugården blev kapell och reträtthemmet är en gammal skolbyggnad.

### *Liturgi och musik*<sup>6</sup>

Eftersom karmelitorden är en tiggarden så betyder det att de inte behöver iaktta de små tiderna i tidegården. Systrarna har dock behållit ters, sext och non i sin liturgi, förmodligen för att de är mer

---

3 Karmelitbröderna i Sverige u.å: 5f.

4 Steinmann 1981: 149ff. Mer om klosterförbudets avskaffande finns i Inger 1962. Klosterförbudet upphävdes i sin helhet först 1977.

5 Steinmann 1981: 153ff.

6 Detta avsnitt baseras där inget annat anges på intervjuer i Norraby och Glumslöv 8 mars 2005 och 28 januari 2006 samt korrespondens.

kontemplativa till sin karaktär än bröderna. Brödernas liturgi har av de små tiderna behållit sexten i sin tidegård. Karmeliterna har en annan gudstjänstordning för sin tidegård jämfört med benediktinerna, nämligen romerskt breviarium (*Liturgia horarum*). Gudstjänstschema ser ut enligt följande:

Systrar:

05.30 laudes  
07.15 ters  
08.00 mässa  
11.25 sext  
14.00 non  
18.00 vesper  
19.55 completorium

Bröder:

06.00 laudes  
12.00 sext  
17.00 (18.45 sön- och helgdag) vesper  
18.00 (17.00 sön- och helgdag) mässa  
20.40 completorium

Den liturgi som idag används både i Glumslöv och Norraby är utformad av bröderna i Norraby och gemensam för både systrar och bröder. När bröderna kom till Norraby hade Andra Vatikankonciliet avslutats två år tidigare. De hade då ingen svensk liturgi, och de kunde heller inte svenska. Införandet av svensk liturgi skedde successivt. Redan efter några veckor började de att läsa completoriets psaltarpsalmer på svenska. För hymnsången använde de till en början psalmer ur svenska psalmboken, men allt eftersom infördes istället gregorianska melodier som sjöngs till svenska texter. Detta var en utveckling som pågick under hela 1970-talet för att avslutas under 1980-talet.<sup>7</sup>

En av anledningarna till att systrarna gick över till svenska efter

---

<sup>7</sup> Broder A, brev 19 december 2007.

konciliet var att man ville följa det svenskspråkiga musikmaterial som togs fram av Stockholms katolska stift för bruk i Sverige. Under den stora våg av liturgi på modersmål som svepte över katolska kyrkan efter konciliet ville man visa sin lojalitet med den katolska kyrkan i Sverige och för dess enhets skull använda deras liturgi. Detta gällde framför allt de mässor på svenska som tagits fram. Dock upplevde man efter en tid att de trots allt tyckte bättre om att sjunga de gregorianska mässorna varför man återgick till dem, och mässordinariet sjungs på latin än i dag.<sup>8</sup> Systrarna hade fram till att bröderna började utforma en svenskspråkig liturgi sjungit tidebönera *recto tono*. Från att tidigare ha haft en enveckascykel under vilken alla psaltarpsalmer sjöngs, infördes en fyraveckorscykel där man följer det romerska breviariet.

<b>SÅNG SVENSKA MED GREGORIANSKA MELODIER</b>	<b>SÅNG PÅ LATIN MED GREGORIANSKA MELODIER</b>
Tidegården	<i>Salve Regina</i> i completorium lördag och söndag
Mässpropriet	Mässordinariet

*Fördelning av språk och musik i Glumslöv och Norraby.*

Tabellen ovan anger vilka delar av liturgin som sjungs på latin. Man sjunger endast undantagsvis på latin i tidegården, och då gäller det katolsk standardrepertoar som mariaantifonen *Salve Regina* som traditionenligt avslutar completorium. *Salve Regina* sjungs alltid på lördagar och söndagar i den högtidliga tonen, *tonus solemnis*. Övriga dagar sjungs den på svenska till den franska barockmelodi som fått svensk text av Olov Hartman.

---

<sup>8</sup> Sr Birgitta av Treenigheten, Glumslöv, intervju 8 mars 2005.



*Notexempel 5: Början av Salve regina i tonus solemnis och början av den svenska versionen av den franska barockmelodin: Hell dig, o drottning.*

Ur den svenska katolska psalmboken *Cecilia* hämtas svenskspråkiga psalmer och musiken till mässorna.<sup>9</sup> Nästan hela mässordinariat är alltid på latin, men vid vissa stora fester, (jul, påsk, några av ordenshelgonens fester), sjungs även proprium på latin, vilket betyder en helt latinskspråkig mässa.<sup>10</sup>

### *Gregoriansk sång på svenska – en adaptionstrategi*

För att utforma en svenskspråkig liturgi valde bröderna i Norraby att behålla de gregorianska melodierna varvid man höll sig till de standardutgåvor som fanns. Detta betydde att man lånade gregorianska melodier ur *Antiphonale monasticum* och *Liber usualis*. De svenska texterna hämtades främst ur två olika utgåvor av *Cecilia* samt delvis från andra böcker.<sup>11</sup> Idag har bröderna svårt att säga exakt ur vilka eftersom de inte särskilt noterat detta. Texterna till invitatorierna, de nytestamentliga lovsångerna och responsorierna kommer från *Kyrkans dagliga bön*.<sup>12</sup> Texterna lades sedan under de gregorianska melodierna

9 Broder A, Norraby, intervju 28 januari 2006.

10 Broder A, brev 19 december 2007.

11 *Cecilia* 1950 och 1987.

12 *Kyrkans dagliga bön* 1990.

med liten eller ingen förändring av musiken. Ingen översättning av melodiernas egna texter till svenska har alltså skett, utan den strategi vi möter hos dessa karmeliter är ett bruk av *kontrafakt*. Psaltarpsalmerna sjungs av bröderna *recto tono*. I mässan på söndagar sjungs psalmer ur Cecilia ur den senaste utgåvan, och på så sätt menar man sig ansluta till den svenska psalmsångstraditionen.

Varför övergick man egentligen till folkspråket? Ett solidaritetsskäl har angivits ovan, men det har inte varit det enda. Det fanns också en allmän entusiasm efter konciliet över nya möjligheter att fira gudstjänst som det verkar ha varit lätt att ryckas med av. Samtidigt är man medveten om att det egentligen inte var konciliets avsikt. I Norraby uttrycks det på detta vis:

Egentligen avviker man lite från konciliet. Konciliet hade inte för avsikt att överge latinet så till den grad. Och inte gregorianiken heller. Men efter konciliet, det var liksom en entusiasm, man kunde inte hejda det.<sup>13</sup>

Vad melodierna beträffar så verkar det inte ha förelegat något annat alternativ än att behålla de gregorianska melodierna när man övergick till modersmålet. Den gregorianska sången upplevs ha en slitstyrka som inte annan liturgisk musik kan rå på, en i musiken i sig inneboende kvalitet. Det är tydligt att man uppskattar traditionen från Solesmes. Bröderna uttrycker sig på detta sätt:

Gregorianik är mycket slitstarkt. Den kan man sjunga hela livet utan att bli trött på det medan andra melodier, vanlig musik, det blir man trött på efter en tid. Vi kan sjunga *Salve Regina* hela livet varje dag om man vill och det låter alltid bra.[...] Gregorianiken är ett särskilt djup. Jag tycker inte att det är så farligt att folk inte förstår den latinska texten, musiken har själv en evangeliserande funktion, själva musiken. Den är så innerlig, så djup, så lugn, så upphöjd, det är mystik egentligen, det finns en viss mystik. Om

---

<sup>13</sup>Broder A, Norraby, intervju 28 januari 2006.



man sjunger bra som man gör i Solesmes! (Här skrattar informanten hjärtligt.)<sup>14</sup>

Bakom skälet till att sjunga på svenska skymtar också ett praktiskt skäl i det faktum att klostret alltid har gäster:

Vi kunde inte ha officiet på latin särskilt när vi har gästhem. Gästerna kan inte latin och det vore inte bra.<sup>15</sup>

Av detta förstår vi att det är skillnad på vilka krav man kan ställa på vanliga gudstjänstfirare respektive klosterinvånare. Svenskspråkig liturgi finns bland annat för att gäster inte ska känna sig exkluderade i gudstjänsterna.

Det finns som sagt ingen egentlig skillnad mellan bröderna i Norraby och systrarna i Glumslöv utom när det gäller musiken i mässan utanför ordinarier. Där är systrarna mycket friare och blandar genrer, stilar och instrument i mässmusiken. Bland systrarna fanns vid mitt besök en syster som spelar orgel, en som spelar fiol samt gitarr, och systrar som gärna sjunger flerstämmigt i mindre besättningar. Vid högtidliga tillfällen i mässan sjunger systrarna introitus på latin för att »*Det tycker vi mycket om.*«. Från den ortodoxa kyrkan har de hämtat *troparier*, vilka de sätter samman med verser till gregorianska eller nykomponerade melodier.<sup>16</sup> De egna sångerna förekommer i mässan en till två gånger per vecka och i synnerhet vid högtider och karmelfester.<sup>17</sup> Sångerna är oftast tonsättningar av redan existerande texter. Systrarna uppskattar den liturgiska friheten som gör att de inte har någon förväntan på att förvalta ett visst arv som de menar att framför allt benediktinerna har. Inget av all denna musik är utgivet i noter, och den har enbart spritt sig i liten mån utanför klostret. En vidare spridning är heller ingenting de eftersträvar. I mina samtal med

---

<sup>14</sup> Broder A, Norraby, intervju 28 januari 2006.

<sup>15</sup> Broder A, Norraby, intervju 28 januari 2006.

<sup>16</sup> Sr Birgitta av Treenigheten, Glumslöv, intervju 8 mars 2005.

<sup>17</sup> Sr Veronica, Glumslöv, intervju 28 januari 2006.

systrarna betonas flera gånger att det är en viktig karmelitisk tradition att skriva sånger och dikter, och att det är i den traditionen som syst-rarna fortsätter att skapa ny musik.

## Tre musikexempel

Jag kommer här att visa exempel karmeliternas på adaptationer till svenska samt en nykomponerad sång av Sr Veronica.

Det första exemplet är en ofta använd melodi i den gregorianska repertoaren, vars ursprung är completoriesponsoriet *In manus tuas, Domine*. Jag visar här tre olika adaptationer till tre olika svenska texter av denna melodi som karmeliterna gjort. Källan är *Liber cantualis* (A), och återger sångens första fras. Notexemplet nedan visar hur adaptationerna förhåller sig till den gregorianska förlagan.

Exempel B är en direkt översättning av den latinska texten. I denna adaptation har man behållit melodin nästan helt intakt även med avseende på melismer, förmodligen för att antalet stavelser i den svenska texten exakt stämmer med den latinska texten. Dock har tonen vid siffra 1 flyttats ett helt steg uppåt i adaptationen. Exempel C har en annan text, vilket nödvändiggjort vissa justeringar av melodin. Inledningens fyra toner f har i denna version blivit tre (siffra 2). En ton har lagts till (siffra 3) och en tretonsmelism skapats vid ordet *verk* (siffra 4). Exempel D uppvisar en något reducerad melodilinje då texten är kortare; 12 stavelser mot den latinska textens 16. Det är också den version som bäst fungerar med svenskans prosodi. Adaptionerna måste sjungas med stor känsla för den svenska textens betoningar så att inte stavelser med melismer slentrianmässigt blir betonade och därmed ger upphov till en felaktig betoning av texten, exempelvis vid siffrorna 5, 6 och 7.

A In ma - nus tu - as, Do - mi - ne, Commen - do spi - ri - tum me - um.

B I di - na hän - der, Her - re Gud, be - fal - ler jag nu min an - de.

C Hur mång - fal - di - ga är in - te di - na verk, o Her - re.

D Vår Her - re är stor, och han är väl - dig i kraft.

Notexempel 6: Svenskspråkiga varianter av *In manus tuas* från karmelitbröderna i Norraby.

- A) *In manus tuas, Domine* (completorieresponsorium ur *Liber cantualis* 1978:116).  
 B) *Hur mångfaldiga är inte dina verk, o Herre* (lördagens vesper under året).  
 C) *I dina händer, Herre Gud* (completorium under året).  
 D) *Vår Herre är stor* (söndagens vesper under året).

Completoriehymnen *Te lucis ante terminum/Nu dagens ljus till vila* går är ett exempel på adaption av en syllabisk melodi. Den går i modus åtta och melodin är hämtad ur *Antiphonale monasticum*. Den svenska texten är en direkt översättning av den latinska texten och har ett med latinet exakt överensstämmande stavelseantal. Exemplet visar ett vanligt förekommande förfarande vid adaptioner av syllabiska melodier. Eftersom hymner oftast är rimmade eller skrivna på olika versmått så finns en strävan att skapa översättningar där latinet och texten på modersmål har samma stavelseantal och där om möjligt även modersmålet har en text som rimmar eller är skriven på ett visst versmått. Detta gynnar ett exakt övertagande av melodin. I denna översättning har betoningarna skickligt tagits till vara så att den svenska texten blir lättsjungen. Det gäller främst hur betonade stavelser placerats på högre toner, vilket tillsammans med melismer är två viktiga sätt för att åstadkomma betoning i svenskt språkbruk. Hänsyn till detta kan noteras vid siffrorna 1, 2, 3 och 4.

Te lu - cis an - te ter - mi - num, Re - rum Cre - a - tor po - sci - mus,  
Nu da - gens ljus till vi - la går. O Ska - pa - re, Vi bed - ja dig,

Ut so - li - ta cle - men - ti - a Sis praec - sul ad cu - sto - di - am.  
att för din mil - da kär - leks skull, be - skyd - da och be - va - ra oss.

Notexempel 7: Adaption av *Te lucis ante terminum*. *Antiphonale monasticum* 1934: 170.

Det sista exemplet är komponerat av en av klostrets komponerande systrar: Sr Veronica. Hon har ingen musikutbildning men hade spelat gitarr och sjungit visor och folkmusik på svenskkyrklig grund innan hon trädde in i karmelitorden. Det är den musiken hon har i ryggraden när hon komponerar, men under sina snart femton år som karmelit har hon också kommit att inspireras och impregneras av det gregorianska tonspråket som hon möter varje dag i liturgin.<sup>18</sup> Här är ett exempel på hennes kompositioner: en bön till skyddsänglarna. Den har ett trestämmigt omkväde på latin med tvåstämmiga verser på svenska. Melodin ligger i mittenstämman, och i de tvåstämmiga partierna i överstämman. Observera melodins likhet i refrängens första fras (*Angele Dei, qui custos es mei*) med exemplet ovan *In manus tuas Domine*. Melodin rör sig över en sext, och stämmorna rör sig blockvis i medrörelse vilket ger en lätt slavisk-ortodox prägel åt harmoniken. Treklanger, sextintervall och treklanger (även förminskade) är frekvent förekommande.

<sup>18</sup> Sr Veronica, Glumslöv, intervju 28 januari 2006.

An - ge - le De - i, qui cus - tos es me - i, me ti - bi com - mis - sum,  
 pi - e - ta - te su - per - na, il - lu - mi - na - cus - to - di, re - ge et gu - ber - na.  
 I. Han skall be - fal - la si - na äng - lar att skyd - da dig var du än går.  
 De bär dig på si - na hän - der så att du in - te stö - ter fot - en mot någ - on sten.

*Notexempel 8: Angele Dei av Sr Veronica.*

### *Sammanfattning*

Karmeliternas i Norrabby och Glumslöv liturgiska musik är en blandliturgi där gregoriansk sång och adaptationer av denna till svenska är de viktigaste delarna. Systrarna sjunger även i viss mån musik som komponerats av dem själva. Adaptionerna ligger mycket nära den gregorianska förlagan och har endast i mycket liten mån förändrats.

## S:ta Birgittas kloster Pax Mariae, Vadstena

Denna orden vill jag instifta till min högt älskade moders ära  
och först och främst för kvinnor.

(Ur Birgittas uppenbarelser: Kristus talar till Birgitta. Birgitta 1969: 16)

### *Inledning*

Birgittasystrarna har jag besökt fler gånger än jag kan räkna. Det började som ett medeltidssvärmeri i sena tonåren vilket senare utmynnade i ett intresse för deras egenartade liturgi som resulterat i flera föredrag och texter.<sup>1</sup> Att det kloster jag först kommit i kontakt med är just birgittasystrarna i Vadstena är typiskt för svenskar med svenskkyrklig bakgrund. Detta kloster är det i särklass mest kända utanför katolska kretsar. Detta i sin tur beror säkerligen på att orden grundats av den heliga Birgitta som är en av få medeltida svenskar vars liv och verk vi känner mycket väl vilket bidrar till att ge relevans för svenskar även utanför katolska sammanhang.

S:ta Birgittas kloster ligger beläget vid Vätterns strand mitt inne i den medeltida stadskärnan i Vadstena. Dagens kloster ligger på armlängds avstånd från resterna av det medeltida klostret där den före detta klosterkyrkan – Blåkyrkan – tronar i mitten. Birgittasystrarna är en kontemplativ orden, men driver ett mycket populärt gästhem där man måste vara ute i god tid för att få rum. Birgittasystrarna har funnits i Sverige sedan 1930-talet och därmed hunnit bli bekanta för många svenskar.<sup>2</sup> Skälet till att denna orden skulle ingå i mitt avhandlingsarbete är dock mycket större än min personliga förkärlek till klostret

---

1 Exempelvis Lagergren 2000, Strinnholm Lagergren 2004 och 2006.

2 Fram till klosterförbudets upphävande drevs deras verksamhet i form av gästhem.

och Vadstena. Deras liturgiska musik i postkonciliär tid uppvisar ett långtgående och medvetet omskapande av en hel monastisk repertoar i syfte att passa modersmålet. I detta adaptationsarbete har man gått betydligt längre än karmeliterna i föregående kapitel.

## Historik

Birgittinorden är det enda svenska bidraget till den katolska ordensfloran. Om dess tillkomst och grundare den heliga Birgitta finns en stor mängd litteratur, däremot är dess historia efter den svenska reformationen sparsamt behandlad<sup>3</sup>. Birgittinsk forskning har i Sverige länge varit ett omhuldat ämne, och dess musik finns behandlad i två avhandlingar men en enhetlig översikt över hela den birgittinska liturgiska musiken har ännu inte publicerats.<sup>4</sup> Den birgittinska liturgin är en helt ordensspecifik skapelse, vilket betyder att ingen annan klosterorden använder denna liturgi. Därför kommer dess tillkomst och innehåll att beskrivas lite utförligare. Liturgin är en tidedärdsliturgi, vilket betyder att den enbart omfattar tidedärden och inte mässan. Denna sammanställdes av den heliga Birgitta och hennes medarbetare Petrus Olavi från Skänninge under 1350- och 1360-talen då de vistades i Rom. Systrarnas tidedärd fick namnet *Cantus sororum* – *Systrarnas sång*. Liturgin var i sin ursprungstanke utformad som två separata liturgier för nunnorna respektive munkarna, som tillsammans bildade en *storliturgi*. Idag tänker vi på nunnor när vi hör talas om birgittinorden, men ända in på 1700-talet fanns även verksamma munkkloster inom denna orden<sup>5</sup>. Birgittas dubbelklostertanke var ovanlig men inte unik i det medeltida katolska ordensväsendet. De birgittinska dubbelklostrens upphörande innebar att nunnorna haft en stympad liturgi då enheten i den ursprungliga liturgiska tanken måst överges. Sedan 1976 har birgittabröder återupptagit verksamheten i USA, men inga dubbelkloster har ännu invigts.<sup>6</sup>

---

3 Ett bra översiktsverk av birgittinorden och den heliga Birgitta är antologin under redaktion av Beskow och Landen 2003.

4 Nilsson 1991a, Servatius 1990.

5 Sander Olsen 2002: Bijlage 7.

6 Sander Olsen 2002: Bijlage 7.

I de birgittinska dubbelklostren levde munkar och nunnor skilda åt inom klosterområdet men använde samma kyrka för sin liturgi. De firade sina liturgier åtskilda från varandra i kyrkan, där ett snillrikt system med gångar, trappor och läktare gjorde att de inte behövde mötas.<sup>7</sup> Brödernas och systrarnas liturgier samverkade på så sätt att bröderna firade en stiftsliturgi, det vill säga den liturgi som var påbjuden i det stift där klostret var beläget, och varierade på så sätt från kloster till kloster i fråga om till exempel helgonfester. Systrarnas liturgi var alltså ordensspecifik medan brödernas omfattade den katolska kyrkans mer allmänna liturgi, och på så sätt skapade man en egen liturgisk profil på samma gång som man anslöt sig till mer allmänna bruk. I Vadstena betydde detta att bröderna firade den liturgi som gällde i Linköpings stift, eftersom det var det stift i vilket Vadstena ligger. Denna stiftsliturgi var alltså inte skapad av den heliga Birgitta och Petrus Olavi utan inkorporerad i den birgittinska liturgin. Systrarnas liturgi var inriktad på att ära jungfru Maria i egenskap av Jesu moder, det var alltså en *mariocentrisk* liturgi. Den teologiska grundstrukturen i *Cantus sororum* är utformad så att varje dag i veckan ägnas en aspekt av jungfru Marias liv. Exempelvis så ägnas onsdagen åt att fira jungfru Marias födelse under rubriken *Låt om oss högtidlighålla jungfrumodern Marias födelse. Låt om oss tillbedja Kristus, hennes Son, Herren*.<sup>8</sup> *Cantus sororum* var utformad som en veckocykel, vilket betyder att exempelvis varje måndag året runt sjöngs samma sånger, lästes samma texter, reciterades samma psaltarpsalmer etc., och denna liturgi var likadan oavsett i vilket land och i vilket stift birgittaklostret var beläget och naturligtvis alltid på latin.<sup>9</sup>

Den musikaliska redaktionen var Petrus Olavi ansvarig för, vilket innebar att han dels komponerade nya melodier och dels lånade melodier ur katolska kyrkans allmängods av gregorianska melodier. För att ge en fingervisning om hur mycket musik Petrus egentligen komponerade, så anger Viveca Servatius att cirka en tredjedel av de 92 tidegårds-

---

<sup>7</sup> Än idag kan man se en sådan läktare för systrarna hos birgittasystrarna i Maria Refugie, Uden, Nederländerna.

<sup>8</sup> I original *Ortum virginis et matris Marie celebremus, christum ejus natum dominum adoremus*. Nilsson 1991b: 109.

<sup>9</sup> Efter Servatius 2003.



antifonerna är komponerade av honom. Beräkningen utgår från att de antifoner man inte hittat konkordanser till i andra källor är från Petrus hand.<sup>10</sup> Detta förfarande kallas *kompilation* och var mycket vanligt under medeltiden, en tid som inte kände till någon upphovsrättslig problematik. Petrus Olavi anses framförallt i äldre litteratur vara den som komponerat all musik till *Cantus sororum*, vilket beror på att verbet *componere* hade en annan betydelse under medeltiden, nämligen att sammanställa, och detta kunde både handla om självständiga, nyskapade kompositioner såväl som att sätta ny text till en redan existerande melodi eller att ändra denna melodi efter eget skön.

Klostret i Vadstena invigdes år 1384, 11 år efter Birgittas död.<sup>11</sup> Vadstena var då en liten obetydlig by vid Vätterns östra strand vilken fick stadsrättigheter först år 1400.<sup>12</sup> Klostret växte snabbt och åtnjöt stort beskydd och stöd från Sveriges adel och stormän och blev en central arena i svensk senmedeltida politik. Det blev under senmedeltiden en av Sveriges största jordägare. Under 1400-talet etablerade sig också birgittinorden i flera europeiska länder som Nederländerna, Tyskland, Italien, Storbritannien, Polen, Norge och Danmark. Efter den svenska reformationen skedde en nedgång för klostret, och de sista nunnorna flyttade till Polen 1595. Det är trots allt det svenska kloster som fungerade längst efter reformationen vilket vittnar om dess starka ställning i landet. Klosterbyggnaderna föll i ruiner, medan kyrkan blev församlingskyrka för den lutherska svenska kyrkan, vilket den är än idag.<sup>13</sup>

1935 återkom birgittasystrarna till Sverige efter hundratals år av verksamhet på andra håll på kontinenten. Men det var inte i den medeltida grenen som återvände. Svenskan Elisabeth Hesselblad hade 1911 i Rom skapat en reformerad birgittinorden, som liturgiskt till stora delar skilde sig från den medeltida birgittinggrenen. Dessa birgittiner kallas ofta Hesselbladbirgittiner för att skilja dem från den medeltida grenen. Hesselblad hade inte någon anknytning till katolskt liv från sin bakgrund,

---

10 Servatius 1990: 109ff.

11 Beskow /Landen 2003: 16.

12 Fritz 2000: 119.

13 Beskow /Landen 2003: 16.

utan konverterade i unga år och fick tidigt en kallelse till klosterliv. Först prövade hon livet som karmelitnunna i Rom, där karmeliterna sedan 1892 haft sin klosterverksamhet i den heliga Birgittas hus på Piazza Farnese. När Hesselblad fick en kallelse att bli birgittanunna gick hon emellertid inte in i den redan existerande birgittinorden. Skälen till att Hesselblad inte anslöt sig till dem eller någon annan redan existerande orden är en flerbottnad historia som här inte kommer att beröras, men den starkaste drivkraften var i korthet att återföra det svenska folket till den katolska tron i kombination med den medeltidsromantik som var allmänt utbredd vid denna tid.<sup>14</sup> För ett djupare studium hänvisas till teologen Agneta af Johnick Östborn studie av Hesselblads verksamhet.<sup>15</sup> Liturgiskt sett betydde Hesselblads birgittagren att man inte alls använde *Cantus sororum* utan den romerska tidegården.<sup>16</sup>

1924 hade ett så kallat vilohem – eftersom kloster ännu var förbjudna vid denna tid i Sverige – öppnats i Djursholm, och 1935 kom Hesselbladbirgittinerna till Vadstena. Detta *pensionat för damer*, som det kallades i annonserna, drevs av birgittasystrar och vände sig till *kvinnor, tillhörande eller sympatiserande med den katolska uppfattningen av kristendomen*.<sup>17</sup> Huruvida det var att betrakta som ett vilohem eller kloster debatterades flitigt. Hesselbladsystrarna fanns kvar i Vadstena fram till 1963, då birgittasystrar från Vadstenagrenen återkom från Uden, (ett kloster som Vadstena grundat 1437) och tog över vilohemmet. Nu kunde det emellertid kallas kloster, eftersom kloster sedan 1961 åter blivit tillåtna i Sverige (jämför med karmeliternas klosteretablering i föregående kapitel).<sup>18</sup>

---

14 Johnick Östborn 1999: 62.

15 Johnick Östborn 1999.

16 Under senare år har man dock återinfört en del musik ur *Cantus sororum* i sin liturgi, se vidare kapitel 16.

17 Johnick Östborn 1999: 52.

18 Steinmann 1981: 147.

## Den birgittinska liturgin efter 1965

Från ordens grundande fram till 1960-talets slut skedde inga egentliga förändringar i den medeltida birgittagrenens liturgi. I och med deras återkomst till Sverige så återkom också sjungandet av *Cantus sororum* på latin, om än endast i tiotalet år. Efter Andra Vatikankonciliet beslutade sig samtliga birgittasystrar, såväl Hesselbladbirgittiner och den medeltida grenen, för att sjunga liturgin på modersmål. Fler liturgiska förändringar än gudstjänstspråket genomfördes samtidigt. Eftersom inga birgittabröder längre fanns som kunde komplettera den mariocentriskt inriktade *Cantus sororum* till en liturgisk helhet, behövde man även anpassa liturgin så att den kunde svara mot konciliet föreskrifter. Detta innebär för Vadstenas del att alla *Cantus sororum*s texter och melodier efter konciliet återfinns på ursprunglig plats men där nya element som exempelvis förböner, dagens kollektbön, Fader vår och nytestamentliga lovsånger passats in.<sup>19</sup> Dessutom skulle *Cantus sororum*s text överföras till svenska och musiken anpassas därefter. För arbetet engagerades Olof Åby, latinlektor i Nyköping, Sr Patricia, nunna i Vadstena, samt Nicolaas de Goede, doktor i gregoriansk musik i Nijmegen, Nederländerna. De två sistnämnda hade mött varandra när de arbetade med att överföra *Cantus sororum* i Uden till nederländska. Sr Patricia hade kommit till Vadstena från Uden år 1968. Olof Åby översatte texterna och de Goede och Sr Patricia arbetade med musiken. Man valde en adaptationsmodell som i huvudsak innebar att man skalade av de gregorianska melodierna så att en skelettmelodi återstod. Anledningen till att man valde detta förfarande var åsikten att svenska språket och latin har så olika betoningmönster att det ofta inte är möjligt att lägga en svensk text under den ursprungliga gregorianska melodin. Den gregorianska musikens rika melismer ansågs heller inte passa för det svenska språket, och man ansluter därmed till vanligt förekommande åsikten att modersmål är mer känsligt för felaktigt betoningmönster än latin.<sup>20</sup> Servatius skriver följande i samband med den birgittinska hymnen *Rosa rosans bonitatem* efter att ha diskuterat möjligheten att lägga en svensk

---

19 Moder Karin, Vadstena, intervju 18 januari 2007.

20 Syster A, Vadstena, intervju 29 november 2005.

översättning under en oförändrad gregoriansk melodi, vilket inte i några av de exempel Servatius redovisar finner gillande:

Men det återstår faktiskt en möjlighet, nämligen att något arbeta om melodin och förenkla den så att den stämmer överens med den svenska texten. I klartext att göra en slags parafras på den gamla melodin. Men det är i så fall inte fråga om att förstöra melodin, utan endast att söka fram dess grundformler, dess finstruktur, för att därefter sammanfoga denna med lämplig översättning.<sup>21</sup>

Vidare skriver Servatius att det är en *tolkning* det är fråga om, där formlerna som utgör melodins kärna ska mejslas fram så att denna kärna kan bära fram texten, och hänvisar till det faktum att de gregorianska melodierna redan under medeltiden var föremål för omsjungning, vilket gör att de ofta skiljer sig åt i små detaljer mellan handskrifterna. Under denna framvaskade skelettmelodi som visade melodins grundstruktur lade de Goede sedan den till svenska översatta texten. Att förenkla gregorianska melodier kallas ibland *dekolorering*, och är en metod som kan användas med olika utgångspunkter så att resultatet av dekolorering av en melodi kan bli olika. Det finns alltså ingen enhetlig syn på hur man egentligen tar fram en skelettmelodi.<sup>22</sup> Melodiskelett är en vanlig metod inom gregorianikforskning för att abstrahera fram en melodikontur, ofta i syfte att jämföra melodivarianter. Då används melodiskelettet i studiesyfte. de Goedes syfte var dock av ett annat slag, nämligen praktiskt då hans syfte var att använda den som utgångspunkt för omarbetning av originalmelodin. Det finns dock problem med detta synsätt, vilket är något Peter Jeffery diskuterar. Synsättet förutsätter nämligen att den som komponerat melodin också utgick från ett melodiskelett som sedan kläddes med utsmyckningstoner, något som är ytterligt svårt att belägga.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Servatius 1980.

<sup>22</sup> Se vidare Ekenberg 1998: 108ff.

<sup>23</sup> Jeffery 1992: 99ff.

1973 sjösattes den nya, svenskspråkiga liturgin i Vadstena vilken birgittasystrarna sjunger än idag. Systrarna följer det romerska breviariets fyraveckorscykel för psaltarsången istället för som innan Andra Vatikanconciliet en enveckascykel.<sup>24</sup> Arbetet med liturgin inte är dock inte avslutat. Matutinen finns bara på svenska som text och någon musik har ännu inte adapterats till den. de Goede hann inte med detta innan han gick bort 1982. Det innebär att ingen matutin ingår i vadstenasystrarnas liturgi idag. Att utesluta matutinen ur tidegården är egentligen inte tillåtet enligt katolska kyrkan, och för detta erhåller de en dispens tills de åtgärdat detta. Planer finns på att fullborda matutinen men det är oklart när detta kan ske.<sup>25</sup> Idag har systrarna återtagit viss gregoriansk sång i liturgin, vilket jag skriver mer om i kapitel 16.

### *Adaptionen av Cantus sororum – en rekonstruerad metod*

Adaptionen av *Cantus sororum* till svenska är ett mycket intressant fall av adaptionsstrategi där jag också haft tillgång till ett omfattande material av musikalier, intervjuer och texter. I adaptionen av *Cantus sororum* har en enskild person omarbetat en hel sångrepertoar (antifoner och hymner) för bruk i ett enskilt kloster. Genom analysen av dessa adaptioner kan vi få en viktig förståelse för adaption i ett större perspektiv.

Ingenting i det skriftliga material jag haft tillgång till har visat vilka bakomliggande principer de Goede själv utgick från när han tolkade melodierna till svenska. de Goede verkar inte ha följt någon uttalad metod utan hans intuition genom mångårigt umgänge med gregorianik synes ha varit vägledande. Att tolka fram en skelettmelodi innebär som ovan antytts en rad subjektiva ställningstaganden. Vad ska egentligen vara vägledande när man skalar bort toner, vilka toner är viktigare än andra och enligt vilken princip? Är det överhuvudtaget en objektiv sanning att toner måste skalas av när man ska överföra gregoriansk

---

24 Syster A, Vadstena, intervju 29 november 2005 och Moder Karin, Vadstena, intervju 16 januari 2007.

25 Moder Karin, Vadstena, intervju 16 januari 2007.

sång till ett annat språk? I det föregående exemplet från karmeliterna har man uppenbarligen inte ansett detta vara nödvändigt.

I det material jag tagit del av och de samtal jag haft med de som deltog i eller hade insyn i arbetet så har det enbart talats om att melodierna rensades från för den svenska översättningen »överflödigt« material. Enligt Birgittasystrarna i Vadstena såg man så här på arbetet:

Konsten är ju att veta vilka delar och hur mycket av melismerna man får kapa bort. Det var inte lätt eftersom denna tidegärd kom till under en period som nu kallas dekadent [senmedeltiden], med alla de här enorma svängarna upp och ned med tonomfång på tolv toner. Sann gregorianik är det inte med så många stora intervall.<sup>26</sup>

Att man rensade i melodierna berodde alltså inte bara på att de skulle anpassas till svenska språket, utan även på att de tillkommit eller använts av Petrus Olavi under en som de Goede och hans medarbetare ansåg dekadent period då den gregorianska sången fått ett uttryck som låg för långt från dess »sanna« karaktär. Melodierna skulle alltså även restaureras tillbaka till en mer »sann« gregorianik, en syn som samstämmer med Solesmes värdering av att de mest autentiska versionerna stod att finna i de äldsta noterade källorna. Arbetet med adaptationen av *Cantus sororum* till svenska skedde i ett lagarbete företrädesvis sommartid då Åby hade sommarlov, och detta arbete dokumenterades inte i skrivna dokument. Jag har endast hittat en källa där de Goede själv skriver om sitt arbete, vilket är efterordet till completoriet:

Originalmusiken, komponerad för den latinska texten, har nödvändigtvis måst redigeras så att den passar till den svenska texten.<sup>27</sup>

Redigerats på vilket vis? de Goede nämner inget om detta utan nöjer sig med detta konstaterande. Emellertid är det ett stort material som de Goede arbetat med. Antifonerna och hymnerna uppgår till 127 stycken,

---

<sup>26</sup> Syster A, Vadstena, intervju 29 november 2005.

<sup>27</sup> Birgittasystrarna 1974: 64.

och det är inte möjligt att arbeta osystematiskt med ett så stort material. Dock behöver inte dessa regler ha varit uttalade utan kan mycket väl tillhöra den tysta kunskapsbank som utgör stora delar av klostrets kunskap. Reglerna kan också ha genererats under arbetets gång.

Jag har försökt att rekonstruera de Goedes metod genom att jämföra ett större antal adaptationer med dess medeltida förlaga. Jag har jämfört både svenska och nederländska adaptationer. Eftersom samma melodier fått olika utformning beroende på om de tolkats till svensk eller nederländsk text kan jag konstatera att arbetet inte skett mekaniskt. Efter jämförelser av melodier i alla tonsläkten mellan det latinska originalet och de svenska och nederländska adaptationerna har jag kunnat generera fram ett antal principer som de Goede troligtvis använde sig av. Den latinska förlagan är hämtad från ett opublicerat material som framstälts för bruk i Uden 1957, vilken sedan har tagits med till Vadstena. Detta utgjordes av transkriptioner av medeltida källor. Den svenska källan är det material som framställts av de Goede, Sr Patricia samt Åby för bruk i Vadstena och det nederländska material som de Goede arbetade fram i Uden tillsammans med Sr Patricia och Zr Petra.<sup>28</sup>

Utgångspunkten har alltså visat sig vara att skala av den gregorianska melodin så att endast dess kärna återstår. Men hur gick det till? Vad skalades bort? I min analys har jag kunnat konstatera att det inte helt stämmer att man enbart tog bort överflödiga toner, utan toner har även lagts till samt bytt plats. Allt för att tolka den översatta texten på det sätt de ansåg mest passande. Bilden av hur melodiernas anpassning arbetades fram har blivit mer komplicerad efter analysen. Jag inleder med att diskutera adaptationer till svenska, varefter jag övergår till att även diskutera de nederländska adaptationerna.

I de Goedes arbete kan tre strategier för att arbeta med det melodiska materialets detaljer urskiljas:

---

<sup>28</sup> Cantus sororum 1957, Vadstenanunnornas veckoritual: vesper 1974 och Cantus sororum 1957 (det sistnämnda opublicerat material från Uden).

## 1. Ta bort toner

Att ta bort toner i adaptationen – *dekolorering* – är det vanligaste förfarandet. Syftet är alltså att tolka fram det man upplever vara melodins kärna. Ett exempel på hur man tagit fram en kärna följer i musikexemplet nedan:

O Bir - git - ta myrr-hae gut - ta,  
O Bir - git - ta myrr - ans drop - - - pe

*Notexempel 9: Exempel 1 ur O Birgittae myrrha gutta/O Birgitta myrrans droppe. Vesperantifon till söndagen i fjärde veckan.*

I denna antifon ser vi redan hur man i melodins början skalat bort de inledande tonerna: av den långa inledande melismen på »O« återstår enbart två toner. Härav följer också att den modala hemvisten i andra modus inleds på tenortonen men stabiliserar sig dock i frasens slut. Att melodier inte börjar på finalis är dock ingen ovanlighet i den gregorianska repertoaren och adaptationen ansluter därmed till praxis för gregoriansk melodibildning.

## 2. Toner byter plats

Ytterligare ett tillvägagångssätt har varit att låta enstaka toner byta plats med varandra. Skälet till detta är förmodligen att skapa en harmonisk och lättsjungen melodilinje efter det att toner skalats bort, och för att följa det svenska språkets prosodi med stigande och fallande tonfall. Här handlar det alltså varken om att lägga till eller ta bort toner utan att disponera det tonförråd man redan har i en från originalförlagan annorlunda ordning. Detta sker sällan, men tillräckligt ofta för att det ska vara en urskiljbar strategi. Här följer ett exempel ur måndagens vesperantifon:



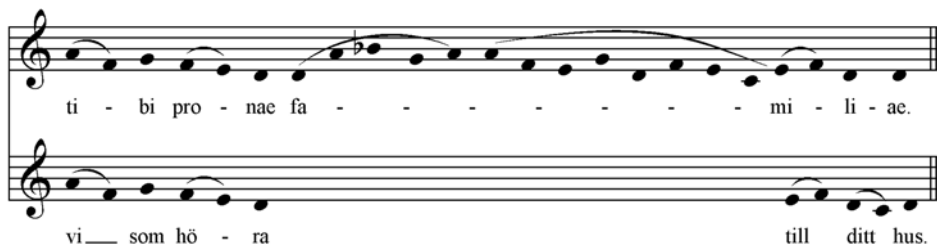
Notexempel 10: Exempel ur måndagens  
vesperantifon *Deus noster es tu bone Jesu!*  
*Vår Gud är du gode Jesu.*

ar - den - ti —  
upp - tänd — dem med

Den andra stavelsen i ordet *upptänd* har tonföljden c-a (siffra 1), medan motsvarande ställe i originalet *ardenti* har a-c (siffra 2). Eftersom en uppåtgående melodirörelse gärna blir betonad så är *ardenti* i det latinska fallet med detta synsätt betonad på andra stavelsen, medan *upptänd* har sin betoning på den första och ges en nedåtgående melodirörelse på den andra stavelsen. Hade man behållit originalets tonföljd a-c men utan melism så hade denna stavelse kommit att framstå som mer betonad än vad som blir fallet nu, trots att den har en tvåtonsmelism. Melismer har även de en betonande effekt, eftersom de förlänger uttalsvärdet hos den aktuella stavelsen. Detta gör faktiskt att båda stavelser betonas men på olika grunder. Det svenska språkets rika användning av bibetoning är också svårt att ge riktig rättvisa i adaptationerna.<sup>29</sup> Här är förlagan alltså inte konsekvent eftersom den tillämpar två olika betoningstekniker i samma ord, men min slutsats är att de Goede i denna fras ansåg att den högre tonen i större utsträckning bidrar till betoning än melismen. Därför har han också försett den svenska texten med ett extra c i notexempliets början för att förstärka detta.

I följande exempel visas att förfarandet med att låta toner byta plats även kan betyda att material »återanvänds« senare i melodin. I exemplet har man först dekolorerat frasen genom att ta bort en lång melism, men återanvänt melismens avslutande ton c i frasens slut i adaptationen vid ordet *ditt*.

<sup>29</sup> Bibetoning, bitryck, lägre framhåvningsgrad hos en stavelse i ett ord med två betoningar, där den ena kallas huvudbetoning och den andra bibetoning. Detta förekommer i de flesta svenska sammansatta ord och vissa avledningar. I t.ex. ordet *uppslagsbok* ligger huvudbetoningen på *upp* och bibetoningen på *bok*. I avledningen *sparsam* ligger bibetoningen på *-sam*.« Nationalencyklopedin.



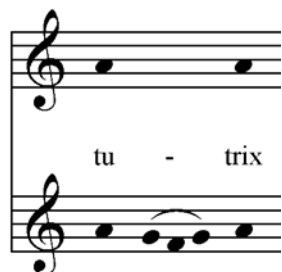
ti - bi pro - nae fa - - - - - mi - li - ae.  
vi - som hö - ra till ditt hus.

Notexempel 11: Exempel 2 ur *O Birgittae myrrha gutta/O Birgitta myrrans droppe*.

### 3. Lägga till toner

Adaptionsstrategin att lägga till toner uppvisar ett tredje tillvägagångssätt, nämligen att lägga till toner som inte alls finns i originalet, vilket vi tidigare sett i notexempel 10, där ordet *upptänd* fått ett extra c som inte finns i den latinska förlagan. Att lägga till toner och ibland med detta även förändra melodin kan göras av flera skäl. I de Goedes fall har detta skett i de fall där den svenska texten varit för lång i förhållande till latinet, men även enstaka toner såväl som två- och tretonsmelismer har skjutits in i frasslut utan annat synbart syfte än att skapa en estetiskt tilltalande melodilinje. Ibland är det svårt att se det egentligen skälet till att lägga till toner som inte finns i förlagan, och det kan eventuellt ses som ett utslag av de Goedes kreativa ådra. I exemplet nedan har tre extra toner skjutits in för att rymma ordet »oss«, medan det för detta enstaviga ord enbart skulle räckt med en enda ton.

Eftersom flera strategier ofta tillämpas samtidigt så är det svårt att isolera enstaka tillvägagångssätt. Därför går vi nu vidare till att



tu - trix  
oss, stöd oss,

studera hela melodilinjen. Där kan två mer övergripande tillvägagångssätt urskiljas. I den gregorianska modaliteten är en grundläggande princip att sträva efter att frasen slutar på tonsläktets slutton (fina-

Notexempel 12: Exempel 3 ur *O Birgittae myrrha gutta/O Birgitta myrrans droppe*.

lis). Förhållandet mellan finalis och tenor är den mest konstituerande egenskapen för ett tonsläkte. Den svenska texten i *Cantus sororum* är i princip alltid kortare än den latinska, och för att komma till rätt finalis förefaller det som om de Goede oftast *börjat från slutet i en fras och arbetat sig mot dess början*. Detta för att inte behöva välja ut för många enstaka toner ur förlagan utan hellre hålla sig till längre sammanhållna fraser. Den melodi de Goede skapar för att nå fram till finalis låter han behålla den latinska förlagens helhetslinje så att ursprungsmelodin kan anas för det öra som känner originalet. På vägen tillåter han sig att göra små avsteg för att behålla en melodi utan för stora språng. Detta i enlighet med den gregorianska melodiläran, vilken favoriserar stegvisa rörelser.

Det andra tillvägagångssättet innebär att de Goede har skalat bort toner i förlagorna så att inga neumgrupper innehållande fler än tre toner förekommer. I detta arbete synes han ha betraktat alla toner som likvärdiga och *valde ur detta tonförråd oberoende av deras ställning inom de enskilda neumgrupperna*. På så sätt kan man säga att en viktig princip i gregoriansk melodibildning förbigåtts, men de Goede var förmodligen inte ute efter att bevara de melodiska formlerna exakt utan snarare efter att skapa en syntes mellan språkmelodin och den musikaliska förlagan. Detta synsätt föder förenklingar.<sup>30</sup> Syftet förefaller att ha varit att skapa en organisk melodilinje, där syftet att följa textens betoningmönster varit det primära. Betoningarna i ett språk med så lång historia som latin är inte okomplicerad, då de beroende på synsätt och period kan ligga både på stark- och svagbetonade stavelser. de Goede har i sitt arbete, liksom många andra adaptionstrategier, strävat efter att lägga melismer på de betonade stavelserna i modersmålets text eftersom han uppenbarligen menade att det är där betoningen finns i i alla fall de svenska och nederländska språken.

Här följer hela antifonen *O Birgitta myrrhae gutta*, där de Goedes adaptionstrategi och dess konsekvenser för den melodiska helheten kan studeras. I notbilden markeras med siffror de ställen jag ovan i texten diskuterat, det vill säga:

---

30 E-post Servatius 29 augusti 2007.

1. Ta bort toner (notexempel 9).
2. Låta toner byta plats (notexempel 10).
3. Lägga till toner (notexempel 12).

### O Birgitta myrrhae gutta/ O Birgitta myrrans droppe

1

O — Bir - git - ta myrr-hae — gut - ta, ex-em - plar con-ti -  
 O — Bir - git - ta myrr - ans drop - - - pe en-kel-hetens fö -

nen - ti - ae; con-fe - ci - sti — ple-bi tri - sti — emplast - rum poe - ni - ten - ti-ae dum  
 re - bild du har gi - vit åt desorgs-nabot - ens lä - ke - dom så mild när

scrip-sis-ti — ver - ba — Chri-sti. Tu — no-va lux ecc - le-si - ae; es - to nu-trix, — es - to  
 du ned - skrev Kris - tus-ord - en blev du kyr - kans ny - a ljus. O Bir-git - ta, fød —

3 2

tu - trix ti - bi pro-nae fa - - - - - mi - li - ae.  
 oss, stöd oss, vi — som hö - ra till — ditt — hus.

*Notexempel 13: Hela antifonen O Birgitta myrrhae gutta/O Birgitta myrrans droppe.*

## Analys av två melodier

Analysen utökas nu till att även omfatta de Goedes adaptationer av det nederländska materialet där hela melodier kommer att analyseras. Syftet är att undersöka om de Goede hanterade musiken i det nederländska materialet annorlunda till följd av språkliga skillnader samt att ge ytterligare exempel på de tidigare redovisade tillvägagångssätten. De jämförande exemplen är uppställda kronologiskt med den latinska förlagan först, den nederländska i mitten och nederst den svenska versionen.

### *Hymn ur måndagens vesper: Deus plasmator*

NdG  
De - us plas - ma - tor ho - mi - nis, in - tac - tac Fi - li - Vir - gi - nis

Ud  
God die de mens ge - scha - pen hebt, om blij te le - ven als uw kind,

Va  
O Gud, som ska - pat män - nis - kan, du den o - rör - da Jung-fruns Son,

qui li - ber - ta - tem de - de - ras no - bis quos tu con - di - de - ras. A - men.

gaf hem als ko - - nijn-rijk ge-schenk de vrij - heid als zijn erf - deel mee. A - men.

som åt oss fri-het gi - vit har, när du oss en gång da - na - de. A - men.

*Notexempel 14: Deus plasmator/God die de mens/O Gud som skapat.  
NdG: Det material på latin som de Goede tagit fram för bruk i Uden;  
Ud: Udens adapterade material; Va: Vadstenas adapterade material.*

Hymnen är en i huvudsak syllabisk melodi i fjärde modus (finalis e och tenor a). Alla tre texter oavsett språk består av fyra fraser om vardera åtta stavelser. Fraserna markeras med streckade linjer. Den svenska versionen överensstämmer nästan helt och hållet med den latinska förlagan med mycket få avvikelser, medan den nederländska versionen uppvisar större avvikelser från originalmelodin. Jag diskuterar exemplet frasvis.

#### *Första frasen:*

1. I den nederländska versionen har melodins första fras reducerats till att enbart omfatta en liten ters som cirklar kring finalis (tonen e). Denna ton har de Goede även låtit frasen sluta på, till skillnad från förlagan där frasen avslutas på tenor (tonen a). Detta har kanske skett för att förstärka känslan av i vilket modus man befinner sig. Den svenska versionen följer dock den latinska helt och hållet.

#### *Andra frasen:*

2. Här har i den nederländska versionen en tvåtonsmelism försvunnit i och med att tonen b skalats bort. I den svenska versionen har melismen brutits upp och flyttats närmre frasens början. Omtolkningarna har inte gjorts för att passa ett avvikande stavelseantal, eftersom detta problem inte föreligger, utan förmodligen för att anpassas till språkens betoningmönster.

3. Den nederländska frasens slutton avviker och har g istället för a vilket är mer svårförklarligt. Visserligen är tonen g en av de viktigare tonerna i detta modus, men det är ovanligt att en fras avslutas så.

#### *Tredje frasen:*

4. Tredje frasen har i den nederländska versionen fått ett tillägg på två toner i början, trots att detta egentligen inte behövs eftersom antalet stavelser överensstämmer med den latinska texten. Man hade kunnat nöja sig med att omdisponera tonmaterialet på samma sätt som de Goede gjort i den svenska adaptationen. Detta medför att man får ett besvärligt kvartsprång (nedåtgående kvarter är för moderna västerländska skolade öron ett erkänt svårsjunget intervall), vilket synes

omotiverat. För att lösa det faktum att man får två toner över i denna fras efter de tillagda två, så hoppar de Goede över två toner i mitten av frasen, och går vidare till frasens fyra sista toner.

5 a och b: I den svenska adaptationen har frasens tyngdpunkt förskjutits till dess början, då ordet *som* fått bli en tvåtonsmelism genom vilket man undvikit att ordet *frihet*, där melismen om man följt förlagens melismer skulle hamnat på andra stavelsen i ordet, och därmed fått en olycklig betoning på andra stavelsen i ordet *frihet*.

6. Tretonsneumen i den latinska förlagan har förenklats till att enbart omfatta en ton i både den svenska och nederländska versionen, förmodligen för att det ansågs vara en onödig utsmyckning.

#### *Fjärde frasen:*

7. Hymnens fjärde och sista fras inleds på nederländska på helt annat sätt än både latinets och den svenska versionen, nämligen med en recitationsartad inledning på tenortonen a. Även fortsättningsvis avviker den kraftigt och är närmast en spegelvändning av originalet som avslutas på finalis.

8. Den svenska melodiversionen har en från originalet avvikande ton i tonen d, oklart varför. Melodin avslutas dock precis som originalet på tenor.

9. Slutformeln *Amen* har behållits, eftersom det är samma text men säkerligen också för att detta är en etablerad formel.

Vanligtvis sker adaptationer av syllabiska melodier med mycket få eller inga omarbetningar alls (karmeliternas adaptationer är typiska exempel på detta), men de Goede har även här i synnerhet i den nederländska versionen gjort betydande ingrepp. Detta beror inte på ett avvikande stavelseantal, eftersom både den nederländska och svenska har nästan exakt med latinets överensstämmande antal stavelser. Sammanfattningsvis kan vi konstatera att den nederländska versionen visserligen befinner sig längre från det latinska originalet än den svenska versionen, men rent tonsläktsmässigt ansluter den väl till fjärde modus genom att anknyta till tenor och finalis.

Antifon ur måndagens vesper: Deus noster

1

NdG De - us nos - ter es - tu bo - ne - Je - su, Fi - li Vir - gi - nis

Ud On - ze God zijt Gij goe - de Je - zus, Zoon van de on - be - vlek - - -

Va Vår Gud är - du go - de Je - su den o - be - fläck - a - de

2

il - li - ba - tae. Rec - ta i - gi - tur fī - de cor - - - da -

te Maagd Ver - licht on - ze hart - en

Jung - fruns Son, Upp - lys - allt - - - så vå - ra hjärt - an

3 4

nos - tra il - lu - mi - na, ar - den - ti ca - ri - ta - te in - flam - ma,

3a met een op - recht ge - loof Ont - steek ons met een brand - en - de lief - de

med en rätt tro, upp - tänd - dem med brin - nan - de kär - lek



5

et spe fir - ma cor - ro - bo - ra. Suc - cu - re no-bis o Ma-ter gra - ti - ae: 5a

En sterk ons meteen vas-tdooop. Help ons, o — Moc - der van ge-na - de

och stärk dem medett fasthopp. Hjälp oss, o du nåd - ens mo - der:

tu es e - nim por - ta Do - mi - ni, perquam ius - ti\_\_\_ in - tra-bunt

6

Want Gij\_\_\_ zift de poort van de Heer, Waar - door de recht - vaar - di-gen het rijk\_\_\_ van

ty\_\_\_ du\_\_\_ är Her - rens port ge-nom vil-ken de rätt - fär - di - ga skall in - trä - da

7 3b

in reg - num\_\_\_ glo - - - ri - ae.

glo-rie zul - len bin nen gaan.

i\_\_\_ är - ans ri - ke.

Notexempel 15: *Deus noster/Onze God/Vår Gud. Antifon för måndagens vesper.*  
 NdG: *Det material på latin som de Goede tagit fram för bruk i Uden; Ud: Udens*  
*adapterade material; Va: Vadstenas adapterade material.*

Denna antifon i tredje modus uppvisar flera av de drag som visat sig vara är utmärkande för de Goedes tillvägagångssätt. Numreringen i notbilden motsvaras av respektive numrering nedan.

1. Inledningsformeln hoppas över i både den svenska och nederländska versionen och tre toner blir kvar av inledningens *Deus noster*. Både den svenska och nederländska versionen börjar alltså på skalans tredje ton istället för grundtonen.

2. I frasen *Recta igitur fide corda nostra illumina* har material ur frasen valts ut för att skapa material till de kortare fraserna *upplys alltså våra hjärtan med en rätt tro* respektive *verlicht onze harten met een oprecht geloof*. Observera att adaptationerna börjar mitt i en melism och kapar en tvåtonsneum på mitten vid orden *upplys* respektive *verlicht*. Ett exempel som kan tyda på att de Goede betraktade alla toner som likvärdiga oberoende av var de befinner sig i neumerna. De svenska och nederländska versionerna använder sig av samma melodimaterial.

3 och 3a. Vid 3a ses ett tillägg i den nederländska versionen där material hämtats från den latinska förlagans slut: 3b.

4. Detta är notexempel 10 som gavs som exempel på att låta toner byta plats. Skälet till att byta plats på tonerna är oklart, men med ledning av de andra ställen där detta förekommer synes det vara för att skapa ett mer korrekt betoningsmönster i överensstämmelse med respektive språk. Om vi utgår från att melismer skapar betoningar så hamnar ordens betoningar (*ontsteek* respektive *upptänd*) i båda fallen på andra stavelsen. På nederländska blir detta rätt betoning medan det på svenska blir fel, eftersom *upptänd* har huvudbetoning på *upp-* medan bibetoningen infaller på *-tänd*. En extra ton har även inskjutits i både den nederländska och svenska versionen för att skapa balans.

5. Här återkommer den latinska förlagans inledningsfras (siffrorna 1 och 2). de Goedes båda versioner har i konsekvens med detta behållit samma reducerade melodilinje som de givits i sångens inledning. Den nederländska versionen har ett tillägg i frasens slut (5a) som svårigen

låter sig återfinnas i originalet, vilken avslutar frasen på tonen g istället för tonen b.

6. Även här återfinns ett tillägg på toner i början där de Goede återanvänt material från inledningsformeln vid siffrorna 1, 3 och 5 (tonerna e-f-d) som de Goede tidigare valde att inte utnyttja på dess ursprungliga plats.

7. I den sista frasen ges exempel på hur de Goede väljer ur förlagan för att anpassa melodiken till de kortare nederländska och svenska texterna. Här används i huvudsak frasslutets tonmaterial för att skapa en organisk avslutning.

Vi kan i detta exempel se hur den nederländska versionen legat till grund för den svenska, men också att de Goede tagit sig större friheter i den nederländska versionen. Detta eventuellt för att undersöka olika möjligheter för tolkning av materialet. Trots strävan efter att musiken ska följa språkets betoningar så återfinns ett antal felbetoningar i framför allt den svenska texten. Detta trots att ett av de viktigaste skälen till omtolkningen av melodierna var att anpassa melodiken till respektive språk.

### *Sammanfattning av de Goedes adaptationsprincip*

Utgångspunkten för de Goedes adaptationer av *Cantus sororum* angavs vara att tolka fram en skelettmelodi, det vill säga dekolorerad, som sedan kunde anpassas till de svenska respektive nederländska versionerna. Dekolorering var dock enbart ett av flera tillvägagångssätt. De Goede har även tillämpat den allmänt vanliga principen att omgruppera befintligt notmaterial och på så sätt skapat nya melismer.

Men analyserna av ett urval melodier ur *Cantus sororum* visar att de Goedes tillvägagångssätt varit betydligt mer komplext än så och ibland kanske också för en utomstående betraktare inkonsekvent. Det man kan kalla inkonsekvens förmodar jag beror på att hans konstnärliga ådra tilläts fritt spelrum, så att melodierna inte blev mekaniskt adapterade utan just *tolkade*, som Servatius framhåller. Att det är svårt att se en riktigt konsekvent tillämpning av de Goedes tre strategier kan

säkerligen i hög grad tillskrivas den så kallade *impregneringsmekanismen*, vilket jag tar upp i kapitel 12. Jag vill dock återigen framhålla att de Goede hade gedigna kunskaper i gregoriansk, och säkerligen var mycket medveten om vilka val han gjorde.

de Goedes arbete leder till frågor om vilka parametrar man egentligen bedömer som särskilt viktiga när en melodi ska förändras för att passa en text på ett annat språk. Är det en ny komposition som sett dagens ljus starkt inspirerad av en gammal förlaga eller är det en variant på samma sätt som varianter uppkommit av gregorianska melodier under hela historien? Dessa adaptationer har dragits till en punkt där man nästan kan börja tala om nykomposition. Anledningen till att jag inte inordnar detta material i den kategorin är att de Goede inte anser sig själv vara upphovsman, utan har omarbetat ett befintligt material som han hela tiden pekar tillbaka på. de Goedes omskapade melodier är trots allt i sina avskalade former igenkännbara för de som känner de ursprungliga melodierna. Adaptionerna håller sig inom sina ursprungliga modi, men då det inte varit viktigt att behålla de gregorianska *formlerna* i adaptationerna så ser melodibildningen ut på ett annat sätt. Alla toner betraktades som likvärdiga och alla toner hade samma möjlighet att bidra till melodiken. Det är förmodligen av det skälet som det finns ett konsekvent bruk av att bryta upp och skapa nya melismer i syfte att passa avvikande stavelseantal i svensk respektive nederländsk språkrytm. Vissa betoningsfel återfinns både i de svenska och nederländska adaptationerna trots att jag fått uppgiften att de Goede talade svenska mycket bra.

För de Goede synes det viktigaste i texttolkningen vara att tolka texten så att en sångbar linje bildas med utgångspunkt i melodiskelettet. För detta ändamål kan alla toner användas då de Goedes metod innebär att han inte behövt ta hänsyn till hur de är placerade i sina ursprungliga neumer samt att toner kan adderas för att undvika för stora språng. Sett i ett större perspektiv förefaller de nederländska melodiversionerna vara mer ojämna tillämpningen av ovan beskrivna principer. I vissa fall följs ursprungsmelodin troget medan ett större experimenterande verkar ha pågått i andra fall. Förmodligen utformade de Goede sin metod under arbetet med de nederländska adaptationerna som han sedan mer systematiskt kunde tillämpa i arbetet med det svenska materialet.

# Abbazia benedettina Mater Ecclesiae, Italien

Voci del presente  
 Intrecciate a voci del passato...<sup>1</sup>  
 (ur dikten *Tramonto isolano*, Anna Maria Cànopi)

## *Inledning*

På ön Isola San Giulio i den lilla sjön Orta i södra Alperna, Piemonte inte långt från schweiziska gränsen, lever benediktinsystrarna i Mater Ecclesiae (Kyrkans moder). Att färdas dit är ett äventyr. Enklast är att flyga till Malpensaflygplatsen norr om Milano, och sedan ta buss eller tåg vidare till tågstationen vid Orta. Färden dit går genom ett landskap med vindlande utsikt från högt belägna vägar genom det bergiga landskapet som möter när man väl lämnat Poslätten bakom sig. Vid stationen i Orta får man fortsätta med taxi ned till stranden och ta en båt sista biten ut till ön, en båtresa som bara tar några minuter. Området kring Ortasjön är ett sommarparadis med många turister, men på själva ön – inte större än att man promenerar runt den på tio minuter – härskar lugnet. När man kliver i land möts man av en skylt som hälsar besökaren välkommen till *Isola del silenzio* – Tystnadens ö. Hela ön är bebyggd med bostadshus med klostret och basilikan som öns fokus. Idag finns endast en bofast person på ön förutom systrarna; en äldre dam som förestår en souvenirbutik. Övriga bostäder är sommarhus.

---

<sup>1</sup> Röster i nuet sammanflätat med röster ur det förflutna...



»Tystnadens ö välkommar dig.« Skylt vid bryggan på Isola San Giulio.  
(Foto författaren.)

## Historik

Öns historia sträcker sig tillbaka till 300-talet då en basilika sägs ha grundats där av ett av många helgon med namnet S:t Johannes.<sup>2</sup> Dagens basilika daterar sina första grunder till slutet av 400-talet där kvarlevorna efter S:t Johannes vilar i kryptan. Basilikan kompletterades efterhand med ett biskopspalats.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Det finns ett mycket stort antal helgon med namnet Johannes, enbart i det romerska martyrologiet återfinns 64 stycken, se Attwater 1965: 189.

<sup>3</sup> Piemonte online, hemsida.

Benediktinklostret Mater Ecclesiae har en betydligt kortare historia. I oktober 1973 kom de första sex systrarna till ön och slog sig ned i biskopspalatset. Nunnorna kom från benediktinklostret i Viboldone, strax söder om Milano. Dessa systrar, ledda av Anna Maria Cànopi, önskade en mer avskild plats för att kunna fokusera mer på det kontemplativa livet. Anna Maria Cànopi är än idag klostrets abbedissa under namnet Sr Maria Alba. Under hennes ledning har klostret blomstrat; redan 1975 fördubblades antalet systrar och vid mitt besök i april 2007 räknade klostret 68 medlemmar inklusive 12 noviser och en postulant. 1989 hade antalet systrar ökat så mycket att de flyttade från biskopspalatset till öns före detta prästseminarium, där de idag lever.<sup>4</sup> Det är inte bara antalet medlemmar som är anmärkningsvärt stort utan också medelåldern. Av noviserna är uppskattningsvis de flesta under 35 år, vilket får anses vara en låg medelålder i kloster idag. Inte bara det relativt stora antalet systrar utan även denna låga medelålder ger ett intryck av ett kloster i medvind. 2002 grundades ett dotterkloster i S:t Oyen i Aostadalen, längre upp i Alperna, som idag har 14 systrar.<sup>5</sup>

### *Liturgins utveckling<sup>6</sup>*

Mater Ecclesiae grundades utifrån en önskan att leva ett mer kontemplativt liv än vad som var fallet i Viboldone. Det geografiska läget på en ö underlättade dessutom en sådan inriktning. I mina samtal med systrarna i Mater Ecclesiae har det varit tydligt att de upplever att de valt ett mer *radikalt* liv i och med att de bröt upp från Viboldone, i den meningen att de valde ett mer tillbakadraget liv i en tid när katolska kyrkan öppnade upp och många ordnar i högre grad började att ägna sig åt mer utåtriktad verksamhet.<sup>7</sup> Andra Vatikankonciliet innebar

---

4 Piemonte online, hemsida.

5 Avsnittet bygger på uppgifter i samband med intervjuer samt korrespondens med Sr Maria Elisabetta 12 maj 2006 samt 20 april 2007.

6 Där inget annat anges bygger uppgifterna i avsnittet på intervjuer med Sr Maria Elisabetta.

7 Notera att det liv som systrarna Mater Ecclesiae kallar radikalt kallar bröderna i Pluscarden för konservativt.

dessutom att många kloster reducerade sin liturgi. En ny liturgisk verklighet hade under 1970-talet börjat göra sig märkbar i konciledokumentens kölvatten, och detta upplevdes inte som positivt av de systrar som grundade Mater Ecclesia. Idag är de stolta över att de hållit fast vid sin radikala linje (i den meningen att man har stort fokus på liturgi och kontemplativt liv), eftersom de ser en tendens i att unga som går i kloster väljer just de kloster som är mest i deras mening radikala. Antalet noviser samt deras låga ålder styrker denna åsikt. Dock har de inte varit så radikala att de gått i samma riktning som Pluscarden med bibehållandet av prim och helt gregoriansk liturgi, men de upplever samma känsla av att ha varit trogna en tradition som uttunnats efter Andra Vatikankonciliet.

Trots att systrarna inte var fler än sex vid sin ankomst till Isola San Giulio så sjöng de från första början en komplett tidegård enligt efterkonciliär liturgi (matutin, laudes, de små tiderna, vesper och completorium). Tidebönerna laudes och vesper sjöngs av systrarna på latin med gregorianska melodier. De övriga tiderna sjöngs för det mesta *recto tono*, men de kom så småningom att ersättas av italienska psalmtoner som var i bruk i främst Viboldone. I mässan inskränkte sig det gregorianska inslaget till introitus, halleluja och communio. Även om man från början hade en radikal profil så var det aldrig fråga om att införa en helt latinsk liturgi. Detta ansåg man varken vara möjligt eller önskvärt.

1975 kom Sr Maria Elisabetta till Mater Ecclesiae. Hon hade studerat piano och komposition vid konservatoriet i Milano under åtta år. Gregoriansk sång var däremot något nytt för henne, och hon blev introducerad till denna värld av sin biktfader. Sr Maria Elisabetta hade några få minnen av den gregorianska sången i församlingsbruk från sin uppväxt, men då den försvunnit efter Andra Vatikankonciliet hade den inte hunnit göra något större intryck på henne. Förutom gregoriansk sång intresserade hennes biktfader Sr Maria Elisabetta även för den slavisk-ortodoxa sången. Denna inspiration och kunskap kommer från litteraturen och inte genom eget utövande.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> E-post Sr Maria Elisabetta 16 oktober 2007.



Med Sr Maria Elisabetta fanns möjligheten för klostret att skapa en egen liturgisk musikprofil. Man ansåg inte att det fanns något annat kloster som hade en musik som passade deras behov, utan ett eget material måste tas fram. Att helt frångå den latinskspråkiga gregorianska sången var fortfarande inte aktuellt, utan hennes uppgift blev att skapa musik som korresponderade med den gregorianska i en blandliturgi. Syftet var att skapa en musik med gregoriansk modalitet som grund men där melodiskapandet inte skedde med gregorianska melodiformler. Här som i så många andra kloster var man av åsikten att de gregorianska melodierna inte lämpar sig att sjunga till modersmål. På ett ideologiskt plan ville hon skapa en musik som var lätt att sjunga, (främst genom små melodiska rörelser) och därmed lätt att lära sig. Det italienska språket ansågs lämpa sig sämre för rika melismatiska melodier än latin, vilket ledde till en nästan helt och hållet syllabisk melodik.

Arbetet med den liturgiska musiken inleddes kort efter Sr Maria Elisabettas inträde och pågick fram till 2004, alltså under nära 30 år. Under denna tid har kompositionerna förändrats till att bli allt enklare och anpassade till de förutsättningar som komuniteten visat sig ha. I början komponerade hon för svåra melodier med för stora språng och omfång, och nästan inga av dessa tidiga kompositioner sjungs idag. Bara några enkla stycken för feriant bruk (veckodagarna) finns idag kvar i liturgin. Detta är ett av flera exempel i mitt material på att musiken hela tiden utvecklas i nära samspel med sina utövare och på så sätt får en starkt pragmatisk prägel. Detta arbete har också påverkats av Don Piero Panzetti, sekulärpräst i Lodi utanför Milano, som arbetar som präst och körledare i Lodikatedralen. Han har undervisat systrarna i Mater Ecclesiae i gregoriansk sång och sångteknik sedan 1995 och har bland annat dirigerat de två cd-inspelningar som systrarna gjort.<sup>9</sup> Om hans arbete skriver Sr Maria Elisabetta i ett brev om liturgins utveckling i Mater Ecclesiae:

---

<sup>9</sup> *Rex Christe redemptor* (2005) och *Tibi silentium laus* (1997).

Att på djupet studera den gregorianska modaliteten hjälpte oss att komponera melodier för matutin, de små tiderna och completorium i en homogen stil, med enkla modi så att de kunde ackompanjeras med cittra.<sup>10</sup>

Piero Panzetti hjälpte med andra ord systrarna att få en ökad känsla för gregorianikens modi, att *impregneras* av dem, så att detta kunde omsättas i musik. Det framgår också att hela kommuniteten omfattades av denna process, inte bara Sr Maria Elisabetta, och på så sätt ansågs som deltagare i komponerandet.

### *Nya Antiphonale monasticum*

I Mater Ecclesiae kommer det nya *Antiphonale monasticum* att på sikt ersätta den äldre utgåvan från 1934. Att man vid mitt besök ännu väntade med att börja använda det beror framför allt på en rad praktiska orsaker:

- Man ansåg sig ha behov av alla volymerna innan man kan börja tillämpa materialet i sin liturgi.
- Flera systrar kan inte läsa noter, varför det är svårt för dem att ändra småsaker som en halvton här och var i ett material de lärt sig utantill.
- Framför allt är det som nämnts bara några få år sedan ett stort arbete med den liturgiska musiken avslutades. Det är en för stor kraftansträngning att börja förändra liturgin igen efter en så kort period.

Ovanstående är vanliga skäl till att man väntar som jag mött också i andra kloster. Systrarna hoppas på hjälp för att hitta en bra lösning från ett arbete som inletts av benediktinerna i Praglia – ett kloster de har goda förbindelser med eftersom de båda tillämpar Füglistersche-

---

<sup>10</sup> »Studying in depth the Gregorian modalities helped us to compose melodies for vigilies, horae minori and compieta in a homogeneous style, with simple modes so that they can be accompanied with zither.« Sr Maria Elisabetta, brev 12 maj 2006.

mat för sin liturgi.<sup>11</sup> Praglia arbetar med att sammanställa material ur nya *Antiphonale monasticum* så att materialet blir användbart när man följer Füglisters schema. På så sätt kommer man enbart att behöva en bok, men man måste i vilket fall som helst avvakta tills alla volymer publicerats.

### *Liturgi*

I monastiska miljöer med en hög liturgisk profil måste många avvägningar göras för att man dels ska hinna med hela sitt gudstjänstliv samtidigt som man får en rimlig fördelning av dagens arbete. Det finns flera lösningar på detta. I Mater Ecclesiae ligger tersen insprängd i mässan (som börjar 7.30 på morgonen) sedan ett femtontal år. Mer exakt är den placerad under kommunionen, då man hade behov av något längre att sjunga. I en så stor kommunitet som Mater Ecclesiae tar kommunionutdelandet relativt lång tid, särskilt om också besökarna tar kommunion. Tersen består då av en *communio*-antifon, varpå man sjunger tersens psalmer och sedan upprepar antifonen. Mässa med integrerad ters är ovanligt men inte unikt. Benediktinsystrarna i St Cecilia's Abbey är ytterligare ett exempel på kloster som tillämpar detta.

Vidare har de tagit upp ett bruk från den ambrosianska liturgin. Vid vissa festliga tider under kyrkoåret som exempelvis jul inleds vespren med *lucernario*, det vill säga en ljusständningsceremoni enligt ambrosiansk sed. Detta är en oftast responsorial sång mellan solist och kör.<sup>12</sup> Ett exempel kommer att ges senare i texten.

Schemat för gudstjänsterna var vid fältarbetena följande:

04.50 matutin

ca 06.10 laudes

07.30 mässa med integrerad ters

---

<sup>11</sup> Notker Füglisters var en benediktin som utarbetade förslag till psalmfördelnings-scheman för postkonciliär liturgi.

<sup>12</sup> Hiley 1993: 493f.

12.40 sext  
14.45 non  
17.00 vesper  
20.45 completorium

### *Musiken i liturgin*

Den musik som Sr Maria Elisabetta komponerat för systrarna i Mater Ecclesiae är främst en musik som är anpassad till ett speciellt kloster med deras egna förutsättningar och behov. Musiken finns inte utgiven i tryck, däremot har systrarna spelat in två cd-skivor som besökarna kan köpa med sig hem. En av dem innehåller Sr Maria Elisabettas musik (*Tibi silentium laus*), och den andra består av enbart gregoriansk sång. Tillsammans bildar inspelningarna en enhet som speglar klostrets blandliturgi. Syftet har varit att skapa en musik som a) är lätt att lära sig; b) passar bra att framföra i en liturgi där även gregoriansk sång sjungs. Sr Maria Elisabetta anger tre viktiga utgångspunkter för komponerandet: 1. lätta att lära sig/lättsjungna, 2. möjliga att ackompanjera på cittra, 3. ha en gregoriansk modalitet.<sup>13</sup>

När det gäller den slavisk-ortodoxa musiken finns två verk som haft stor betydelse för Sr Maria Elisabetta för inspiration till denna musik. Dessa är *Traité des huit tons byzantion-slaves* och *Offices byzantins pour chanter les gloires du Carmel* av Denis Guillaume.<sup>14</sup> Det slavisk-ortodoxa inslaget har tillämpats i hymner och offertoriesånger, medan antifoner och psalmodi har hämtat sin inspiration från den gregorianska sången.

Den italienska och den gregorianska musiken skiljs åt i liturgin på så sätt att de inte förekommer tillsammans i samma gudstjänst. De små tiderna samt completorium sjungs på italienska medan laudes och vesper har gregoriansk sång. Gemensamt för alla tideböner är att psalmsången som alltid sker på italienska. En schematisk uppställning över liturgins fördelning blir som följer:

---

<sup>13</sup> Sr Maria Elisabetta, Mater Ecclesiae, intervju 20 april 2007.

<sup>14</sup> Titlarna har dessvärre inte kunnat återfinnas av författaren.

GUDSTJÄNST	GREGORIANSK SÅNG	NYA KOMPOSITIONER (ITALIENSKA)	BLANDAT BRUK	ACKOMPANJEMANG
Matutin	–	X	–	Cittra
Laudes	X	–	Psalmodi på italienska med gregorianska psalmtoner.	Orgel till psalmodi.
Ters	–	X	–	Cittra
Mässa	Ordinarium, introitus, alleluia, communio	Övrigt i propriet.	Psalmodi på italienska med gregorianska psalmtoner.	Orgel, cittra och a capella
Sext	–	X	–	Cittra
Non	–	X	–	Cittra
Vesper	X	–	Psalmodi på italienska med gregorianska psalmtoner.	Orgel till psalmodi.
Completorium	–	X	–	–

*Fördelning av språk och musik i Mater Ecclesiae.*

Psaltarpсалmerna sjungs alltid på italienska (dock med gregorianska psalmtoner), oavsett om antifonerna är italienska eller gregorianska. Enbart mässan är den gudstjänst som tillämpar blandliturgi.

Systrarna anser att det finns ett symboliskt värde i att både den gregorianska och den italienska musiken återfinns i ett och samma klostrets liturgi. Den gregorianska sången markerar kontinuitet och samhörighet med historien, de som gått före, och den italienska musiken visar att de är öppna för nya former och uttryck. Häftet till deras cd *Tibi silentium laus* visar tydligt på medvetenheten om detta. Vårt att notera är att en inspelning som enbart innehåller musik med italiensk text har en latinsk titel. Det blir ett sätt att visa samhörighet med och värnadt för den gregorianska sången. Samtidigt antyds en tvekan att låta denna musik lämna den kontext den är avsedd för, nämligen just detta kloster, vilket i sin tur visar på tveksamhet inför att låta liturgisk musik lämna sitt liturgiska sammanhang. Detta beror kanske på en rädsla för att musiken ska profaniseras och förtingligas:

Kommuniteten med benediktinnunnor på Isola de S:t Giulio följer i fotspåren på en monastisk tradition, fortsätter att bevara och odla gregoriansk sång och, på samma gång, öppnar upp för nya former av musikaliskt uttryck.

Psalmodin på italienska krävde också passande musikaliska mönster, men dessa nya melodier utvecklades endast efter lång erfarenhet av gregoriansk sång. Nu, inte utan viss tvekan, har benediktinerna låtit dem nå utanför den monastiska miljön. Detta sjungande behåller den gregorianska sångens djupa rötter, men hämtar på samma gång inspiration från melodierna i den östkyrkliga liturgin, som ett tecken på gemenskap med dessa kyrkor, den monastiska traditionen som behåller ett levande band med västkyrkan.<sup>15</sup>

## Tre musikexempel

Här följer tre av Sr Maria Elisabettas kompositioner. Analysen av dem syftar till att undersöka deras uppbyggnad och eventuella relation till den gregorianska sången. Finns överensstämmelser mellan melodiken i den italienska musiken och gregorianska modi och hur är polyfonin och melodiken uppbyggda? Och hur yttrar sig det slavisk-ortodoxa inslaget? Musikexemplen är hämtade från Mater Ecclesiae cd-inspelning *Tibi silentium laus*, där systrarna i programhäftets kommentarer inför varje sång redogör för inspirationen till kompositionen. Det är dessa kommentarer jag utgått från när jag sedan analyserat melodierna. Sångerna återfinns på den cd som medföljer avhandlingen. Notexemplen diskuteras utifrån de noter som sångerna sjungs från i klostret för att läsaren

---

15 »[...] the community of the Benedictine nuns in the St. Giulio's Isle following in the footsteps of monastic tradition, goes on keeping and cultivating Gregorian chant and, at the same time, opens up to new forms of musical expression. The psalmody in Italian language also requested suitable musical patterns, but these new melodies developed only after a long experience with the Gregorian chant. Now, not without a little hesitation, the Benedictines let them go out from the monastic environment. This singing keeps the deep root of the Gregorian chant, but at the same time it draws inspiration from the melodies of the oriental liturgy, as a sign of communion with those Churches, the monastic tradition which keeps a living tie with the Church in the West.« Cd-häfte *Tibi silentium laus* 1997: 19.

ska kunna göra sig en bild av hur notbilden ser ut. Av detta framgår att vissa sånger är noterade med mensurerade notvärden men de flesta är ickemensurerade. I strofiska sånger (se hymnen i det första exemplet) är notbild och text åtskilda och i texten anges genom understrukna stavelser var man ska byta ton. Notbilden ger ett statiskt intryck, men det är den italienska prosodin som ger liv åt melodiken, och jag förutsätter att musiken inte bör studeras in på egen hand utan måste läras ut av den som komponerat den eller känner dess stil. Detta sätt att notera musik ansluter till den gregorianska ickemensurerade notationen och används i klosternykompositioner. Jämför exempelvis notexempel 8 från karmeliterna i Glumslöv som uppvisar ett liknande notationssätt. Man skulle kunna kalla denna musik för *semi-oral*, eftersom notbilden enbart ger delar av svaret till hur musiken ska sjungas. I exemplen utgörs i samtliga fall melodin av överstämman.

### *Hymn till tersen:*

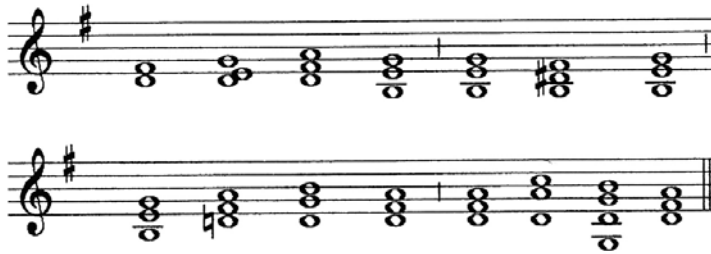
#### *O spirito padre dei poveri*

Cd-häftet anger att slavisk-ortodoxa motiv ska hjälpa till att ge musiken en högtidlig karaktär utan närmare precisering i vad detta skulle bestå. Sett ur harmonisk synvinkel rör sig satsen blockvis i homofona rörelser i treklangsharmonik där D-dur i grundläge och e-moll i kvartsextläge förekommer särskilt ofta. Kanske är det dessa blockvisa förflyttningar av melodiken som avses med slavisk-ortodoxa motiv, vilket ger musiken ett tätt och »maffigt« intryck. Melodin är noterad med ett fast korsförtecken, men trots detta är D-durtonaliteten påfallande och det är i denna tonalitet melodin avslutas. Det är dock möjligt att antalet förtecken beror på de i sången ingående tonerna som behöver höjas och inte avser tonart.

Melodins omfång är en överstigande kvart och rör sig nästan utslutande hel- eller halvtonsvis, vilket ger melodin en recitativisk karaktär. Den uppvisar vidare släktskap med första delen av psalmtönen i sjunde modus (d-mixolydisk), vilket ytterligare stärker den modala gemenskapen med detta modus. Kanske komponerades melodin med sjunde modus som medveten eller omedveten förebild. Nedan följer

## INNO DI TERZA

### O SPIRITO PADRE DEI POVERI



O Spirito padre dei poveri, vieni  
Tu luce fluente e radiosa  
invocato ospite dei cuori  
le pene segrete consola.

Nella nostra fatica ristoro  
nell'arduo cammino vigore  
a noi dona grazia e perdono,  
Tu balsamo che ogni piaga risana.

Il tuo fuoco d'amore riscaldi  
il cuore di tutti i credenti  
e di sobria ebbrezza rallegrì  
quanti invocano i santi tuoi doni.

Vieni, o Spirito inviato dal Padre,  
nel bel Nome del Figlio diletto:  
rendi una e santa la Chiesa  
per le nozze eterne del Cielo.



A - men

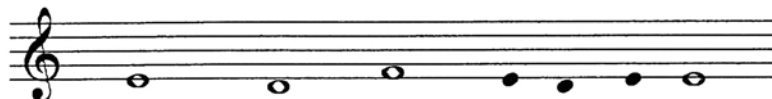
*Notexempel 16: O spirito padre dei poveri.*





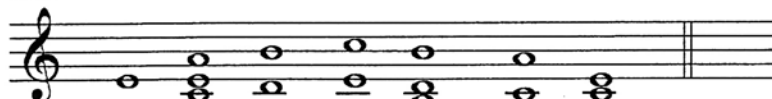
### Ritornello

*Sol.*



O dolce luce, Verbo del-la Vi-ta,

*Tutti*

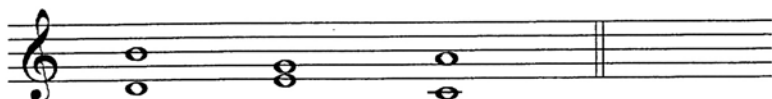


o Cri-sto, no-stra Pa-ce.

### Prima strofa



Illumina di gioia le tenebre del mondo, Tu



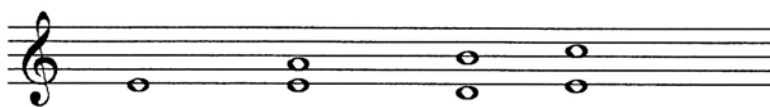
Sole che mai tramonta.

*Tutti*

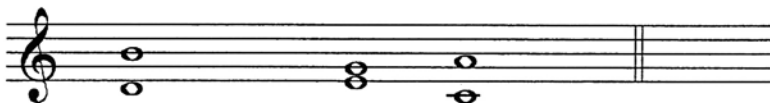


O Cri-sto, no-stra Pa-ce.

*Seconda strofa*

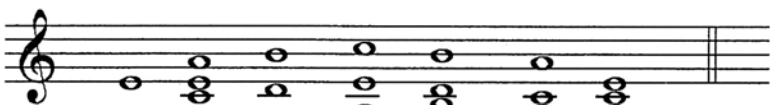


Accendi in noi, con la tua Presenza, l'ardente



fiamma del tuo santo Amore.

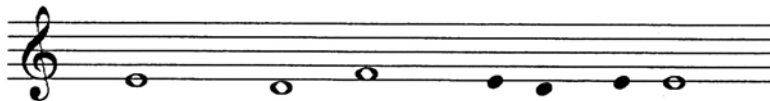
*Tutti*



O Cri - sto, no - stra Pa - ce.

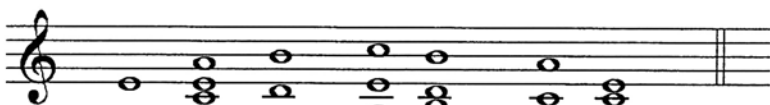
*Ritornello*

*Sol.*



O dolce luce, Verbo del- la Vi- ta,

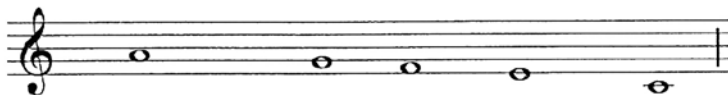
*Tutti*



o Cri - sto, no - stra Pa - ce.

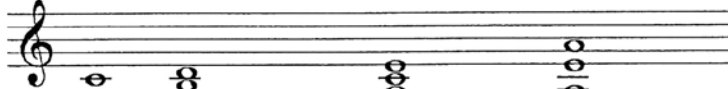
*Responsorium för första adventssöndagen:  
Scrutando da lontano*

*Solo*

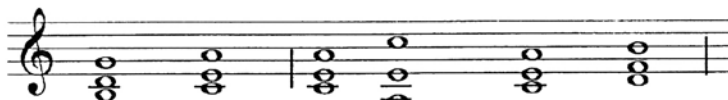


Scrutando da lontano, ecco, vedo avvicinarsi \*

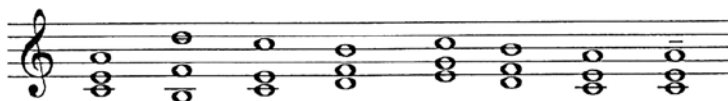
*Coro*



la potenza del Signore, come nube che



copre la terra: andategli incontro e dite:

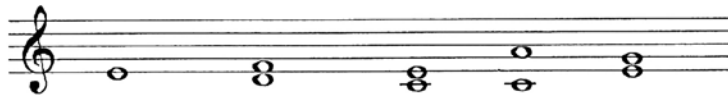


«Sei tu Co - lui che a - spet - tia - mo,

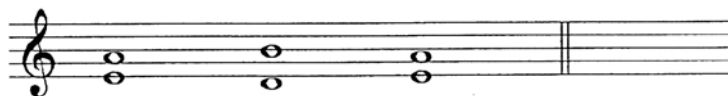


il Re della casa di Israele?»

*Schola*



*Vl* Voi tutti, abitanti della terra, figli dell'uomo,



poveri e ricchi insieme,

Coro

an - dategli incontro e dite:

Schola

V/ «Pastore d'Israele, ascolta, tu che guidi il tuo

popolo come un gregge:

Coro

Sei tu Co- lui che a - spet - tia - mo?»

Schola

V/ Solle -vate, porte, i vostri frontali; al- zatevi porte

antiche: entri il Re della glo- ria,

Coro

il Re della casa d'Israele.

*Si ripete da «Scrutando» al Fine.*

*Notexempel 20: Scrutando da lontano.*

Detta responsorium ska även det vara inspirerat av fjärde modus (*si ispira al IV modo gregoriano*).<sup>16</sup> I enlighet med detta modus så är tonerna a och e mycket framträdande. Responsoriet följer den traditionella formen med soloinledning, och därefter alternerar kören och scholan. Melodin antyder en e-modal melodi i den melodiförande stämman där de olika partierna nästan alltid har tonerna e eller a som inlednings- eller slutton.

Harmoniskt framstår kompositionen som en sång som även denna favoriserar bruket av a-moll i de trestämmiga partierna. Eftersom detta även var fallet med föregående musikexempel så verkar Sr Maria Elisabetta gärna harmonisera e-modus med a-moll, vilket kan vara en harmonisk konsekvens av en vilja att kombinera finalis- och tenortonerna i en och samma klang.

### *Sammanfattning nykomposition i Mater Ecclesiae*

I likhet med den birgittinska adapterade repertoaren så baserar jag mina slutsatser om den nykomponerade repertoaren i Mater Ecclesiae på ett större material än det här ovan redovisade. De kompositioner jag här redovisat utgör tre olika genrer av kompositioner (hymn, lucernario och responsorium). Kompositionerna anknyter till gregorianska modi inte bara musikteoretiskt (anknytningen till tenor- och finalistoner), utan också i bruket av formler som exempelvis psalmtönen i sjunde modus. Jag har delat upp analysen så att jag sett på musiken ur horisontal (modal) respektive vertikal (harmonisk) synvinkel, eftersom detta delvis ger olika analysresultat. Utmärkande drag i ett större perspektiv för Sr Maria Elisabettas kompositioner sammanfattas i följande punkter:

- Det slavisk-ortodoxa inslaget som nämns för ett antal sånger får anses främst framträda genom de blockvisa förflyttningarna av harmoniken i medrörelse där stämmorna ligger nära varandra och kan därmed anses ge ett massivt eller tungt intryck (förmod-

---

<sup>16</sup> Cd-häfte *Tibi silentium laus* 1997: 7.

ligen det som avses med *högtidligt* i *O spirito padre dei poveri*). Det är dock svårt att se vad som skiljer de kompositioner som sägs ha slavisk-ortodox inspiration från de som inte sägs ha det. I tvåstämmiga partier undviks nästan helt det ofta annars framträdande draget att skriva i kvart- och kvintklanger för att framhäva »det medeltida draget«, utan terser och sexter är här mer dominerande. Kanske även det ett utslag av denna inspiration? Sr Maria Elisabetta har inte tydligt angett vad denna inspiration rent musikteoretiskt består i för att analysen ska kunna göras djupare, jag har heller inte kunnat konsultera den litteratur från vilken hon hämtat sin inspiration.

- I kommentarerna i cd-häftet lyfts sambandet mellan text och musik ständigt fram, ofta anges melodiken tolka texterna i rent tonmålade ordalag. Om *O Spirito, padre dei poveri* sägs: Melodin genomsyras av en känsla av förväntan som passar känslan av åkallan som uttrycks i texten.<sup>17</sup> Detta är svårt att se hur sådana uttalanden egentligen kan beläggas i notbilden eftersom melodierna nästan är uteslutande syllabiska och rör sig inom ett litet omfång. Istället förmodar jag att detta främst gäller den italienska språkrytmen där man kan lyfta fram ord och melodilinjer vid själva framförandet.
- Varken i melodibildning eller i tonalitet anknyter kompositionerna särskilt starkt till gregorianiken men kan spåras. Klart är att kunskap om de gregorianska tonsläktena finns och delvis kan påvisas. Modal inspiration från tonsläktena finns i viss mån och melodiken rör sig ofta i stegvisa rörelser över ett begränsat omfång, vilket är utmärkande drag för gregoriansk sång i allmänhet.
- Även om musiken rent melodiskt ofta kan spåras till någon modal inspiration så blir det dominerande intrycket dur- och molltonalitet sett i ett vertikalt analyserat perspektiv. Detta menar jag hänger samman med att:

---

<sup>17</sup> »The melody is pervaded with a feeling of expectation which suits the sense of invocation that is expressed in the text.« Cd-häfte *Tibi silentium laus* 1997: 22.

- a) Musiken är till största delen flerstämmig och rör sig i homofona treklångsblock utan självständig stämföring. Detta favoriserar dur- och molltonalitet.
- b) Den italienska repertoaren ackompanjeras på cittra, vilket är ett instrument som är uppbyggt kring treklångsharmonik.



## Abbaye d'En Calcat, Frankrike

### *Inledning*

Benediktinklostret i En Calcat ligger naturskönt och en smula otillgängligt beläget vid foten av Montagne Noire i distriktet Tarn i sydvästra Frankrike, inte långt från spanska gränsen. Att ta sig till detta kloster innebär att man först tar sig till Toulouse med tåg eller flyg, varifrån man reser vidare med tåg till Castres. Därifrån blir det taxi i någon halvtimme genom ett kuperat landskap fyllt av vinodlingar. Detta är katharernas land, den kättarrörelse som på 1200-talet fick starkt fäste i denna del av Frankrike. En av kättarnas högborgar, den medeltida staden Carcassonne som grundligt restaurerades och »förbättrades« under 1800-talet av arkitekten Viollet-le-Duc, ligger på bara några mils avstånd, och symboliserar för många drömmen om medeltiden. Turistreklamen försitter inga tillfällen att framhålla traktens kathariska förflutna vilket bidrar till att ge trakten en aura av exotism och mystik samt försäkrar om en god turisttillströmning.

Den klosterbyggnad som möter besökaren väl framkommen vid En Calcat är en nyromansk skapelse byggd från grunden vid klostergrundandet i slutet av 1800-talet. Ingen tidigare klosterbebyggelse har funnits på platsen. Klosterkomplexet är mycket stort och ger ett majestätiskt och tungt intryck. Inne i den imponerande kyrkan doftar det tungt av rökelse som kan associeras till billigt tvättmedel. I detta kloster lever idag ett sextiotal benediktinmunkar. Klostret har ett nybyggt, gemensamt gästhem för kvinnor, par och grupper. Vid mitt besök fyllde en japansk pilgrimsgrupp en stor del av gästhemmet. Män bor i ett eget gästhem närmre klostret.

## Historik

Abbaye d'En Calcat grundades 1890 av Dom Romain Banquet, som föddes på en gård i trakten. Han gick i kloster i la Pierre-qui-Vire innan han återvände till sin barndoms by och grundade klostret i En Calcat. 1901 medförde förändrad fransk lagstiftning att många franska kommitteter tvingades utomlands, vilket 1903 tvingade bröderna till exil i Katalonien. De återvände till En Calcat 1918.<sup>1</sup>

Samtidigt med Abbaye d'En Calcat grundades Ste Scholastique i Dourgne, en knapp kilometer från En Calcat. Detta är ett benedik-tinkloster för nunnor som grundades av Dom Blanquets vän Marie Cronier. De båda klostrens liturgi och musik överensstämmer i stor utsträckning, och täta band har hela tiden funnits.<sup>2</sup> En Calcat har spelat en viktig roll i den liturgiska förnyelsen under 1900-talet och haft en framträdande roll i flera franska pan-monastiska organisationer, framför allt C.N.P.L. (Centre National de Pastoral Liturgique). De har genom sitt eget förlag *Éditions d'En Calcat* spridit sin musik samt organiserat en stor mängd kurser för både lekmän och andra kloster om liturgi och musik.<sup>3</sup> Det är med andra ett välkänt kloster inte bara inom utan också i viss mån utanför Frankrike.

### *Fältarbeten*

Jag har besökt både En Calcat och Dourgne vid två tillfällen; i oktober 2005 och maj 2007. Vid det första tillfället koncentrerade jag mig på Ste Scholastique, och vid det andra på Abbaye d'En Calcat. Jag har även samtalat med Alain Rivière, före detta munk i En Calcat. Han är född omkring 1920 och var körledare i En Calcat under 25 år från 1940-talet och fram till strax efter Andra Vatikankonciliet. Han trädde sedan ut ur klostret och har sedan dess levt ett civilt liv och bildat familj. Idag lever han strax utanför Paris tillsammans med sin hustru. I mars 2006 fick jag under ett besök i Paris möjlighet att intervjua honom om hans verksamhet i En

---

1 Nicholson 1987: 51.

2 Nicholson 1987: 53.

3 Martin 1990: 239ff.

Calcat. Eftersom musikskapandet främst utgått från Abbaye d'En Calcat väljer jag att i detta fallstudium att koncentrera mig på brödernas liturgiska musik. Där har jag träffat och samtalat med körledaren Fr David och Fr Patrice, den senare delaktig i klostrets musikliv sedan 1930-talet.

## Liturgi

Idag har både En Calcat och Ste Scholastique en blandliturgi som i stora drag är typisk för dessa. Redan från början fanns i En Calcat och Ste Scholastique ett starkt intresse av att tillägna sig rönen från Solesmes, som vid denna tid i stor skala börjat att omsättas i praktiken. Den gregorianska rörelsen i Frankrike under 1800-talet sökte autenticitet och önskade återvända till den »rätta« gregorianska sången, som hade korruperats av moderniseringens frestelser på 1500-talet, som Fr Patrice uttryckt det i en artikel.<sup>4</sup> Det 1851 utkomna Reims/Cambrai-gradualet valde bröderna bort till förmån för de böcker från Solesmes som publicerades från och med 1883 (Pothiers graduale). En Calcat upplevde att dessa utgåvor var mer autentiska, det vill säga mer i linje med den rätta, medeltida gregorianska sången.<sup>5</sup> Med införandet av Pothiers utgåvor kunde man nu fira en komplett liturgi baserad på de äldsta handskrifterna med gregoriansk sång, vilka alltså enligt tidens synsätt var de mest äkta i sitt uttryck. Inspirationen från Solesmes yttrade sig även på andra sätt. Ste Scholastiques första körledare Mère Cécile, som var körledare i 40 år, reste till Solesmes för att utbilda sig. I samband med detta skänkte systrarna i Ste Scholastique en uppsättning av det nya antifonalet till bröderna för att hjälpa dem på vägen med den gregorianska sången. 1896 kom körledaren i Solesmes, Dom Mocquereau, till En Calcat för att hjälpa till vid instuderingen av sångerna till abbotsinvigningen. Närheten till Solesmes kommer också till uttryck i att en av körledarna i En Calcat, Dom Sablayrolles, var involverad vid tillkomsten av 1934 års *Antiphonale monasticum*. Kören i En Calcat

---

4 « [...] revenir au vrai grégorien, corrompu par les tentatives de modernisation du XVIe siècle. » Martin 1990 : 233. Jfr kapitel 4.

5 Martin 190: 233.

blev i och med detta, menar Fr Patrice, en referenspunkt för den gregorianska sången från Solesmes.<sup>6</sup>

1930-talet var en intensiv period i En Calcat, framför allt för att man 1935 färdigställde kyrkan. Den gregorianska sången bestod, men här liksom på många andra platser innan Andra Vatikankonciliet hade *recto tono* en framträdande plats i liturgin. Det var bara mässan, vesper, completorium, matutinens invitorium, hymnerna samt *Te Deum* vid festdagar som sjöngs, medan resten framfördes *recto tono*. Den gregorianska sången fortsatte att vara en viktig del av identiteten i En Calcat, och 1950 gav de ut sin första skivinspelning. Den hade förberetts med hjälp av Solesmesmunken Dom Gajard.<sup>7</sup>

### *Andra Vatikankonciliet – övergången till franska*

När *Sacrosanctum Concilium* – konstitutionen om den heliga liturgin – publicerades 1963 erbjöds En Calcat att bli en av fyra platser för liturgiska »experiment« med den postkonciliära liturgin. I detta experiment sjöng man först på latin innan en övergång till modersmålet skedde. Samtidigt bildades en grupp för att skapa mässmusik på franska med sånger komponerade av Clément Jacob och Dominique Hermant. 1965 började en grupp under ledning av Alain Rivière att arbeta med fransk musik till kvällens vigilia. 1968 beslutade sig slutligen både systra- och brödrakommuniteten för att övergå till en helt franskspråkig liturgi. Den som särskilt fick ansvar för att förse kommiteterna med musik var Clément Jacob, vars musik uppmärksammas nedan. Övergången skedde successivt, så att man behöll en del av de gregorianska sångerna samt att de som så önskade kunde recitera officiet på latin i ett speciellt »latinskt kapell« (*chapelle latine*).<sup>8</sup>

Alain Rivière påpekade att man i En Calcat upplevde konciliet beslut som mycket positivt och att det var med stor glädje man började

---

6 »Notre chœur devint [...] un lieu de référence pour le chant grégorien de Solesmes.» Martin 1990: 237.

7 Martin 1990: 239.

8 Martin 1990: 236f.

komponera melodier till fransk text.<sup>9</sup> Fr Patrice var då jag mötte honom i 90-årsåldern och hade i nästan hela sitt liv sjungit gregoriansk sång, eftersom han gick i klostrets skola som barn. Han blev munk i En Calcat 1933 och har sedan under många år varit engagerad i klostrets musik bland annat som cittraspelare, men han har aldrig varit körledare. Han ger uttryck för en pragmatisk syn på gregoriansk sång vilken innebär att man inte kan sjunga gregoriansk sång på bekostnad av att ingen förstår vad man sjunger. Då är det bättre att övergå till modersmålet eftersom det inte är intressant att till varje pris behålla musik på ett språk som ingen förstår. I En Calcat fanns lika litet som i andra franska kloster ett intresse av att försöka adaptera gregoriansk sång till franska. Det finns än idag en djupt rotad konsensus i Frankrike om att gregorianska melodier inte alls lämpar sig för franskt språk, eftersom man upplever att de latinska respektive franska språkrhythterna är så fundamentalt olika.<sup>10</sup>

Den förändrade musikkulturgiska situationen ledde emellertid under 1980-talet till spänningar i kommuniteten. Dessa spänningar fanns framför allt mellan generationerna: å ena sidan konciliegenerationen som helt ville övergå till franska, och å den andra den yngre generationen som inte var med under konciliet och ville ha mer gregoriansk sång. För de senare hade inte den gregorianska sången några utommusikaliska konnotationer av negativt slag som den kunde ha för den äldre generationen liknande det vi sett i Pluscarden (se sidan 142f). Till saken hör också att novitiatet kommit att återuppstå 1982, efter att klostret under ett antal år inte haft några noviser. Detta betydde att yngre människor i klostret nu var en större grupp vars röst var att räkna med.

Den franska liturgin har införts successivt under en lång tid, eftersom det är ett mycket stort material som ska föras med musik. Mellan 1974 och 1996 reciterade man alla antifoner under veckodagarna,

---

9 Alain Rivière, Chaville, intervju 7 mars 2006.

10 Detta har uttryckts i många av de intervjuer jag gjort i Frankrike. Sr Dominique i Ste Marie de Maumont säger att alla fransmän skulle skratta om man sjöng franska texter till gregorianska melodier eftersom franska är ett icke-accentuerat språk till skillnad från latinet. Det betyder att Sr Dominique uppfattar den gregorianska melodien som så helt beroende av den latinska språkrhythmen att en adaptation till franska är helt otänkbar. Sr Dominique, Ste Marie de Maumont, intervju 14 oktober 2005. Fr. Patrice, En Calcat, samtal 18 oktober 2005.

vilket betydde 120 texter fördelade under en fyraveckorscykel. Dessa har nu var och en försetts med sin egen melodi, med andra ord ett mycket stort arbete. Under 1980- och 90-talen fanns också ett livligt intresse för den nykomponerade flerstämmiga musiken, men idag ser körledaren Fr David ett tydligt förnyat intresse för den gregorianska sången. Under 1980-talet lärde sig munkarna en ny mässa på franska per år, vilket betyder att det finns en stor repertoar fransk mässmusik vilken dock knappast sjungs längre. Sedan 2003 lär man inte in någon ny musik, utan man har en viloperiod efter de stora liturgiska ansträngningarna. Idag ser liturgins fördelning mellan gregoriansk sång och nykomponerad musik ut som följer:

<b>GUDSTJÄNST</b>	<b>GREGORIANSK SÅNG</b>	<b>NYA KOMPOSITIONER PÅ FRANSKA</b>	<b>BLANDAT BRUK</b>	<b>ACKOMPANJEMANG</b>
Laudes	–	Psalmer och antifoner.	–	Orgel söndagar och högtider, annars cittra.
Ters	–	Hela liturgin.	–	
Sext	–	Hela liturgin.	–	Cittra
Non	–	Hela liturgin.	–	Cittra
Vesper	–	–	Ca två ggr/ vecka responsorium, hymnen, Magnificat och antifoner gregoriansk sång. I övrigt franska.	Orgel
Vigilia	Mariaantifon	I övrigt hela liturgin.	–	Orgel söndagar och högtider, annars cittra.
Mässa	Ordinariumdelen: Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei. Propriumdelen: introitus, alleluja, offertorium.	Responsoriepsalmer.	Sanctus: växlande bruk Communio: franska 3–4 ggr/vecka, annars gregoriansk sång.	–

*Fördelning språk, musik och ackompanjemang i En Calcata.*

I En Calcat gäller som i många andra kloster att man sjunger mer gregoriansk repertoar vid fester och högtider. Exempelvis sjungs alltid första vespern vid högtider på latin med gregorianska melodier.<sup>11</sup> I En Calcat gäller också att orgeln som på många andra ställen används för att antyda en festlig och högtidlig karaktär. Orgeln ackompanjerar alltid sången vid vesper. På söndagar och högtider är det också orgel vid laudes och vigilia. Liksom i Italien är ackompanjemang på cittra vanligt förekommande i Frankrike, så även i En Calcat. Det anses vara ett mindre högtidligt instrument av brukskaraktär. Detta återspeglas i vid vilka tillfällen cittra respektive orgel ackompanjerar. Under veckodagar ackompanjerar cittra vid de små tiderna, laudes och vigilia. Orgeln ackompanjerar högtider vid laudes och vigilia, alltid vid vesper och alltid vid mässa på söndagar och högtider. Detta gäller den franska musiken. Den gregorianska sången däremot sjungs alltid a capella utom mässordinariet.<sup>12</sup>

Efter att det franska språket helt tagit över i mässan så har nu pendeln slagit tillbaka, och den gregorianska sången klingar åter delvis i mässan jämsides med nykomponerade melodier med fransk text. Den situation jag här redogjort för är alltså en liturgi som ökat bruket av gregoriansk sång i En Calcat jämfört med situationen tjugotalet år tillbaka i tiden. Det är exempelvis först de senaste 12–15 åren som man åter sjunger det gregorianska gradualet i mässan.<sup>13</sup>

Utmärkande för musiken i En Calcat är att man dels haft några starka personligheter som komponerat musik för kommunitetens behov, men också att man spritt dessa sånger genom att ge ut dem på sitt eget förlag.<sup>14</sup> Större delen av den musik som sjungs i En Calcat är komponerad i klostret, men genom de organisationer där man är representerad och i vissa fall är en drivande kraft i, har man även tagit in viss nykomponerad musik från andra kloster.

Vid mitt besök planerade bröderna i En Calcat att börja studera det

---

11 Fr David, En Calcat, e-post 12 november 2007.

12 Alla uppgifter där ej annat anges från Fr David, En Calcat, e-post 12 november 2007.

13 Där inget annat anges är källan Fr David, En Calcat, e-post 12 november 2007.

14 Abbaye d'En Calcat, hemsida.

nya *Antiphonale monasticum* inom två år, räknat från 2007. Framför allt väntade man på volym III (Sanctoralet).<sup>15</sup> Ytterligare en anledning till att man avvaktade är att man var upptagen med en förnyelse av sitt psalmschema.<sup>16</sup>

## Clément Jacob (1906–1977) – komponerande munk i En Calcat

En Calcat är en kommunitet som tycks attrahera konstnärligt begåvade personer. Dom Robert är ett känt namn när det gäller gobelängvävnader, och körledaren Fr David är även han konstnär. Den av de komponerande bröder vars musik sjungs mest i klostret är Clément Jacobs. Därför får han representera den nykomponerade musiken i En Calcat.

Clément Jacob föddes som Maxime Jacob 1906 i en judisk familj. Han visade tidigt talang för att komponera och träffade redan som 15-åring Eric Satie och Darius Milhaud vilka uppmuntrade honom att fortsätta studera musik, och han inledde kompositionsstudier för Charles Koechlin och André Gedalge. Dom Jacob hävdar i sina memoarer *Souvenirs à deux voix de Maxime Jacob à Dom Clément Jacob* att Koechlin var den förste eller till och med den dittills ende som skrivit en harmonilära »dans les modes anciens«, det vill säga »i de gregorianska tonsläktena«.<sup>17</sup> 1927 konverterade Dom Jacob till katolicismen och trädde in i En Calcat 1930, där han prästvigdes 1936. Här upprätthöll han sin kompositörsaktivitet parallellt med predikoverksamhet.<sup>18</sup>

Efter konciliet var Dom Jacob en av de som fick uppdraget att utforma den nya musiken i En Calcat. Dom Jacob berättar i sina memoarer att han redan 1923, det vill säga innan sin konversion, komponerat en pianosonat som av Darius Milhaud ansågs vara in-

---

<sup>15</sup> *Antiphonale monasticum* vol. III 2007.

<sup>16</sup> Fr David, En Calcat, intervjuer 30–31 maj 2007.

<sup>17</sup> Clouzot 1969: 47.

<sup>18</sup> *Larousse de la musique* 1982. Abbaye d'En Calcat, hemsida.



spirerad av gregoriansk sång. Detta antyder att Dom Jacob anser att han inspirerades av den gregorianska sången redan innan han var kristen. Efter konversionen besökte Dom Jacob flera kloster, däribland Solesmes. Här mötte han den gregorianska sången, vilken gjorde stort intryck på honom. Han fick nämligen, som han själv säger, möta den i dess rätta kontext: inte bara som en artistisk prestation, utan en som religiös handling vars skönhet tjänar syftet att lova Gud. Sedermera följde han kurser i Solesmes under Dom Gajard, och utgör på så sätt ytterligare en i raden av bröder från En Calcat som fått musikalisk inspiration direkt från Solesmes.<sup>19</sup>

Under åren i En Calcat fram till konciliet hade det täta umgänget med den gregorianska sången gjort Dom Jacob väl förberedd för att komponera musik i en anda som anslöt till den gregorianska sången. Fr Patrice hävdar att Dom Jacob eftersträvade att i sina kompositioner på ett enkelt sätt tolka texterna *à la manière grégorienne*, det vill säga på ett gregorianskt vis, där han sökte blanda den mensurerade musiken med katolska kyrkans musik. Denna blandning betyder en blandning mellan exakt rytmiserade tidsvärden och den gregorianska sångens fria deklamatoriska rytm, vilken inte utesluter mer moderna tongångar i vilka han skolats under sina musikstudier.<sup>20</sup>

## Fyra exempel ur repertoaren

Vilket blev då det musikaliska resultatet av dessa utgångspunkter? I detta avsnitt kommer jag att presentera och analysera fyra kompositioner av Dom Jacob för att i likhet med analysen av musiken i *Mater Ecclesiae* försöka se i vilken mån de har några drag som är karaktäristiska för den gregorianska sången. Finns påvisbara musikaliska samband mellan Dom Jacobs musik och den gregorianska? Jag har studerat en- och trestämmiga sånger. De enstämmiga sångerna lämpar sig speciellt väl för att se om de kan föras tillbaka på gregorianska modi eller formuler, det vill säga analys av den horisontala melodilinjens. Trestämmig-

---

<sup>19</sup> Clouzot 1969: 47f.

<sup>20</sup> Martin 1990: 236.

heten är särskilt lämpad för att analysera det harmoniska, vertikala, skeendet. Både i enstämigheten och i melodin till de flerstämmigt arrangerade sångerna kan eventuellt modala element finnas.

*Seigneur, au seuil de cette nuit (Hymne du soir)*

**Lent**  
*p*

1. Sei- gneur, au seuil de cet- te nuit Nous ve- nons te  
2. Ce jour en train de dé- cli- ner, Tu nous don- nes

1. ren- dre l'es- prit Et la con- fian- ce Bien- tôt nous ne  
2. de le tour ner Vers le mys- tè- re Que fit le pre-

1. pour- rons plus rien, Nous les met- tons en- tre tes mains,  
2. mier soir a- vant La pre- mière au- be sur les temps.

1. A- fin qu'en Toi nos vies, de- main, Pren- nent nais- san- ce.  
2. Et cha- que soir au soir sui- vant Dit ta lu- miè- re.

Notexempel 21: *Seigneur, au seuil de cette nuit*.

Kvällshymnen *Seigneur, au seuil de cette nuit* (På tröskeln till natten) är en sång bröderna i En Calcat gärna sjunger. Textens fem verser är skrivna av den franske poeten Pierre de la Tour du Pin (1911–1975). Denna syllabiska och enstämmiga melodi består av sex fraser, vilka i notbilden särskiljs med legatobågar. Sången är noterad utan taktart och anledningen till att melodin är omtyckt beror förmodligen på dess visartade struktur. Den har också ett relativt litet omfång (liten septim) och en organisk melodi där ordens betoningar väl tagits till vara, vilket ger naturliga vilopunkter. Spänning ges åt melodiken bland annat med den överstigande kvarten på orden *seuil de* i första versen som upplöses

till en ren kvart. Melodin rör sig stegvis med få hopp och är noterad med ett fast b-förtecken. Detta i kombination med att inledningstonen är a och att melodin avslutas på tonen d ger en melodi i d-moll som börjar på kvinten. D är finalis och tonen a tenor i första modus, men om man vill hävda en gregoriansk inspiration så räcker detta inte för att knyta den till gregoriansk melodik. Melodin bör istället analyseras som d-moll. Den överstigande kvarten är helt främmande för gregoriansk melodibildning.

*Coeur de Jésus (tropaire pour la fête du Sacré-Coeur)*

T : En Calcat  
M : Cl. JACOB

STANCE



*Coeur de Jésus* (Jesu hjärta: troparion för Heliga hjärtas fest) är en mer komplicerad melodi. Sången har den i väst- och sydeuropeisk liturgi traditionella utformningen i tre delar: en körstrof, omkväde och verser. Detta troparion består av en inledande del för tre lika stämmor i homofon sats (*stance*), en kortare trestämmig del (*refrain*) samt verser (*versets*) bestående av tre verser i psalmodi. Satsen utmärks mer av blockvisa ackordförflyttningar än av ett tydligt och logiskt melodiförlopp. Kompositionen saknar den lättsjungna och visartade karaktären från föregående exemplars trots att omfånget inte heller i denna sång är stort (liten septim). Till svårigheten att sjunga den kan bidra att den saknar naturliga kadenspunkter och riktiga frasslut. Stämmorna måste anses svårsjungna, i synnerhet i en kommunitet där få läser noter. Harmoniskt sett utmärks de två trestämmiga delarna (*stance* och *refrain*) av treklangsackord i olika lägen med förhållningar. Ackorden är övervägande a-moll och e-moll, men innehåller också flera dissonanser i stämföringen som dock oftast löses upp till fullständiga treklanger och skapar spänning i satsen. I mitten av *stance* vid ordet *nouvelle* finns dock ett slags frasslut med en oupplöst dissonans. Avslutningen i den första delen – *stance* – överraskar med ackordföljden e-moll, F-dur, e-moll, d-moll, e-moll, så att den melodi man upplevt går i a-moll slutar på dominantackordet i moll i tersläge istället för det i tonal musik förväntade E-dur. Man kan notera de frekventa medrörelserna i satsen. Släktskapet med gregoriansk sång får anses vara helt obefintligt, eftersom det framför allt saknas en tydlig melodi utan är en komposition som är ackordbaserad.

### *Notre père*

*Notre père* (Fader vår) är en sång varje besökare i En Calcat torde få höra eftersom den sjungs varje dag vid vesper. Sången är noterad i en blandning mellan exakt mensurerad sång och sång på recitationstoner (exempelvis det inledande *Comme nous l'avons appris*). Det sistnämnda förfarandet liknar psalmodi. Sången är noterad utan taktart och utan fasta förtecken. Melodin spänner över en sext och

är uppbyggd kring den musikaliska formeln bestående av tonföljden c-b-c-a:



Notexempel 23: Musikalisk formel i Notre père.

Detta motiv återfinns i *Père qui es aux cieux, Que ton règne soit vienne, Que ta volonté faite, Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour* samt *Pardonne-nous nos offenses. Melodin andra radens fras et selon son commandement nous osons dire* kan eventuellt ses som en kondensering av denna tonföljd.

Harmoniskt utmärks kompositionen av rena treklanger och terslösa ackord med några få förhållningar. De ackord som förekommer tillhör alla a-moll respektive C-durs grundtreklanger, samt b-moll med förminskad kvint (bm-5). Den inledande recitationstonen är a och stycket slutar i a-moll vilket gör att man lätt vill sluta sig till att den går i a-moll. Dock gör det konsekventa undvikandet av a-mollskalans höjda sjunde ton giss till förmån för g att melodin är svår att analysera både ur gregoriansk och tonal synvinkel. Tonal sett skulle den då gå i ren moll, medan den modalt snarare knyter an till andra modus än de traditionellt gregorianska. Kompositionsprincipen med återkommande melodiska formler är ett drag som utmärker en stor mängd gregoriansk musik och kan eventuellt visa på inspiration från denna.

Comme nous l'avons appris du Sau - veur  
et selon son com - man - de - ment nous o - sons di - re :

No-tre Pè-re qui es aux cieux, Que ton nom soit san-cti-fié,  
Que ton règne vienne, Que ta volon-té soit fai-te sur la ter-re  
comme au ciel. Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour,

Pardonne-nous nos of-fen-ses comme nous pardon-nons aus-si  
ceux qui nous ont of-fen-sés. Et ne nous sou-mets pas à la  
ten-ta-tion. Mais dé-li-vre-nous du mal. Car c'est à toi qu'appar-  
tien-nent le rè-gne, la puis-san-ce et la gloi-re  
pour les siè-cles des siè-cles. A - men.

*Notexempel 24: Notre père.*

## Invitatorie Saint Martin

### Saint Martin



Tu as glo-ri-fié saint Mar-tin, Sei-gneur, nous te ren-dons grâ-ce.

### Ton - Psaume 94



Notexempel 25: Invitatoire de Saint Martin.

Detta invitatorium till S:t Martins fest den 11 november består av ett omkväde och psalmodi. Omkvädet uppvisar likheter med tredje modus, då den på vissa punkter ansluter till detta tonsläktes karaktäristika. Sången inleds på e vilket är modusets finalis och melodin uppvisar frekvent användande av de för tredje modus viktiga tonerna a samt b. Tonen b är även modusets tenor. Genom att låta sången sluta på kvinten med orden *nous te rendons grâce* är det rimligt att tänka sig att Dom Jacob tillämpat ett tonmålade element där melodin lyfter upp lovet till Gud. Omkvädets avslutning på tenor är dock främmande för tredje modus, men det kan anses troligt att Dom Jacob haft detta modus i åtanke när han komponerade sången.

Psalmtonen är lång med sex delar och kan analyseras enligt kvintcirkelns principer med ackordföljden e-moll – a-moll – D-dur – G-dur – C-dur – F-dur som avslutas med tonikavarianten E-dur. Melodin har en sekvensartad fallande karaktär, och i slutformeln möter oss en figur som bildar en överstigande kvart i tonerna f – a – b. Observera antifonens likhet med *Coeur de Jésus* (notexempel 22) där framför allt frasen *Seigneur, nous te rendons grâce* uppvisar stora likheter med *Coeur de Jésus' répands la joie de l'alliance nouvelle*.



Denna sång har alltså ett *släktskap* med tredje modus men genom psalntonens möjliga harmonisering i kvintcirkel och sångens slutton på tenor så är även här släktskapet med den gregorianska sången svagt.

### *Sammanfattning Dom Jacobs kompositioner*

Utöver de här ovan redovisade kompositionerna har jag studerat ett trettiotal hymner, responsorier och antifoner. Efter dessa analyser kan de karaktäristiska dragen i Dom Jacobs kompositioner sammanfattas i följande punkter:

- Kompositionerna är skrivna för en-, två- och trestämmiga röster i lika stämmor och noterade på femlinjigt system med G-klav.<sup>21</sup>
- Sångerna utgör en provkarta på mycket olika svårighetsgrader, från harmoniskt och stämföringsmässigt avancerade längre stycken med komplicerade ackordföljder och kromatik i stämföringen, till enkla, korta enstämmiga omkväden. Det förefaller som de svåraste sångerna inte längre är i bruk i En Calcat, där kanske deras svårighetsgrad gjort att de rensats ut ur repertoaren. Det är möjligt att även Dom Jacob genomgick samma utveckling som Sr Maria Elisabetta i Mater Ecclesiae där kompositionerna blivit enklare med tiden. Detta har jag dock inte kunnat belägga eftersom jag inte haft tillgång till någon kronologi över sångernas tillkomst.
- Utmärkande för de flerstämmiga homofona satserna är blockvisa förflyttningar med melodin i översta stämman. Satsen består oftast av mer eller mindre fullständiga ackord som är lätta att funktionsanalysera ur dur-/mollaspekt men kompositionerna är

---

<sup>21</sup> Att kompositionerna är skrivna för lika stämmor faller sig naturligt i en monastisk kontext, men det är inte helt självklart att all nykomponerad flerstämmig musik som sjungs i kloster är skriven för lika stämmor. Hos dominikansystrarna i Røgle sjunger man flerstämmig musik av André Gouzes, vilken är skriven för blandade röster. Där sjunger systrarna melodistämman och ackompanjerar på cittra för att ge harmonik åt melodin.

trots detta inte alltid enkla att tonartsbestämna. Endast ett litet fåtal kompositioner har någon självständig stämföring och tillhör i dessa fall Dom Jacobs mer komplicerade tonsättningar. Någon sådan komposition har inte medtagits här.

- De frekventa taktartsbytena och ibland taktartslösa melodierna är förmodligen en påverkan från den gregorianska sången i en strävan att låta språkrytmen styra melodins rytm, vilket påminner om det jag kallar det *semi-orala* notationssättet i *Mater Ecclesiae*. Detta sätt att notera är vanligt förekommande inom många slags nykomponerad kyrkomusik och kan inte sägas vara ett kännetecken för dessa repertoarer utan ansluter till en allmän praxis. Även psalmodin noteras på ett för gregoriansk psalmodi traditionellt sätt.
- Släktskapet med den gregorianska sången är ytterligt svagt och kan bara i vissa fall påvisas. Den övervägande delen av musiken kan analyseras som musik i dur- och molltonalitet och det finns inte en enda komposition som kan sägas vara helt i överensstämmelse med de gregorianska tonsläktena. Det ideologiska sambandet får sägas vara mycket starkare än det musikaliska. Molltonalitet ser ut att överväga med e-moll, d-moll, a-moll som vanligt förekommande tonarter. Modal påverkan kan visserligen påvisas, men det är inte alls lika tydligt som i *Mater Ecclesiae*.

## Sammanfattning sex kloster

Efter dessa fallstudier kan man konstatera att den musik som idag praktiseras i katolska kloster uppvisar en stor variationsrikedom. Först presenterades Pluscarden Abbey: ett kloster som helt och håller behållit den gregorianska repertoaren med dess latinska texter och som inte hade några planer på att reformera sin liturgi.

Därefter presenterades karmeliterna i Norraby och Glumslöv som hade en relativt blandad gudstjänstrepertoar där både egna och andras adaptationer av den gregorianska repertoaren sjöngs. Adaptionerna låg i samtliga fall nära den gregorianska förlagan. Hos systrarna praktiserades även nya kompositioner skrivna i klostret.

Hos birgittasystrarna i Vadstena och Uden såg vi ett mycket medvetet omarbetande av en hel repertoar genomförd av i huvudsak en enda person (Nicolaas de Goede). En mycket stor och enhetlig repertoar hade adapterats enligt principer som främst utgått från idén om skelettmelodi. Omarbetningen av notmaterialet hade skett enligt de tre principerna att lägga till, ta bort och byta plats på toner. Principernas främsta syfte var att skapa en melodi som var i överensstämmelse med modersmålets prosodi.

Mater Ecclesiae flerstämmiga nykompositioner av Sr Maria Elisabetta visade på inspiration från den gregorianska sången i självständiga kompositioner där även slavisk-ortodox musik i viss mån inspirerat. I Mater Ecclesiae musik kunde direkt inspiration från gregorianska modi och formler påvisas.

I En Calcat studerades en- och trestämmiga kompositioner av Clément Jacob. Denne hade tagit nykompositionerna ett steg längre och den gregorianska inspirationen var än mer än i Mater Ecclesiae tänkt än verkligen påvisbar.

I både fallen med adaptionerna och nykompositionerna ser vi att de som står bakom musiken hänvisar till den gregorianska sången som viktig för sin inspiration och utformning. Adaptionerna uppvisar ett brett spektrum av melodier som är mer eller mindre direkt övertagna utan några förändringar i melodiken till melodier som nästan är att betrakta som nya kompositioner.

Nykompositionerna är oftast flerstämmiga och homofona till sin karaktär. Homofoni är överhuvudtaget mycket vanligt förekommande i monastiska nykompositioner. Ett rimligt skäl är helt enkelt att det framhäver texten bäst, samt kanske också för att det är lättare att följa rytmiskt. Generellt sett är notläsningskunskapen låg i kloster, och det blir då lättare att lära sig stämmor som inte har en från melodin avvikande rytmik. En följd av detta blir dock att homofona stämmor blir osjälvständiga och lätt leder in i ett vertikalt harmonitänkande, vilket är främmande för den modala musiken som ser till musikens horisontella flöde.

Men upphovsmännen och -kvinnorna uppger också att deras kompositioner ska harmoniera med gregoriansk sång. Denna strävan till-

sammans med önskan att komponera i flera stämmor leder till att två inte helt kompatibla principer förenas vilka jag diskuterat i flera musikexempel, nämligen ett vertikalt/tonalt med ett horisontalt/modalt tänkesätt. Dessa har visat sig mycket svåra att förena. Att det i de flerstämmiga kompositionerna är svårt att se en konsekvent tillämpning av gregorianiken och att överhuvudtaget spåra gregoriansk inspiration i de nykomponerade melodierna har flera orsaker. En av dessa är svårigheten att förena vertikala och horisontella kompositionsprinciper. Det kan även hänga samman med att man i många kloster är vana att sjunga harmoniserad gregoriansk sång till orgelackompanjemang. På så sätt har man internaliserat ett ackordmässigt förhållande till denna modala musik. Man har alltså haft liten kontakt med gregoriansk sång i enstämig oackompanjerad form och mött denna musik när den redan påbörjat att omvandlas till dur/molltonalitet. Det är vidare mycket svårt att harmonisera de gregorianska tonsläktena med hjälp av konventionell västerländsk harmonisering. I ett vidare perspektiv beror troligen svårigheten på att tillämpa gregorianska kompositionsprinciper på att vår impregnering av den tonala funktionsharmoniskt baserade musiken är så mycket starkare än den impregnering av gregoriansk sång som många informanter pekat på. I stort sett all musik vi möter från barndomen är inordnad i detta tonala universum. Det är inte tillräckligt att man som vuxen umgås 10–20 år med gregoriansk sång dagligen för att detta ska bli en så internaliserad del av ens musikuppfattning att det är överordnat den tonala musikuppfattningen. Trots att jag visat på att sambandet mellan den gregorianska sången och nykompositionerna är mer av ideologisk än påvisbar musikteoretisk natur återstår naturligtvis frågan om kompositörerna anser att de »misslyckats« i och med detta. Det är ju mycket möjligt att de eftersträvat just denna vaga koppling både till modal såväl som tonal musik och på så sätt skapat ett nytt idiom.

# DEL III

## Åter-, om- och nyskapande i den gregorianska sångfamiljen

### *Inledning*

I del III kommer jag att diskutera musiken utifrån Ingrid Åkessons kategorisering i åter-, om- och nyskapande (se sidan 48ff). Jag har redan diskuterat musiken i dessa kategorier men ägnar dem nu ett mer systematiskt studium. Fortsättningsvis kommer jag att diskutera ett större musikmaterial än hittills och tar även upp psalmodins utformning i liturgier på modersmål (kapitel 13). I och med att jag ser på ett större material närmar jag mig den ideologiska nivån av undersökningen med inordnandet av musiken i ett symboliskt universum, som är temat för avhandlingens fjärde del.



## Återskapande: gregoriansk sång – ett klingande kulturarv?

»Men vad är då tiden? Om ingen frågar mig om det, då vet jag det, om någon frågar mig och jag vill förklara det för honom, då vet jag det inte – men jag menar ändå med tillförsikt att jag vet att det inte skulle finnas någon förfluten tid om ingenting skett, inte någon framtid om ingenting följde, inte någon nutid om ingenting pågick.«

»Men om nutiden alltid vore nutid, och inte övergick i förfluten tid, då skulle den inte längre vara tid, utan evighet.«

(Augustinus 2003: 290)

### *Inledning*

I detta kapitel diskuterar jag varför man idag väljer att behålla och delvis återgå till en latinskspråkig liturgi med gregorianska melodier. Jag kommer att ta upp vilka egenskaper man menar att gregoriansk sång har som gör att man vill fortsätta sjunga den än idag. Begreppet *tradition* är en viktig förutsättning i denna diskussion. Vidare försöker jag att fånga något av det undflyende begreppet tid och sätta det i relation till tidsupplevelsen i liturgisk sång. Med Åkessons terminologi har vi här att göra med *återskapande* där man strävar efter *likhet med förebild*.<sup>1</sup> Huvudtanken är att här sträva efter att återge det traditionella så nära förebilden som möjligt, och i en vidare mening att hålla sig nära det tidigare existerande eller ett tänkt förflutet. Man kan i denna kategori också förstärka denna tradition genom att återta element som har varit eller som man upplever som typiska för denna musiktradition. Katolska kyrkan har med Andra Vatikanonciliet också en strävan att förstärka och återta äldre bruk i och med avskaffandet av primen och uppmaningen att återställa hymnerna »i sin ursprungliga gestalt«.<sup>2</sup> De kloster som valt att behålla en latinskspråkig liturgi med gregorianska melodier har gjort detta med återopande av traditionen. Så har kyrkan alltid sjungit, och man kan på så sätt säga att de eftersträvar *likhet med förebild*, det vill säga ett tänkt klingande och liturgiskt förflutet (läs

<sup>1</sup> Åkesson 2007: 51ff.

<sup>2</sup> Katolsk dokumentation 1987: 86.

medeltid). Vi kan här jämföra med Prosper Guérangers idé för Solesmes gudstjänstliv om ett slags mentalt omskapande av sinnena för att sjungande ta sig in i den medeltida liturgin. Därför kommer jag i detta avsnitt att pröva att se den återskapande strategin som en strategi där den gregorianska sången behandlas som ett klingande kulturarv.

### *Kulturarv*

Kulturarv är ett svårfångat ord som myntades på 1800-talet. Diskussionen kring begreppet och vad denna term omfattar är mycket utbredd, och jag nöjer mig därför med ett par korta sammanfattande definitioner. Svenska Akademiens Ordboks definition härrör från Viktor Rydberg året 1887. Där definieras kulturarv som »vad ett folk o. d. i fråga om (andlig) kultur övertagit från tidigare generationer«. <sup>3</sup> Här betonas kontinuiteten bakåt och att kulturarvet inte enbart omfattar fysiska artefakter utan även andliga värden.

Riksantikvarieämbetet har en liknande syn. Trots att ett av deras viktigaste uppdrag är att förvalta och vårda fysiska miljöer så ger de kulturarvet en vidare definition: »Det innefattar inte bara föremål, byggnader och fornlämningar utan också berättelser, traditioner och andra immateriella värden som vi övertar från tidigare generationer.« <sup>4</sup> De platser de förvaltar har ett värde som går utöver de materiella, de är laddade med något *autentiskt* som bara kan upplevas på denna plats, spår av mänsklig aktivitet som man anser har värde för mänskligheten i stort. Det är inte platsen i sig som är värdefull utan vad platsen är bärare av för händelser.

I de fysiska historiska monumenten finns det alltså något mer svårfångat, något som tidigare generationer lämnat i arv till oss. Det är utformat av människor – därför är det *kultur*. Det är något som förs vidare från en generation till nästa – därför är det *arv*. Det är *immateriellt*, Rydberg talar till och med om att dessa värden kan vara *andliga*. Många informanter har talat om den gregorianska sångens värde just

---

<sup>3</sup> Svenska Akademiens Ordbok, hemsida.

<sup>4</sup> Riksantikvarieämbetet hemsida.



i dessa termer av ett kulturellt, immateriellt och andligt arv, och jag menar därför att den gregorianska sången kan ses som ett klingande kulturarv. Etnologen Owe Ronström menar i sin bok om hur Visby blev världskulturarv att kulturarv är estetisering. Genom att förklara något som kulturarv så får det också ett estetiskt värde:<sup>5</sup>

I de förändringsprocesser som världsarvsproduktion för med sig är estetisering både mål och medel. »Det sköna« har ett självklart egenvärde, men samtidigt är estetisering ett effektivt instrument för att koppla loss föremål från deras ursprungliga kontexter genom att förvandla dem till »konst«. Det gör estetisering också till ett instrument för att erövra och utöva makt.<sup>6</sup>

Jag har i kapitlet om restaureringen av den gregorianska sången pekat på hur den katolska kyrkan bidragit till estetisering och därmed kanonisering av den gregorianska sången. Detta har skett genom att upphöja den gregorianska sången till konst på så vis att den lyfts ur sin kontext. Exempel på hur detta skett är skivinspelningar, att omtala den i konstmusikaliska termer och att skapa en kanon kring den. Katolska kyrkan har också bidragit till framväxten av den profana gregorianska sången efter Andra Vatikankonciliet genom att till exempel tillhandahålla lättåtkomliga utgåvor av den gregorianska sången som *Graduale triplex*.

Kulturarvstanken hänger samman med att skapa och upprätthålla symboliska universa där det blir viktigt att skriva in sig i traditionen, här den katolska kyrkans. Denna legitimeringsprocess medför att det är viktigt att känna till den gregorianska sångens historia, och därför ges den både ett estetiskt och teologiskt sammanhang. Där har katolska kyrkans tradition och långa historia en viktig funktion där även sådant som inte historiskt kan beläggas får utrymme. Ett exempel är gregoriuslegenden. Inte för att katolska kyrkan bokstavligen anser att det var så det gick till när den gregorianska sången skapades, men som

---

<sup>5</sup> Ronström 2007: 200 och 202.

<sup>6</sup> Ronström 2007: 202.

myt betraktad är det en bra bild av de värden och den roll man tilldelar den gregorianska sången som i förlängningen hjälper till att legitimera det symboliska universumet.

Daniel Saulnier, munk i Solesmes och chef för Solesmes vetenskapliga utgivarverksamhet *Paléographie Musicale*, menar att det som man kanske framför allt slås av i den gregorianska sången är dess höga ålder. Den är äldre än all annan musik som nått oss och är egentligen den enda riktigt gamla repertoar som vi känner i sin helhet.<sup>7</sup> Gregoriansk sång är som *de gamle vise* i vår musikaliska gemenskap.<sup>8</sup>

[I kloster] framträder den [gregorianska sången] nämligen som traditionellt vördad, som ett autentiskt musikaliskt *arv*, liturgiskt såväl som andligt.<sup>9</sup>

Mary Berry utsträcker kulturarvstanken till att omfatta inte bara den katolska kyrkans liturgi, utan menar att den gregorianska sången utgör ryggraden i hela den västerländska musikkulturen.<sup>10</sup> Denna tanke uttrycks ofta även i musikhistorisk litteratur där den västerländska musikhistorien oftast börjar med de första noterade källorna till gregoriansk sång, eventuellt föregått av en liten inledning om den svårfångade musiken i det antika Grekland och en överledning till den kristna musiken via judarnas sång i synagogan. Även påve Benedikt XVI uttrycker denna tanke där han pekar på den gregorianska sångens roll som vaggå för den stora västerländska musiken (*la grande musique occidentale*).<sup>11</sup>

Tiden verkar vara inte bara är en legitimerande faktor bland flera andra, utan kanske *den allra mest* legitimerande faktorn i den gregorianska sångens symboliska universum. Tiden är också viktig för ett kulturarv, det vill säga hur gammal en företeelse eller artefakt är. Ronström menar att vår tid är besatt av förflutenhet och att detta är

---

7 Saulnier 2007: 5.

8 Saulnier 2007: 6.

9 «Il y apparaît, en effet, traditionnellement vénéré comme un authentique patrimoine musical, liturgique et spirituel.» Saulnier 2007: 5. Min kursivering.

10 Mary Berry, Cambridge, intervju 10 juli 2006.

11 Vatikanen/Benedikt XVI:s tal, hemsida.

en viktig faktor i skapandet av kulturarv.<sup>12</sup> Men även själva tidsupplevelsen i relation till musikens utövande anses ge ett mervärde. Enkelt uttryckt så erfar man tiden i musik annorlunda än »annars«.

### *Musik är också tid fast på ett annat sätt*

Låt oss göra ett tankeexperiment. Man hade kunnat undvika både mycket arbete och besvärliga ställningstaganden efter Andra Vatikankonciliet om klostren hade beslutat sig för att recitera allt recto tono. Man hade inte behövt lägga någon möda på att fundera över vilka melodier som passar eller inte passar till olika språk eller på att lära sig semiologi och kvadratnotskrift. Ändå har man lagt ned ett sådant arbete på att utforma sina egna liturgier och sådan energi på att argumentera för sin sak. Andra Vatikankonciliet uppmuntrar också till sång i artikel 99 om tidegården: » det är att *föredra* att tidegården såvitt möjligt sjunges när den förrättas som korbön eller på annat sätt i gemenskap (min kursivering).«<sup>13</sup> Sjungen text tar längre tid att framföra än reciterad, vilket alltså också skulle spara tid. Men att låta bli att sjunga betyder också att man utelämnar en viktig aspekt som sången ger utrymme för, nämligen *ruminatio*; att *idissla* Guds ord. Det skulle också betyda att man vände traditionen ryggen, den tradition där man i århundraden *sjungit* Guds lov. Kort sagt så finns det skäl till att man har haft svårt att lämna musiken. Jag ska i detta avsnitt beröra tidsupplevelsen i musik ur en mer fenomenologisk och psykologisk synvinkel.

Den österrikiske fenomenologen Alfred Schütz menar att två olika tidsuppfattningar pågår samtidigt när man lyssnar till eller utövar musik. Schütz kallar detta *inre och yttre tid*.<sup>14</sup> Schützs poäng är att upplevelsen av den inre tiden inte är den samma som upplevelsen av realtid när man utövar eller lyssnar till musik. Dessa tidsupplevelser kan inte heller mätas på samma sätt eftersom inre och yttre tid inte är

---

<sup>12</sup> Ronström 2007: 200 och 202.

<sup>13</sup> Katolsk dokumentation 1987: 88.

<sup>14</sup> Den inre tiden kan också med den franske filosofen Henri Bergsons ord benämnas *la durée*.

jämförbara.<sup>15</sup> Men för att musikalisk kommunikation ska fungera så måste olika människors upplevelse av den inre tiden stämma:

Det är min tes att denna delaktighet i den andres upplevelseström i den inre tiden, detta förhållande att man tillsammans genomlever ett levande nu, konstituerar det som vi inledningsvis [i bokens inledande kapitel] kallade för den ömsesidiga avstämningsrelationen, upplevelsen av ett »Vi«, som ligger i botten på all tänkbar kommunikation.<sup>16</sup>

Den brittiske musikvetaren Simon Frith spinner vidare på denna tråd och hävdar att om den musikaliska kommunikationen ska fungera så måste de olika personernas upplevelse av den inre tiden vara den samma: »De är tvungna att leva tillsammans i en gemensam kontinuerlig tidsrymd«. <sup>17</sup> Detta eftersom man måste kunna relatera till varandras upplevelse av inre tid för att det ska stämma med de fysiska handlingar som sker i den yttre tiden, det vill säga realtiden för framförandet.<sup>18</sup> Vidare hävdar Schütz att utövandet av musiken försiggår i en ansikte-mot-ansikterrelation, »eftersom utövarna inte bara delar ett tidsavsnitt utan också en rumslik sektor.« Denna kan bara uppstå hos en liten grupp utövare eller i en större grupp där någon påtar sig ett ledarskap. Denne ledare leder genom handlingar i den yttre världen, »genom vilka [handlingarna] han översätter de musikaliska händelser som äger rum i den inre tiden [...]«. <sup>19</sup>

Jag hävdar att det sätt på vilket klosterinvånarna delar livet med varandra befrämjar en gemensam inre tidsupplevelse. Denna inre tid, *la durée*, upplevs som extraordinär och som ett förtäat möte både mellan sångarna och med Gud. I likhet med tyst kunskap är sådana här upplevelser mycket svåra att verbalisera eller mäta, varför jag i intervjumaterialet inte hittar några explicita citat. Detta är därför min

---

<sup>15</sup> Schütz 1962: 266.

<sup>16</sup> Schütz 1962: 269.

<sup>17</sup> »They must live together, as it were, in a shared temporal continuum.« Frith 1996: 146.

<sup>18</sup> Frith 1996: 146.

<sup>19</sup> Schütz 1962: 272.

tolkning av en *känsla av förändrad tidsupplevelse i musikutövandet* som förmedlats under samtalen. Tiden i kloster är central, paradoxalt nog eftersom man lever med siktet inställt på evigheten. I det korta perspektivet är det synligt i klostrens noggrant detaljerade dagsscheman där tidebönerna ligger utspridda noggrant reglerade över hela dagen, vilket visades i föregående fallstudier.

Nära teorin om den inre och yttre tiden ligger psykologen Mihaly Csíkszentmihályi uttryck *flow* (flöde), vilket han använder om de optimala upplevelser som får oss att uppleva tiden annorlunda. Det är en process av totalt engagemang i livet.<sup>20</sup> Flow kan uppstå i en mängd situationer där musikutövande är en av de mest utmärkande. Betecknande för dessa situationer är att tidsupplevelsen förändras. Den objektiva yttre tiden blir irrelevant. Ting som tar timmar att utföra kan upplevas förflyta på några minuter eller tvärtom.<sup>21</sup>

Det säkraste påståendet vi kan göra om detta fenomen är att säga att under flowupplevelsen har känslan av tid mycket lite samband med den absoluta tid som klockan visar.<sup>22</sup>

Nära känslan av flow finns självförlömmandet, att helt gå upp i sin uppgift. Att sjunga självförlömmande tar jag upp i kapitel 15 om det monastiska sångidealet där jag visar att det är det gemensamma kollektiva sjungandet som är det verkligt viktiga.

Såväl Csíkszentmihályi, Schütz som Frith pekar på det faktum att det enkelt uttryckt är något med tiden och den annorlunda tidsupplevelse musiken ger oss. För kör ledaren Fr Alexander i Ampleforth är den gregorianska sången ett instrument för gemensam bön där hjärta och sinne tillsammans dras upp emot Gud. Det betyder såväl psykologiskt och emotionellt *fokuserad stillhet* för både individens och kommunitetens del så att själen (med vilket avses hjärta och sinne) förenas i bönen.<sup>23</sup>

---

20 Csíkszentmihályi 1990: 13.

21 Csíkszentmihályi 1990: 90f.

22 Csíkszentmihályi 1990: 91.

23 »... it is an instrument of communal vocal prayer by which the mind and heart may together be drawn upwards towards God. This implies a certain focussed stillness

Där händer något med tidsupplevelsen, och det är en kvalitet som är mer närvarande i musik kombinerad med text än i enbart texten. Musikupplevelsen är ur tidsmässig aspekt extraordinär och något att eftersträva.

Man kan även här hänvisa till traditionen och tiden: kyrkan har alltid sjungit och det är en tradition värd att fortsätta. Liturgin är något som vi fått genom *traditionen* och *tiden* snarare än något som vi skapar för oss själva. Därför ska man vara försiktig med för många innovationer, menar Fr William.<sup>24</sup> Han menar vidare att när man väl blivit en del av traditionen – det vill säga internaliserat den – så utvecklar man en slags kärlek till den. Men om inte musiken upplevdes som så bra så skulle man förmodligen inte hålla fast vid den i lika hög grad – den gregorianska sången tillskrivs av informanterna också ett rent objektivet värde av kvalitetsmässigt högtstående musik.<sup>25</sup>

Under mitt arbete har jag urskiljt två huvudanledningar till att liturgin bör sjungas. Dels av respekt för traditionen, historien och de som gått före. Munkar och nunnor tidigare i historien har sjungit och då bör man idag även göra det idag. Det går också att se detta som att man sjunger in sig i historien: »Genom att be tidegården eller psaltarpsalmerna återfinner vi våra rötter.« Detta eftersom tidegården har sina rötter i den judiska bönetraditionen skriver karmeliten Wilfrid Stinissen.<sup>26</sup> Det andra skälet är *muet*, det vill säga det »mervärde« texten, för de som sjunger idag, upplevs ge när den bärs av musik.

I kloster sjungs alltså inte gregoriansk sång enbart för att bevara ett gammalt bruk utan relevans för klostren idag. Daniel Saulnier menar att hans uppgift är att studera den gregorianska musikens historia, medan körledarens är att få människor idag att sjunga. Han gör en mycket stor åtskillnad i detta.<sup>27</sup> Saulnier pekar på den gregorianska sångens kontinuitet inte i framförandet, eftersom tolkningarna ändras

---

both psychologically and emotionally on the part of individual and community so that the soul (i.e. mind and heart) may be in prayerful union.« E-post Fr Alexander, Ampleforth 13 februari 2007.

24 Fr William, Ampleforth, intervju 16 november 2006.

25 Exempelvis Fr William, Ampleforth, intervju 15 november 2006.

26 Stinissen 1996: 99.

27 Daniel Saulnier, Solesmes, intervju 12 oktober 2005.

hela tiden, utan i *repertoaren* som förs vidare över tiden. Därmed kan vi tala om en *kontinuitet i traditionen trots att de yttre förutsättningarna ändras*.<sup>28</sup> Körledaren i Solesmes, Fr Yves-Marie, menar att hans arbete är mycket praktiskt och bara berör komunitetens sång *idag*. Hans arbete vilar på de insikter och kunskaper hans föregångare lämnat i arv, och man fortsätter att sjunga i deras anda utan att behöva återfinna eller rekonstruera något.<sup>29</sup> Man står med ett ben väl rotat i dåtiden och det andra stadigt förankrat i nuet.<sup>30</sup>

Det finns vidare en skillnad i den kvalitet man upplever mellan att sjunga gregoriansk sång på latin respektive annan musik på modersmål. I En Calcat menar körledaren Fr David att det infinner sig en särskild känsla när man sjunger gregoriansk sång som överträffar den man får när man sjunger franskspråkiga sånger. Man är mer koncentrerad än när man sjunger på franska. Vid sjungandet av en fransk antifon är man mer disträ eftersom man kan den utantill, men i den gregorianska sången måste man öppna sina böcker och verkligen koncentrera sig. Därmed upplever man musiken och texten bättre.<sup>31</sup> Härmed antyds också att det inte alltid är eftersträvansvärt att sjunga utantill.

Sr Birgitta i Glumslöv menar att även själva melodin är att betrakta som en form av bön:

... det [musiken] ger någonting till bönen som ingenting annat kan ge. Det skulle vara väldigt tråkigt. Visst kan man be utan att sjunga men Augustinus säger att när hjärtat älskar då sjunger man, det är det älskande hjärtat som sjunger. Det är ju så det är. Så utan sång, det är ju inte så att man inte skulle älska längre, men man skulle förlora en viktig möjlighet att uttrycka kärleken. Det skulle vara väldigt fattigt.<sup>32</sup>

---

28 Daniel Saulnier, Solesmes, intervju 12 oktober 2005.

29 Fr Yves-Marie, Solesmes, intervju 10 oktober 2005.

30 Jämför Lind 2003: 242ff.

31 Fr David, En Calcat, intervju 30-31 maj 2007.

32 Sr Birgitta av Treenigheten, Glumslöv, intervju 8 mars 2005.

I ett större perspektiv är snabbhet inget som premieras i det monastiska livet, och därför skulle strategier för att öka hastigheten i sin liturgi för att klara av den på kortare tid vara främmande. Integrerandet av ter- sen i mässfirandet som i Mater Ecclesiae och St Cecilia's Abbey får ur denna synvinkel ses som en extrem eftergift. Man kan snarast påstå att ett utmärkande drag för kloster är just långsamhet. Det upplevs både frustrerande, som exempelvis när det gäller körledares önskan om att införa nyheter eller nya sångsätt, men även som en välsignelse i kontrast till det snabba tempo man upplever att omvärlden har. Fr Peter i Mirfield ger en träffande liknelse mellan munkar och jättepandor: de är sällsynta och långsamma i att ta till sig nyheter, de förökar sig inte särskilt bra och folk kommer och tittar på dem genom galler.<sup>33</sup> Kloster är sega strukturer, vilket betyder att tiden där har en positiv inverkan på processen att sälla ut det man ska behålla och det som bör lämnas. Där har tiden för många kloster visat att den gregorianska sången har ett varaktigt och positivt värde.

### *Latinsk text – hinder eller möjlighet för fördjupad bön?*

Den återskapande liturgin har latin som sitt textliga kännetecken. Motiven för liturgi på modersmål har framför allt utgått från att latinet är ett hinder för förståelse av bönen. Men det finns röster som pekar i en annan riktning, nämligen latinets förmåga att stå över textens oförmåga till direkt verbal förståelse för dem som inte kan detta språk. Där tillskrivs latinet en transcendental kraft att genom musiken talar till den som ber i den gregorianska sångens form. Många informanter menar att det finns en särskild kvalitet i att lyssna till eller sjunga gregoriansk sång, och att man inte behöver förstå vad som sjungs för att man ska beröras av det. Karmeliterna i Norraby menade att det inte var så farligt om man inte förstod latin. Många fler uttalanden på samma tema finns. Birgittasystrarna i nederländska Uden sjunger vid sällsynta tillfällen latin. Zr Bernadette, som inte kan latin, har en dubbel inställning till detta. Å ena sidan är det ett problem eftersom

---

<sup>33</sup> Fr Peter, Community of the Resurrection, intervju 18 november 2006.



man inte vet vad man sjunger, men å andra sidan ger latinets en speciell högtidlig känsla, vilket överstiger språkproblematiken.<sup>34</sup> Den gregorianska sången hjälper oss att be djupare, även om vi inte förstår latin menar karmelitsystrarna i Lodi.<sup>35</sup> Dessa karmeliter har en blandliturgi och har gradvis infört mer gregoriansk sång på latin i liturgin. Denna dubbla hållning till latinets roll berörs närmare i kapitel 16 om re-gregorianiseringen.

### *Sammanfattande diskussion*

Genom att se på den gregorianska sången som kulturarv så blir frågan om återskapande och dess roll i det symboliska universumet mer begriplig. Kulturarvstanken tilldelar den gregorianska sången en plats i legitimeringsprocessen och stärker dess plats i det symboliska universum som klostren utgör.

Tidsupplevelsen är här av stor vikt, eftersom ett kulturarv till stor del legitimeras och definieras av sin (oftast höga) ålder. Här har vi sett två synsätt som samsas sida vid sida. Tiden och utförandet relateras till då *och* nu. Dels de som gått före och sjungit denna musik och dels dess utförande nu och relevans för de som sjunger idag. Där lägger man olika vikt vid autenticitetsaspekten beroende på vilket perspektiv man omfattar. David Saulnier och Fr Yves-Marie är två representanter för två olika synsätt inom samma kloster som är väl medvetna om vilka olika uppgifter de har och därmed vilka olika fokus de omfattar. Tidsupplevelsen kan också skilja sig mellan om man sjunger på latin eller modersmål. Att skriva om upplevelser av musik oavsett vilken aspekt man avser är dock vanskligt eftersom vi har att göra med upplevelser som inte behöver eller ens kan delas av andra.

Kloster som behållit den latinska liturgin med gregoriansk sång har gjort detta eftersom de i backspegeln kan konstatera att de hade framsynta ledare som insisterade på fortsatt bruk av den gregorianska sången. Denna musik ansågs äga och anses fortsatt äga en överlägsen-

---

<sup>34</sup> Zr Bernadette, Uden, intervju 16 oktober 2006 och 17 januari 2007.

<sup>35</sup> Sr Maria Giuseppina och Sr Maria Cristina, Lodi, intervju 6 april 2006.

het som bönededel. Solesmes är ett undantag i detta fall, eftersom de hade ett direkt uppdrag från Vatikanen att behålla den gregorianska sången och de hade egentligen i teorin aldrig någon möjlighet att välja. Idag verkar samtliga tre kloster jag besökt med latinsk liturgi (Solesmes, Pluscarden Abbey, St Cecilia's Abbey) mycket nöjda med sina beslut och inga planer finns på att övergå till modersmål.

Den latinska texten upplevs också ha en inneboende kvalitet som går bortom förståelse av den. Det komplicerar frågan om hur viktigt det är att verkligen förstå vad man sjunger. Här finns två spår i mitt material. Det ena pekar mycket starkt ut att man verkligen måste förstå vad man sjunger, och det är den viktigaste anledningen till att övergå till modersmål. Men det andra spåret pekar på att det inte är »så farligt« om man inte förstår den latinska texten. Latinet har ett värde även om man inte förstår det, vilket jag menar beror på »kulturarvsfaktorn«. Latinet har genom den gregorianska sången en förmåga att tala till oss bortom orden. För att återknyta till Wittgensteins osägarhetsprincip om att det finns delar av vår verklighet som aldrig kan omfattas av språket: ett obegripligt språk kan genom sin upphöjda status ändå nå människor och vara ett medel i bönen. Det latinet säger oss är osägbart på andra språk, inte för att vi inte kan översätta texten till något annat språk, utan för att språket i sig tillskrivs en unik kvalitet. Att sjungandes internalisera Guds ord med sin person behöver inte alltid handla om att med sitt intellekt kunna tillägna sig textens mening.

Genom att se på den gregorianska sången som kulturarv förstår vi bättre varför den gregorianska sången kan tilldelas en objektiv funktion. Detta är den katolska kyrkans musik, den är gudomligt inspirerad och har anonymt passerat genom människor genom århundraden som en gåva till oss idag. Traditionen och anonymiteten är viktiga inslag i vad den gregorianska sången representerar och upplevs som positiva egenskaper som förstärker den objektiva egenskapen. Sr Dominique i Ste de Marie de Maumont menar att genom att älska gregoriansk sång erkänner man med tacksamhet att man inte kommer från ingenstans – det är att erkänna sitt ursprung.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Rousselet 1998: 230.

## Omskapande strategier: principer för adaptioner av gregoriansk sång

### *Inledning*

Vi övergår nu till kategorin adaptioner som innebär gregorianska melodier som på något sätt omskapats i syfte att passa till text på andra språk än latin. Detta är en betydligt vidare och mer svårfångad kategori än den återskapande eftersom den rymmer många olika sätt att förhålla sig till den gregorianska sångens melodik. En helt uttömmande bild av adaptionproblematiken kan inte här ges (detta är ett avhandlingsämne i sig), utan jag diskuterar några olika exempel ur undersökningens material. Vi har tidigare mött exempel på adaptioner i fallstudierna hos karmeliter och birgittiner. I detta kapitel utökar jag diskussionen till att omfatta framför allt engelska adaptioner.

Enligt Ingrid Åkesson är omskapande en kategori som *öppnar för nya kombinationer och användningssätt*. Här avses inte enbart de förändringar som sker i gehörsöverförd musik genom utövarnas tysta kunskap, där variation är en del av traditionsprocessen. Begreppet omskapande kan även utsträckas till att avsiktligt förändra eller flytta om det »traditionella« material. Vidare omfattar omskapande även olika slags arrangemang och medvetna förändringar av detta material.<sup>1</sup> Traditionellt material avser i min undersökning den gregorianska sången, och vi ska här se närmare på medvetna förändringar och omflyttningar av denna musik. Här har man på olika sätt omarbetat den gregorianska sången när den anpassats för att sjungas på modersmål.

---

<sup>1</sup> Åkesson 2007: 51ff.

Gemensamt har adaptationerna i undersökningen att de utgår från det gregorianska materialet och att upphovsmännen inte utger sig för att komponera någon ny musik. Vi har i fallstudierna sett att adaptationer kan utgöras av helt oförändrade melodier till omarbetade melodier där man förhållit sig relativt fritt till förlagan utifrån skelettmelodiprincipen. I det senare fallet ansluter adaptationernas upphovsmän och -kvinnor till Åkessons kategori av *medvetna förändringar av traditionellt material*. Anders Ekenberg talar om *re-komposition*, ett förfarande som är mer långtgående än adaptation, vilket torde vara applicerbart på birgittinernas musik.<sup>2</sup> För att göra rättvisa åt exempelvis svenska texter avråder han från att överta de gregorianska melodierna i sitt »originalskick«. Genom re-komposition knyter man an till existerande melodimaterial, vilket enligt detta synsätt inte kan åstadkommas utan kompositoriska insatser.<sup>3</sup> Den gemensamma utgångspunkten för de adaptationer där melodin omskapats på något sätt i förhållande till den gregorianska förlagan är att ett språkligt problem anses uppstå i överföringsprocessen. Det är *textens egenskaper* som föranleder den melodiska omarbetningen. Dessa textliga egenskaper ligger oftast i att »adaptorerna« anser att modersmålets betoningens mönster är oförenliga med den gregorianska sången, vilket utformats för att passa latinets. Ett återkommande grundantagande i intervjumaterialet är att man vill undvika betoning av i modersmålet obetonade stavelser. Melismer är en viktig teknik för att markera betoning av särskilda ord i en text. Långa melismer anses överhuvudtaget ofta olämpliga för modersmål och skalas ofta bort i adaptationerna, som exempelvis i adaptationen av *Cantus sororum*.

Det är uppfattningen om det nära sambandet mellan ord och ton i gregorianiken som gör att melodierna inte utan vidare kan överföras till modersmål. Om vi ser på relationen mellan latin och svenska så pekar Ekenberg på sex viktiga skillnader mellan dessa språk:

1. klangliga skillnader
2. språkmelodiska skillnader

---

<sup>2</sup> Ekenberg 1995: 235.

<sup>3</sup> Ekenberg 1995: 233ff.

3. skillnader i betoningssystemet (till exempel svenskans rika system av bitryck vilket latinet saknar)<sup>4</sup>
4. skillnader i behandlingen av långa och korta stavelser
5. skillnader i textstruktur
6. enskilda texters annorlunda rytm och språkmelodi<sup>5</sup>

Det är dock en förenkling att påstå att all gregoriansk repertoar har denna nära relation mellan ord och ton. Ett exempel är hymner, vilka ofta varit föremål för kontrafakt under historien. Den repertoar Ekenberg kallar kärnrepertoar (antifoner, responsorier och recitationstoner) menar han har en mycket nära ord-tonrelation, då den är framsprungen ur latinsk text och uttal. »Melodiken är snarare en »hud« än en »klädnad« på textens kropp [...]».<sup>6</sup>

Överensstämmelsen mellan språklig och melodisk accent i gregoriansk sång är ett exempel på sambandet mellan ord och ton. Ekenberg menar att »textbetoningen representeras i princip av en högre ton i melodin, vilket avspeglar hur man uttalade betonade textstavelser [under efterklassisk tid]. Det finns visserligen vissa undantag från denna 'accentregel', men de är alltigenom förklarliga.»<sup>7</sup> Detta är ytterligare ett sätt förutom melismer att åstadkomma betoning, vilket vi sett exempel på hos birgittinerna där toner kunde byta plats i adaptionerna för att undvika eller skapa dessa betoningar.

Det finns dock inget som pekar på att det verkligen måste förhålla sig på ett sådant sätt. Medvetenhet om latinets betoningsmönster gör att man mycket väl kan betona textstavelser som inte är betonade i melodin genom att förlänga dessa toner, men detta kräver mycket hög medvetenhet om latinets egenskaper. Jag utgår här från de föreställningar

---

4 Bitryck se fotnot på sid. 169.

5 Ekenberg 1995: 233f. Ekenberg ansluter sig till Ferrettis teori om att melodierna i många fall utgör musikaliska översättningar av latinskt textuttal och textbetoning av efterklassisk typ, det vill säga från slutet av 300-talet och 500-talet igenom, vilket enligt Ferretti var en viktig period för formeringen av den gregorianska repertoaren. Se Ferretti 1938: 6ff.

6 Ekenberg 1995: 232.

7 Ekenberg 1995: 233.

om det latinska språket som jag mött hos informanterna. Min diskussion kommer med andra ord att utgå från *uppfattningen av latinets betoningsmönster idag*, även om latinets uttal och betoningsmönster har varierat över tid så att en text när den komponerades kanske inte hade samma betoningsmönster som den nu kommit att få.

## Engelska adaptionstrategier

Jag kommer här att diskutera några engelska adaptioner för att ge en utökad bild av adaptioner på andra språk än de vi hittills sett (*Cantus sororum* på svenska och nederländska). Dessa adaptioner skiljer sig åt från de vi sett tidigare genom att de dels visar exempel på hur adaptionen kan ligga mycket nära förlagan, dels visar hur man kan använda sig av omflyttning av traditionellt material för att skapa en ny helhet.

### *Ett engelskt kyriale*

Ett annorlunda slag av adaptioner än de vi hittills mött är adaptioner till engelska av mässordinariets texter ur *An English Kyriale. Music for the Eucharist*.<sup>8</sup> Utgivare av kyrialet är Community of the Resurrection i Mirfield. Kyrialet är dock inte enbart avsett för Community of the Resurrection utan för engelskspråkig liturgi både i församling och kloster, och används bland annat i klostrets mässfirande. Bland de som arbetat med utgivningen av materialet finns Fr Peter i Mirfield och Mary Berry. Kyrialet är av stort intresse ur metodsynpunkt då utgivarna i förordet beskrivit de principer enligt vilka de arbetat, vilket är mycket ovanligt. I kyriemelodierna har man låtit den latinska texten stå kvar ovanför den engelska texten, varför sångaren lätt kan göra sig en egen uppfattning om skillnaden mellan att sjunga på latin respektive engelska. Man har behållit kvadratnotationen och kalligraferat texten vilket ger hela notbilden ett arkaiserande intryck. I kyrialets inledning ges också en pedagogisk instruktion till hur man läser kvadratnotation. Detta är den

---

<sup>8</sup> *An English Kyriale* 1991. Melodin skiljer sig från *Graduale Romanums* version eftersom det engelska kyrialets melodier baseras på den liturgiska musiktraditionen från Salisbury, den så kallade *Sarum rite*.

allra enklaste formen av adaptation, där man helt enkelt lagt en annan text under en helt oförändrad notbild.

Notexempel 26: *Ur An English Kyriale. Music for the Eucharist 1991:1.*

The image shows four systems of musical notation for a Kyrie. Each system consists of a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staff, with syllables aligned under the notes. The first system is in Latin: 'KY-RI-e \* e - LEI - SON. 11j. LORD, have MER - cy.' The second system is in English: 'CHRISTE e - LEI - SON. 11j. CHRIST, have MER - cy.' The third system is in English: 'KY-RI-e e - LEI - SON. 1j. LORD, have MER - cy.' The fourth system is in English: 'KY-RI - e e - LEI - SON. LORD, have MER - cy.'

Utgångspunkten har varit att så långt det är möjligt behålla den melodiska linjen helt intakt, men när den engelska texten så krävt har man omgrupperat melismerna. Tre problem mötte utgivarna i adaptationsprocessen:

1. Hur man ska undvika betoning av »oviktiga stavelser« (*unimportant syllables*). Som exempel på dessa oviktiga stavelser ges *the, of, a, -ed*. Detta kunde leda till att man trots samma stavelseantal i den latinska som engelska texten valde att omgruppera noterna »för att undvika ett fult och omusikaliskt resultat«.<sup>9</sup>

2. Den engelska texten är ofta kortare än den latinska. I följande exempel har kyrialets engelska text (B) tre stavelser medan den latinska förlagan (A) har fyra. Frågan har då gällt både hur man ska skapa en god språkmelodi och behålla den latinska förlagens balans. Alternativ B är utgivarnas lösning på detta.

<sup>9</sup> »in order to avoid an ugly and unmusical result« *An English Kyriale 1991: xi.*

Latinsk förlaga

A Ag - nus De - - - i

An English Kyriale

B Lamb of God

1937 års Kyriale

C O Lamb of God

Notexempel 27: Ur *An English Kyriale* 1991: xi.

Som exempel på en misslyckad adaption visar utgivarna den adaption som blev resultatet av 1937 års engelska kyriale: alternativ C. Utgivarna menar att latinets balans inte respekterats i och med denna adaption. Observera att man lagt in ett »O« i frasens början. Båda adaptationer har försetts med ett dubblerat g i slutet, vilket inte särskilt motiveras.<sup>10</sup>

3. Det tredje problemet är det mest svårlösta och inträffar i de fall där den engelska texten inte är en exakt översättning av den latinska, eller då den engelska texten har texten i »fel ordning«. Med det sistnämnda avses att fraserna i vissa engelska texter förekommer i en annan ordning än i den latinska för att bättre passa engelsk syntax. Där har man valt att kasta om delar i melodin och ibland även att utesluta delar av den. I dessa fall har utgivarna valt att även kasta om melodin så att melodi och text följs åt, och följer på så sätt principen om ordens och tonernas nära relation. I notexempel 28 ser vi ett exempel på adaption av *Gloria IX* där detta textproblem uppträder. Förlagan har 19 delar inklusive amen. Delarna avskiljs i notexemplet genom dubbelstreck. Den engelska texten är dock kortare och har endast 12 delar inklusive amen. Utgivarna hade kunnat göra valet att skapa mycket långa melismer i den engelska adaptionen för att få med alla

<sup>10</sup> *An English Kyriale* 1991: xi, f.



förlagans toner, men istället har man valt att utesluta hela sektioner av förlagan. *Gloria IX* utgör ett exempel på hur man handskats med problemet då den engelska textens delar inte alltid kommer i samma ordning som den latinska. Resultatet är ett slags collage där man i den engelska adaptationen skapat en ny sammansättning efter de delar som förlagan erbjuder. Detta är en typ av omskapande som Åkesson kallar för pusselteknik (»kombination av varianter eller av texter och melodier«).<sup>11</sup> I överföringen har man avsiktligt låtit några delar bli över. Detta vittnar om att man anser att det finns en annan kvalitet än de enbart klingande ljuden, där melodiformlerna har en sådan nära anknytning till texten oavsett språk att texten inte utan vidare kan läggas under andra fraser i melodin.

Nedan ges en jämförelse mellan versionen i *An English Kyriale* och förlagan i *Graduale triplex*. Observera att den engelska textens ordning är felaktig i det jämförande notexemplet eftersom den avser att visa vilka melodiska element man använt, inte i vilken ordning de förekommer i adaptationen. Den engelska versionen med tillhörande melodifraser skall sjungas enligt följande ordning, vilket anges i notbilden med motsvarande siffror:

1. Glory to God in the highest,
2. And peace to His people on earth.
- 3a. Lord God,
- 3b. heavenly King, almighty God and Father,
- 4a. We worship you,
- 4b. we give you thanks, we praise you for your glory.
5. Lord Jesus Christ, only Son of the Father,
6. Lord God, lamb of God, you take away the sin of the world: have mercy on us:
7. You are seated at the right hand of the father: receive our prayer.
8. For you alone are the holy one,
9. You alone are the Lord,

---

<sup>11</sup> Åkesson 2007: 53.

10. You alone are the most high, Jesus Christ,  
 11. With the holy spirit, in the glory of God the Father.  
 12. Amen.

## Gloria IX

Glo - - - ri - a in ex - cel - sis\_\_\_ De - - - o.

1  
 Glo - - - ry\_\_\_ to God\_\_\_\_\_ in the high - est,

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis. Lau - da - mus te.

2  
 and\_\_\_ peace\_\_\_ to His\_\_\_ peop - le\_\_\_ on\_\_\_ earth. Lord\_\_\_\_\_ God,\_\_\_

3a

Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter\_\_\_ mag - nam\_\_\_ glo - ri - am\_\_\_ tu - am.

4b  
 We\_\_\_\_\_ give\_\_\_\_\_ you thanks, we\_\_\_\_\_ praise\_\_\_\_\_ you\_\_\_ for\_\_\_ your\_\_\_ glo - ry,

Do - mi - ne De - us, Rex cae - les - tis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

We wor - ship you. Hea - ven - ly King, al - migh - ty God and Fa - ther.

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste

Lord Je - sus Christ, on - - - ly Son of the Fa - ther.

Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i, Fi - li - us Pat - ris.

Lord God, Lamb of God,

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis

you take a - way the sin of the world: have mer - cy on us:

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re\_\_\_ no - bis.  
 you are sea - ted at the right hand of the Fa - ther re - cieve\_\_\_ our\_\_\_ prayer

Quo - ni - am\_\_\_ tu\_\_\_ so - lus sanc - tus. Tu so - lus\_\_\_ Do - mi - nus.  
 For\_\_\_ you a - lone\_\_\_ are the ho - ly one, you a - lone\_\_\_ are the Lord,

Tu so - lus Al - tis - si - mus,\_\_\_ Je - su Chri - - - ste.  
 you a - lone\_\_\_ are the most\_\_\_ high,\_\_\_ Je - sus\_\_\_ Christ,

Cum\_\_\_ Sanc - to\_\_\_ Spi - ri - tu, in\_\_\_ glo - ri - a De - i Pa - - - tris.  
 with the ho - ly\_\_\_ Spi - rit, in the glo - ry\_\_\_ of\_\_\_ God\_\_\_ the Fa - ther.

A - - - - - men. \_\_\_  
 A - - - - - men. \_\_\_

Notexempel 28: Gloria IX.

*Gloria IX* är ett tydligt exempel på hur pusselteknik tillämpats för att av ett befintligt material skapa en ny version. I detta pussel har några bitar blivit över för att behålla ord-tonrelationen vilken även i den engelska versionen ansetts vara mycket viktig att bevara. Ytterligare ett skäl är att undvika att skapa orimligt långa melismer.

### *Ett adapterat antifonarium*

För bruk i det egna klostrets tidegård i Community of the Resurrection har ett antifonarium tagits fram av Fr Peter enligt samma adaptationsprincip som det engelska kyrialet. Melodierna är hämtade från *Antiphonale monasticum*, *Liber hymnarius* och *Psalterium monasticum*. Fr Peter har inte bara gjort adaptationerna utan även översättningen från latin. Han hävdar att fördelen med att adaptera antifoner från latin till engelska är att texten kan översättas på flera sätt med bibehållen mening, och på så skapa en engelsk text som är sångbar och anpassad till melodiken. I hymner är man däremot mer bunden till en meter och exakt stavelseantal i högre grad eftersom hymnerna är betydligt mer syllabiska och uppbyggda kring olika versmått. Egna översättningar kan man heller inte göra av vilka texter som helst. Mässordinariets texter – exempelvis *Gloria* – är exempel på texter vilka har auktoriserade översättningar som måste följas.<sup>12</sup>

Nedan visas ett exempel på adaption av en invitatorieantifon till matutinen. I dessa har man utgått från versionerna i *Liber hymnarius*.

Iu - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri - nost - ro.

Let us shout for joy to God, the rock of our salvation.

*Notexempel 29: Måndagens invitatorieantifon Iubilemus Deo/Let us shout for joy.*

<sup>12</sup> Fr Peter, Community of the Resurrection, intervju 18–20 november 2006.

Här har principen från kyrialet följts och Fr Peter har enbart omdisponerat det tonmaterial som stått till förfogande genom att skapa nya melismer som bättre ska passa det engelska språket.<sup>13</sup> Här har man inte som i Gloria varit bunden av en officiell översättning utan kunnat anpassa översättningen av latinet till en sångbar engelska. Därför har inte några melodiska element behövts uteslutas utom upprepningen av tonen f i *iubilemus*, vilket är en liquescens. Originalmelodin har två liquescenser varav man enbart tagit med en i adaptionen. Detta kan tyda på att liquescenser inte anses vara självständiga toner utan är ett melodiskt material man kan tillvarata i adaptionen efter bara om det anses lämpligt. Samma iakttagelse har jag gjort när det gäller *Cantus sororum*.

### *Sammanfattning engelska adaptioner*

Det engelska adaptionsarbetet har strävat efter att vara den gregorianska melodiken så trogen som möjligt i likhet med karmeliternas i Norraby och Glumslöv adaptioner. Hela notbilden har varit värd att bevara och inga toner har rensats bort utom i de fall där den engelska texten varit så uppenbart mycket kortare att man inte kunnat lösa det genom att skapa långa melismer. I det längre notexemplet *Gloria IX* har relationen ord – ton varit så viktig att bevara att melodins fraser kastats om för att inte en helt annan textlig innebörd ska knytas till melodiken. Denna pusselteknik har jag i min undersökning enbart återfunnit i kyrialets material.

I ytterst få fall har en extra ton lagts till eller tagits bort i adaptionen för att balansera den engelska prosodin.

---

13 Noterna i mindre storlek anger *liquescenser*, det vill säga neumer där den ena noten (här noterad i mindre storlek) anger någon typ av uttalsproblem. Detta uttalsproblem innebär ofta att den tonande konsonanten liquescensen ofta förekommer tillsammans med ska sjungas extra tydligt. Någon slutgiltig interpretation av liquescensen har inte givits eftersom det är svårt att alltid se vad den speciella uttalsproblematiken består i.

## Två grundläggande adaptionsprinciper

Sett till alla de adaptationer som diskuterats är två tillvägagångssätt de mest utbredda:

1. *Bibehållande av alla toner men omstrukturering av melismer*: I detta har man behållit alla i melodin ingående toner men förändrat melismerna framför allt för att betoningarna ska hamna på rätt ställe i texten på modersmål eller för att modersmålets text är kortare. Alla de enskilda tonerna betraktas som melodiskt likvärdiga och inte dess eventuella sammansättning med kringliggande toner eller relation till en förmodad skelettmelodi. Tidegårdsmusiken Community of the Resurrection är just ett sådant exempel på melodier som behållit alla toner. Denna princip fungerar dock inte särskilt bra när man har att göra med melodier med mycket långa melismer i den gregorianska förlagan. Melodik av sådan natur förekommer dock sällan i tidegårdsmusiken utan är oftast förbehållen musik för mässa. Därför är tidegårdens musik enklare att adaptera då man inte i lika hög grad behöver ta ställning till hur man eventuellt ska reducera förlagens notmaterial.

Ytterligare ett exempel på detta tillvägagångssätt är Mariasystrarna på Omberg, vilka tillämpar en blandliturgi. Den svenskspråkliga delen består av material hämtat från olika håll med bland annat adaptationer till svenska av *Antiphonale monasticum* framtagna av de svenskkyrkliga benediktinerna i Östanbäck. Jag återkommer till detta material i kapitel 13 om psalmodi. Östanbäcks adaptationer utgår från samma princip som Mirfield, det vill säga att man gjort så små förändringar som möjligt av melodiken. Längre melismer än tvåtonsmelismer förekommer mycket sällan. Ett exempel ges nedan. Trots att texterna har så olika stavelseantal (latinets har 24 mot svenskans 16) så är det endast en lätt melodibearbetning det är fråga om. Siffrorna i notexemplet markerar de ställen där man i adaptationen tagit bort noter. Det rör sig enbart om ett fåtal toner utom i avslutningen från och med siffran tre där den stegvisa rörelsen undvikits genom att två bess reducerats bort. I det stora hela rör det sig dock om så få bortskalade toner att

man inte kan tala om en dekolorering även om antifonens avslutning antyder ett sådant tänkande.

Apud Do-mi - num mi - se-ri - cor-dia et\_\_\_ co-pi - o - sa a-pud e - um re-demp-ti - o.

Hos Her - ren är miss - kund, och myck-en för-loss - ning är \_\_\_ hos \_\_\_ Honom.

*Notexempel 30: Vesperantifon ur juloktaven Apud Domine/Hos Herren är misskund.*

2. *Dekolorering* eller *skelettmelodiprincipen*. Tillvägagångssättet innebär att en skelettmelodi vaskas fram ur ett på melismer mer eller mindre rikt material. I detta framhäver man oftast tonsläktets *tenor*, *finalis* och övriga *huvudtoner*. Men man vill samtidigt skapa en sångbar melodi som upplevs vara lättsjungen. Detta är inte alltid med varandra förenligt, och kan resultera i att man måste göra avsteg från principen om att framhäva tonsläktets karaktäristiska egenskaper för att melodin ska bli organisk. Vidare är dekoloreringsprincipen ingen objektiv strategi utan en följd av många subjektiva val. Detta har jag tagit upp i fallstudiet över birgittasystrarnas musik, där just detta visades i deras mycket långtgående och konsekventa bearbetning av ett stort corpus. Dekolorering är också ett praktiskt sätt att hantera det faktum att texter på modersmål kan vara kortare än den latinska förlagans.

Även pusselteknik (*Gloria IX*) förekommer men får anses vara betydligt mindre vanlig.

### *Sammanfattande diskussion*

Adaptioner av gregoriansk sång till modersmål har efter Andra Vatikanconciliet blivit en i flera länder viktig strategi för att anpassa den gregorianska sången till en ny tid, hellre än att använda sig av helt nykomponerad musik. Jag har i detta och i kapitel 7 diskuterat svenskt



och engelskt material, vilka är två länder där adaptionstrategin blivit vanligt förekommande. Modersmålens egenskaper i fråga om främst betoning har ansetts så viktiga att följa att melodiken i olika hög grad blivit föremål för förändring. Detta har skett utifrån två olika synsätt:

1. Melodin konstitueras av *alla* de i melodin ingående tonerna, vilka dock kan omgrupperas. Ingen ton får därmed lämnas utanför i adaptionprocessen utom där man har *väsentligen* mindre text i modersmålets version, som i *Gloria IX/Glory to God*.

2. Den andra utgångspunkten innebär att melodin konstitueras av ett skelett som kan avtäckas, och där inte alla toner är lika viktiga utan vissa enbart är att se som utsmyckningar. Denna skelettmelodi kan också utsmyckas med andra toner än förslagans, exempelvis för att skapa en organisk och lättsjungen melodi. Detta är att betrakta som ett mer subjektivt synsätt än föregående, eftersom det inte finns några objektiva kriterier för hur man egentligen ska gå tillväga. För ett övertygande resultat krävs också stor kunnighet i gregoriansk melodilära. *Cantus sororum* är adaptioner som hör hemma inom denna kategori.

I verkligheten är det dock inte alltid helt enkelt att se skillnad på vilken kategori en adaption rör sig inom, eftersom detta är ett förenklat sätt att se på ett material som ibland kanske bättre skulle låta sig diskuteras enligt en glidande skala. Det kräver dock att man tar ställning till ett betydligt större material än jag här gjort. Notexempel 30 är ett exempel på en melodi som till största delen handlar om en lätt bearbetning, men där frasens slut (från siffra 3) uppvisar en bearbetning som för tankarna till dekolivering. I vilken kategori ska en sådan melodi egentligen passas in?

Adaption av gregoriansk till modersmål är en mellanväg för att behålla den traditionsrika gregorianska sången anpassad till en verklighet där få förstår latin. Man möter Andra Vatikankoncilietns önskemål på halva vägen om att den gregorianska sången fortsatt ska vara den katolska kyrkans främsta gudstjänstsång. Det betyder att melodiken



På ett språkhistoriskt plan kan detta förklaras med att det latinska språket genomgått stora förändringar under sin historia som bland annat fått konsekvenser för betoningen av det vilket jag berörde tidigare. Detta är dock ett perspektiv som informanterna inte omfattar i sin dagliga praktik även om en kunskap om dessa förhållanden kan föreligga. Jag tolkar detta som att man är mer känslig för felbetoningar på sitt eget modersmål än på latin. Flera informanter har uttalat sig om att det »inte är så farligt« om betoningen ligger fel i latinet. Istället kan det skapa en intressant spänning i melodiförloppet att sjunga betonade stavelser där melodin inte betonar stavelsen ifråga. Detta ställer dock mycket höga krav på kunskap i latin hos den som sjunger, något man sällan kan förvänta sig i kloster idag.

Det jag kan konstatera efter att ha studerat några olika adaptionsstrategier är att det är mycket svårt att skapa ett vattentätt system för korrekt textbehandling i adaptationer. Som vi sett i fallstudiet med birgittasystrarna i Vadstena och Uden är att trots strävan efter att musiken perfekt gestaltar svenskans respektive nederländskans prosodi så förekommer felbetoningar. Melodiska avvägningar måste också spela in så att de som omarbetat materialet kanske ibland i enskilda situationer valt en melodiskt mer lämplig lösning på bekostnad av prosodi om ett val har måst göras. Här kommer vi in på de val som inte alltid kan motiveras på objektiva grunder som alla som arbetar med kreativa uppgifter gör men som är svåra att i efterhand förklara.

Oavsett hur långtgående adaptationerna är så uppstår frågan om det verkliga är samma melodi som når oss i de omarbetade melodierna? Här tänker jag särskilt på de melodier där inget eller nästan inget melodiskt material tagits bort. Är det bara noternas ordning som avgör om det är samma melodi? Förändras inte en melodi när tonerna omgrupperats i nya melismer? Och hur viktig är egentligen relationen text – ord? Adaptionen av *Gloria IX* antyder att textlig innebörd oavsett språk kan knytas till vissa melodiska formler och att det därmed inte enbart är melodiken som anger vad som är gregoriansk sång, medan kontrafakt i hymner inte alls har denna nära relation.

Adaptionerna visar tydligt att den gregorianska sången än idag är föremål för omskapandeprocesser, precis som den varit historien

igenom. De bildar en ur kulturanalytisk vinkel intressant brytpunkt där åsikter blottläggs om vad gregoriansk sång anses vara och hur och varför melodierna kan eller bör förändras. Adaptionerna blir ytterligare ett exempel på den *tillvaro i varianter* som Dobszay talar om (se kapitel 3). Gregoriansk sång på modersmål gör att den katolska kyrkan nu bör lägga ytterligare en familjelikhet till den gregorianska slakten enligt Wittgensteins släktskapstanke.

## Nyskapande strategier: principer för nykomposition

### *Inledning*

I kategorin *nyskapande* möter vi många helt nykomponerade repertoarer som sett dagens ljus efter Andra Vatikankonciliet. I fallstudierna förekom dessa i *Mater Ecclesiae* och *En Calcat*. Åkesson menar att en nyskapande kategori kan vara »*kombination av nya element med ett synligt sammanhang inom 'traditionens' ram*«. Förenklat innefattar Åkesson i denna kategori sådant som är nyskapat inom eller i anslutning till en stil och som tagit in nya element.<sup>1</sup> I mitt fall utgör den gregorianska sången i den nyskapande kategorin en verktygslåda som förser kompositörerna med olika verktyg (även ideologiska sådana) för att skapa ny gudstjänstmusik. Vidare ska en komposition för att räknas som en nykomposition i mitt material ha en känd upphovsman eller -kloster och inte gå att härleda till någon enskild gregoriansk melodi.

Jag diskuterar i detta avsnitt exempel ur ytterligare tre klosterrs repertoarer som komponerats specifikt för dessa under de senaste fyrtio åren. Åkesson pekar på en viktig omständighet i nyskapandet, vilket är att den nyskapade musiken har ett *synligt sammanhang* till den tradition de vill tillhöra. I det föregående kapitlet om adaptationer och i fallstudierna har jag diskuterat vad man egentligen uppfattar som viktigt att behålla och vad som är viktigt att förändra i adaptationsarbetet samt hur långt man kan gå innan det är att uppfatta som en ny självständig komposition. De nyskapade kompositionerna är ur den

---

<sup>1</sup> Åkesson 2007: 304.

aspekten mer konsekventa eftersom de ansluter till det gregorianska arvet men kompositörerna säger inte att de ska *vara* gregoriansk sång. Denna gregorianska inspiration kan dock verka mer på ett ideologiskt än på ett påvisbart musikaliskt plan. Mycket av denna musik har komponerats av munkar och nunnor som först vistats under flera år i klostret och under denna tid hunnit med ett långvarigt umgänge med den gregorianska sången innan de började att komponera egen musik. Det är alltså snarare detta långvariga umgänge än regelrätta studier i gregorianikens melodibyggnad som utgjort grunden för dessa kompositioner som informanterna samstämmigt säger ska referera till gregoriansk sång. Det finns två anledningar till att det är viktigt att musiken har gregoriansk inspiration. Dels för att nykompositionerna ska kunna fungera tillsammans med gregoriansk sång i blandliturgi utan att man upplever en för stor skillnad mellan repertoarerna, och dels för att den ska visa att man är intresserad av och visar den gregorianska sången vördnad. Den första aspekten är mer praktiskt präglad medan den andra har en tydligare ideologisk grund.

Detta långvariga umgänge med den gregorianska sången som grund för komponerandet benämns av många informanter som *impregnering* (jämför *ruminatio* (idissla), se ordlistan). I kunskapssociologiska termer handlar impregneringen om att kulturen internaliserats och därmed kommit att omfatta det symboliska universumets legitimeringsprocess (se kapitel 1 sidan 38). Innan jag går in på några musikexempel ska jag därför granska denna impregnering närmare.

### *Impregneringsmekanismen – en kompositionsstrategi?*

Förutsättningen för den impregnering informanterna talar om är den legitimeringsprocess den gregorianska sången genomgått under historien. Informanterna ser sig som en självklar del i denna, vilket möjliggjort att de kunnat *internalisera* den gregorianska sången och dess värden. Kunskapssociologin pekar på att legitimering innehåller element av både värderingar och kunskap vilket är tydligt i historiedokumenteringen kring den gregorianska sången. Åkesson konstaterar att för svensk folkmusik är *ålder* är en viktig legitimerande faktor för att

visa på vad som anses viktigt och värdefullt, vilket i sin tur påverkar ens mottaglighet för denna repertoar: »Man kan också tillägga att kulturarv, kanon eller traditionellt material som valts ut och konstruerats för länge sedan tenderar att uppfattas som mera essentiellt. Det har varit i bruk länge och genomsyrar en grupps kulturella identitet, kanske även i omarbetad form, som citat, pastisch och parodi.«<sup>2</sup> Det finns i mitt material klara paralleller till denna syn på material. Den gamla gregorianska sången förser i egenskap av klingande kulturarv utövarna och kompositörerna med både ideologiska och praktiska redskap. Att luta sig mot den gregorianska sången i kompositionerna bidrar dessutom till att ge de nya kompositionerna större legitimitet.

Några citat ur intervjuerna belyser detta: »Man lär sig repertoaren och man utför den genom en slags allmän impregnering«, menar Sr Luce i Ste Scholastique. Hon menar att det inte bara är en impregnering, utan en fullständig gemenskap (*osmose*) med denna musik. Vidare säger Sr Luce att denna impregnering framför allt är en passiv väg (*voie passive*).<sup>3</sup> Impregneringen är alltså något man tillägnar sig *passivt i en total öppenhet*.

När man komponerade musiken i En Calcat säger körledaren Fr David att man »tänkte på de gregorianska tonsläktena när man komponerade antifonerna och psalmodin«. Kommunitetens kompositörer var *formade* i modaliteten i det klimat som rådde i kommuniteten.<sup>4</sup>

Sr Veronicas i Glumslöv musikaliska bakgrund innan hon konverterade härrör från visor och folkmusik. Sångböckerna i serien *Vispöp* nämner hon som en inspiration, och när hon komponerar tar hon gitarren till hjälp. Hennes kunskap om gregoriansk sång var mycket liten innan hon inträdde hos karmeliterna. Även Sr Veronica talar hellre om intuition än impregnering i sitt komponerande:

---

2 Åkesson 2007: 42.

3 »On apprend le répertoire et on l'exécute dans une sorte d'*impregnation* générale. Une *impregnation*. Une *osmose*. Un climat, tout ce que vous voudrez, mais une *voie passive* surtout, avant tout.« Sr Luce, Ste Scholastique, intervju 19 oktober 2005.

4 »En composant la psalmodie et les antiennes on a pensé aux modes grégoriens. Les compositeurs de la communauté étaient pétri de la modalité dans le climat dans la communauté.« Fr David, En Calcat, intervju 30-31 maj 2007.

Men när du tänker gregorianskt, då tänker du helt intuitivt?

Ja, helt intuitivt, jag har liksom ingen teori heller. Man kan ju inte kalla det gregorianskt för det är det ju inte, det är bara det att det passar in i mässan lite grann eftersom det inte är poppig. Det i alla fall är lite likt en psaltarpsalm med antifon. Vi sjunger mellan textläsningarna och så har vi i mässan ofta en psaltarpsalm med antifon som kommer igen. Och det är ju samma modell men lite mer utbroderat med olika stämmor med egna psalmodier.<sup>5</sup>

Kroppens fysiska respons diskuteras av Sr Dominique i Ste Marie de Maumont. Hon menar att gregoriansk sång först och främst är en text man internaliserat och *fysiskt* känner. Den gregorianska sången blir ett svar på något »liksom när någon ringer och berättar att denne mött en fantastisk person«. Då svarar man »Är det sant? Jaha! Ja! Någon som är fantastisk!« Man upprepar det meddelande som någon sagt i ens öra i en känsla av hänförelse.<sup>6</sup> Detta bär man med sig inte bara i den gregorianska sången utan den genomsyrar även den känsla hon vill förmedla i den del av komunitetens musik som hon komponerat tillsammans med organisten Louis Thiry.<sup>7</sup>

I Mount Saint Bernard menar körledaren Br Erik, som inträdde långt efter att nykomponerandet skett, att de nya kompositionernas karaktär beror på att man inte valde att adaptera men heller inte att komponera helt nytt, utan snarare att gå en mellanväg utifrån en modal princip. Ett flertal bröder var inblandade i komponerandet, och Br Erik menar att resultatet blev väldigt blandat, från det som blev väldigt bra till det som han menar saknar melodisk linje och musikalisk kvalitet. Ett exempel på en antifon från detta kloster ges i nästa kapitel. Br Erik menar vidare

---

5 Sr Veronica, Glumslöv, intervju 28 januari 2006.

6 »[...] d'abord un texte. Intériorisé. À l'intérieur de moi. On le sens physiquement. Quand quelqu'un vient vous dire quelque chose très fort, vous dites: 'C'est vrai'? Ah bon! Oui!' Vous entendez quelqu'un au téléphone qui vous dit: 'J'ai rencontré quelqu'un formidable': Ah bon! Eh oui!' Quelqu'un de formidable! Là, physiquement vous redites le message qui est entré dans votre oreille.« Sr Dominique, Ste Marie de Maumont, intervju 15 oktober 2005.

7 Sr Dominique, Ste Marie de Maumont, intervju 15 oktober 2005.



att det mer är ett önsketänkande att impregnering verkligen skulle leda till bra nykompositioner. En solid teoretisk kunskap i den gregorianska sångens principer är enligt honom nödvändigt för ett bra resultat. »I fyrtio år har folk komponerat inom ett slags modalt idiom i kloster«. <sup>8</sup> Med detta menar han att man mer haft en slags generell känsla av vad som är gregoriansk sång än egentliga kunskaper vilket resulterat i subjektiva diskussioner om tycke och smak utifrån dagens inriktningar och behov. Det är svårt att hitta kriterier för vad man ska välja, det är en generationsfråga och ändrar sig således snabbt. <sup>9</sup> Denna »modala medelväg« är vanligt förekommande, men inget kloster har uttryckt sig så precist som här om vad de egentligen ville åstadkomma. Man ville inte skapa något som var en efterapning men inte heller något som var alldeles för skilt från den gregorianska sången: en mellanväg.

I intervjuerna har framkommit att impregneringen av den gregorianska sången är en förutsättning för de nya kompositionerna, och att denna ägt rum inom ramen för den legitimeringsprocess av den gregorianska sången som hela tiden pågår. Den gregorianska sångens höga ålder är mycket viktigt i denna legitimering. Den nykomponerade sången blir ett intuitivt svar på legitimeringsprocessen.

### *Tre exempel på nykomponerad musik*

Jag ska här ge exempel på nya tre nya kompositioner vilka skiljer sig åt sinsemellan men där impregneringen och intuitionen har varit viktiga. Det första exemplet kommer från Mount Saint Bernard och ur deras Whitland Mass (denna består av enbart mässordinarium). Ovan har grundvalen för kompositionerna i detta kloster angivits vara en slags modal mellanväg. Fr Mark Hartley komponerade stycket i början av 1990-talet. Melodin är noterad utan taktartsbeteckning och växlar mellan tre och fyra fjärdedelar. Detta förmodligen för att efterlikna talets rytm på liknande sätt som exemplen från En Calcat, vilket i sin tur påminner om den gregorianska sångens textbaserade rytm. Detta

---

<sup>8</sup> Med modalt idiom avses *känsla för den gregorianska sångens egenskaper*.

<sup>9</sup> Br Erik, Mount Saint Bernard, intervju 5 december 2006.

är det enda drag som direkt kan sägas hänföra sig till gregorianiken. Melodiskt sett hör melodin hemma i F-dur och har en melodi som till stora delar är uppbyggd kring F-durs grundton, ters och kvint.

**Sanctus**

Cantor: All:

Holy, holy, holy Lord, God of power and might. Heaven and earth are full of your glory. Ho - sanna in the high - est. Blessed is he who comes in the name of the Lord. Ho - sanna in the highest.

*Notexempel 32: Sanctus ur Whitland Mass.*

Det andra musikexemplet är komponerat i Ampleforth Abbey 1981 av Fr Cyprian. Denna visaktiga melodi rör sig i en tonalitet som tydligt visar mot a-moll. Fr Cyprian har själv sagt sig ha haft ett brittiskt folksångidiom i tankarna när han komponerade.<sup>10</sup> Denna brittiska folksångsestetik, som bland annat yttrar sig i fraser uppbyggda kring sextintervall som i det här exemplet det inledande » I am the vine... « är ett vanligt förekommande drag i Ampleforths nykomponerade musik. Att nykomponerad musik har drag av den egna folkmusiken är också att se som en typ av impregnering till följd av legitimeringsprocesser kring ett nationellt kulturarv.

<sup>10</sup> Fr Cyprian, Ampleforth, intervju 16 november 2006.

Slow and quiet  
CANTORS (repeat All)

COMMUNION

RESP

I am the vine ..... and you are the branch-es, says the Lord;  
He who lives in me and I in him will bear ..... much fruit.

CANTORS

V.

Ps 125 Tone 16

Notexempel 33: *I am the vine* (Communio ur Common for one martyr, outside Eastertide).<sup>11</sup>

Det tredje exemplet kommer från responsorialet i Ste Marie de Maumont och är ett av de många responsorier för olika högtider som Louis Thiry och Sr Dominique komponerat för klostret. Här ett responsorium för jungfru Marie födelse den 8 september.

Notexemplet är noterat på ett sätt som liknar Mater Ecclesiae notationssätt där ingen rytmik går att utläsa ur notbilden utan prosodin styr melodiken, det jag kallar ett semi-oralt notationssätt. Responsoriet uppvisar likheter med melodier i sjunde modus där melodiken cirklar kring tonerna g (finalis) och d (tenor) och kan därför sägas ha en påvisbar gregoriansk inspiration utifrån generella principer om modalitet och melodiformler. Thiry har också till skillnad från de två föregående monastiska kompositörerna en gedigen musikutbildning. Det är därför, menar jag, inte konstigt att den tydligast påvisbara referensen till gregoriansk sång finns just i detta musikexempel eftersom Thiry och Sr Dominique kan kombinera monastisk impregnering med musikteoretisk kunskap.

Thiry skriver i förordet till responsorialet att det aldrig har varit så svårt att komponera liturgisk musik som idag.

<sup>11</sup> 'Common for one martyr' innebär sånger för mässan när man firar martyrer, alltså inte någon särskild, utanför påsktiden.

8 Sept. : NATIVITE de la B.M.V.

Une fleur est sortie de Jessé, sur sa  
racine un rameau a germé. \* Dans la  
joie de notre coeur, nous te célé-  
brons, Vierge Marie. V/ Ta nativité  
fut messagère de joie pour l'univers  
entier. Gloire au Père et au Fils et  
au Saint Esprit pour les siècles des  
siècles. Amen.

The image shows a musical score for a hymn. It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, diatonic style. The lyrics are printed below the notes. There are double bar lines at the end of the fourth, sixth, and eighth staves. The text ends with 'siècles. Amen.'

*Notexempl 34: Une fleur est sortie de Jessé.*

Att skriva liturgisk musik är idag svårare än någonsin. Hur ska man undvika att inte känna sig tillintetgjord av denna vår magnifika tusenåriga (musik)tradition. Hur ska man överskrida tröttheten hos en åldrad civilisation, denna känsla av »vad tjänar det till, allt är redan så bra sagt!<sup>12</sup>

Av detta ser vi att vördnaden för den gregorianska sångens överlägsenhet är enorm.

### *Sammanfattande diskussion*

Nyskapande innebär enligt Åkesson kombinationer av nya element med synligt sammanhang inom traditionens ram. Detta synliga sammanhang har vi sett är tydligt, men ibland mer som ett tänkt samband än verkligt musikteoretiskt påvisbart. Dessa kombinationer av nya element gör det också svårt att i vissa adapterade repertoarer som *Cantus sororum* göra en strikt åtskillnad mellan om- och nyskapat. De nya kompositionerna har också ett samband med den återskapande kategorin eftersom den bidrar till re-gregorianiseringen, vilket jag tar upp i kapitel 16.

Alla tre notexempel i detta kapitel är enstämmiga, till skillnad från de flerstämmiga nykompositioner jag tidigare diskuterat. Totalt har jag visat på fem nykomponerade repertoarer med italiensk musik från Mater Ecclesiae, franskspråkig från En Calcat och Ste Marie de Maumont och engelskspråkiga kompositioner från Mount Saint Bernard och Ampleforth Abbey. De har komponerats med den gregorianska sången som ideologisk och/eller musikalisk förebild och fått mycket olika utformning. I Ampleforth Abbey har även viss inspiration hämtats från brittisk folksång. Från enstaka sånger till hela repertoarer har komponerats. Nya mässor och ny tidegårdsmusik har sett dagens ljus. I de flesta fall är musiken komponerad enbart i syfte att användas i det egna klostret eftersom den ska vara mot specifika behov som finns just där.

---

12 Écrire la musique liturgique est actuellement plus que jamais chose difficile. Comment ne pas se sentir écrasé par la magnifique tradition millénaire qui est la nôtre? Comment dépasser notre lassitude de vieille civilisation, ce »à quoi bon, tout a déjà été si bien dit!« Thiry u.å, sidnumrering saknas.

En del sånger kan ses som parafraser på gregorianska modi eller melodiformler och andra har ett betydligt friare förhållande till den gregorianska sången. I de flesta fall är dock den musikteoretiska anknytningen till gregoriansk sång väldigt svag. Vad är då skälet till att det är så långt från det man säger sig vilja komponera till det verkliga resultatet? Kompositörerna hävdar gregoriansk inspiration (i några fall även folkmusikalisk inspiration samt inspiration från den slavisk-ortodoxa kyrkomusiken), men analyserna visar att denna är svårfunnen ur rent musikanalytisk synvinkel. Alltså kan man konstatera att sambandet mellan den gregorianska repertoaren och den nykomponerade är mer ideologiskt än musikaliskt påvisbart. Jag menar att det beror på att kompositörerna av den nya musiken först och främst är »impregnerade« av vår västerländska dur/molltonalitet och *därefter* har mött och umgåtts med den gregorianska musiken. Man måste idag vara ganska gammal för att ha mött den gregorianska sången i sin församlingskyrka (och kanske inte ens då), och även om man gjort det så är det trots allt den tonala musiken vi känner oss mest hemma i och som genomsyrar vår musikuppfattning. Visserligen kan man ofta ana ett medvetet användande av gregorianska tonsläkten, och en stegvis melodibildning som sällan överskrider en oktav. Det sistnämnda behöver inte explicit tyda på användning av gregoriansk melodilära utan kan vara en praktisk anpassning till kommuniteter med begränsade röstresurser.

I den flerstämmiga musiken håller sällan de gregorianska melodibyggnadsprinciperna i någon högre grad, och kompositionerna byggs upp med treklanger som lätt kan hänföras till dur- eller molltonalitet. Ytterligare ett skäl till att det är svårt att visa på direkta drag härledda ur gregorianska musiken är att flerstämmig musik främjar tonalt tänkande enligt dur/mollprincipen. Jag konstaterar att det helt enkelt är mycket svårt att kombinera den gregorianska sången horisontala meloditänkande med ett vertikalt polyfont. Från åtminstone 1100-talet och framåt komponerades en stor mängd flerstämmig musik enligt modala principer, vilket betyder att modal polyfoni inte är omöjlig att åstadkomma men att den måste komponeras utifrån helt andra premisser än dur/molltonalitet. I mitt material är homofona

kompositioner där stämmorna rör sig i blockvisa ackord vanligast förekommande, medan självständiga stämmor i kontrapunktisk stil är i det närmaste helt frånvarande. Detta menar jag beror på fyra skäl:

1. Homofoni framhäver texten bättre än satser med självständig melodiföring (se notexemplen från *Mater Ecclesiae*).
2. Homofoni gör att man ber *tillsammans*, det vill säga ideologiska skäl.
3. Homofoni är lättare att följa rytmiskt, i synnerhet i den semi-orala notation som är vanlig (se återigen notexemplen från *Mater Ecclesiae*).
4. Homofona stämmor som inte är melodibärande är enklare att lära sig än självständiga. Som jag tidigare påpekat är notläsningskunskapen generellt sett låg i kloster.

### *Kategoriernas svarta får: Solesmes neo-gregorianik*

Som avslutning på diskussionen om åter- om- och nyskapande återgår jag till Solesmes neo-gregorianska kompositioner som jag tog upp i kapitel 4 (notexempel 4). Det visar i likhet med adaptionerna av *Cantus sororum* på ytterligare ett problem med att få undersökningens material att konsekvent passa in i de tre kategorierna trots försöken att ställa upp tydliga kriterier för varje grupp. Solesmes neo-gregorianska sånger är i detta sammanhang exempel på en verklig utmaning. Vad är egentligen dessa sånger? Eftersom de är nyskrivna (från 1800-talet och framåt) och har en känd upphovsman så blir de med detta kriterium *nyskapande*. Men eftersom de komponerats för att smälta in i den gregorianska repertoaren och har latinsk text och återfinns i Solesmes utgåvor så kan de även vara *återskapande*. De neo-gregorianska sånger som tillämpat kontrafakt och bildats genom en sammansmältning av flera källor blir med det resonemang jag tidigare tillämpat *omskapande*. Solesmes neo-gregorianik är ett exempel på att de tre kategorierna inte alltid kan betraktas var för sig utan som, med Åkessons terminologi, överlappande skikt. De framstår som »undersökningens

svarta får« och någon systematisk studie av denna repertoar har inte genomförts. Det är svårt att veta varför någon sådan inte har skett. En bidragande orsak kan vara svårigheten att veta vilka melodier det verkligen rör sig om eftersom det inte finns någon fullständig källförteckning i Solesmes utgåvor. Ytterligare en orsak kan vara att dessa nykomponerade gregorianska sånger inte tillmätts samma värde som den medeltida gregorianiken utan mer ett bruksvärde i likhet med adaptionerna.



## Adapterad och nykomponerad psalmodi

### *Inledning*

För de kloster som valde att övergå helt eller delvis till modersmål i liturgin skedde övergången i regel stegvis. Det man oftast först sjöng på modersmålet var psalmodin, det vill säga det dagliga reciterandet eller sjungandet av i huvudsak psaltarpsalmer.<sup>1</sup> Att överföringsprocessen till modersmål började med Psaltaren var ingen tillfällighet: man valde att överföra den del av liturgin som är mest central och därmed viktigast att förstå. Körledaren Sr Dominique i Ste Marie de Maumont kallar Psaltaren för munkarnas och nunnornas basnäring – *l'aliment de base*.<sup>2</sup> I Pluscarden kallar man psalmodin »den gregorianska sångens bröd och smör«, som det mer elaborerade pålägget sedan läggs ovanpå.<sup>3</sup> Båda klostren ger tydligt uttryck för psalmodins fundamentala roll i det monastiska livet. Av detta skäl ska psalmodin på modersmål studeras närmare i detta kapitel. Denna samspekar dessutom med undersökningens alla tre kategorier vilket jag visar i notexemplen nedan.

---

<sup>1</sup> En mindre mängd nytestamentliga texter ingår även i psalmodins repertoar såsom Magnificat (Marias lovsång) Nunc dimittis (Symeons lovsång), Benedictus (Zacharias lovsång) med flera. Med psalmer avses här enbart Psaltarens psalmer och inte den strofiska psalmsången som vuxit fram inom den protestantiska kyrkan vilket med gregoriansk terminologi formmässigt egentligen är att betrakta som hymner eller sekvenser.

<sup>2</sup> Rousselet 1979: 21.

<sup>3</sup> »So the chanted Psalms are not the purple passages of Gregorian Chant, but they are its bread and butter [...]«. Pluscarden Pamphlets III 1998: 21.

Detta har fått konsekvenser för hur psalmodin utformats där man i högre grad varit styrd av funktionella aspekter. Psalmodi på modersmål rör sig om allt från helt övertagna gregorianska psalmtoner (enklaste formen av adaptation) till helt nykomponerade i ett fritt förhållande till den gregorianska sången i likhet med de nykompositioner vi tidigare sett exempel på.

Psaltarens 150 psalmer är det nav kring vilken tidegården är uppbyggd, men många av Psaltarens texter återfinns också i mässans propriummelodier. Psaltaren är med andra ord en mycket central text både för tidegård och mässa. Benedictus föreskriver en psalmfördelning där alla psaltarpsalmer sjungs under loppet av en vecka, det vill säga en enveckascykel. Under kristenhetens första århundraden sjöngs emellertid alla psalmer under loppet av en dag av dem som valt att dra sig undan världen i klosterliknande liv.<sup>4</sup> Numera är det vanligast att psaltarpsalmerna fördelas på en cykel om fyra veckor, och det är också så som det romerska breviaret är utformat. Det finns dock kloster som fortfarande tillämpar enveckascykel, som exempelvis St Cecilia's Abbey på Isle of Wight. Idag är psalmodi på latin mycket ovanligt och endast tre kloster i mitt material har behållit latinet i psalmodin: Pluscarden Abbey, St Cecilia's Abbey på Isle of Wight och Solesmes. Dessa är som tidigare visat samma kloster som sjunger sin liturgi helt på latin till gregorianska melodier.

I vilken ordning psaltarpsalmerna sjungs och över hur många veckor är svårt att enkelt och kortfattat redogöra för eftersom det skiljer sig mycket åt mellan olika kloster. Även om man sjunger hela Psaltaren under fyra veckor, så kan detta ändå se mycket olika ut i praktiken och behöver inte alls följa det romerska breviariets ordning. Många kloster följer visserligen det romerska breviariets psalmschema, men flera kloster har utarbetat helt egna system, där vissa delar av Psaltaren sjungs under exempelvis två veckor, och andra delar över fyra så att man i praktiken får två cykler i ett överlappande system. Jag kommer inte att gå in på de exakta fördelningarna i de olika kloster jag under-

---

<sup>4</sup> Benedictus av Nursia 1991: 77. Klosterlivet hade under dessa tidiga århundraden ännu inte fått den formaliserade utformning vi idag förknippar det med.

sökt eftersom jag bedömer det inte har någon avgörande betydelse för min undersökning.<sup>5</sup>

### *Vad är psalmodi?*

Med psalmodi avses olika recitationsmodeller för utförandet av psalm- och kantikeltexter. Den allra enklaste formen av textrecitation är *recto tono*, eftersom den helt enkelt består av recitation på en enda ton, en så kallad *tenorton*. Det är osäkert om *recto tono* går att belägga i medeltida källor, men karmeliterna uppmanas till detta bruk av Teresa av Avila – ett av karmelitordens främsta helgon – på 1500-talet. *Recto tono* tillämpas fortfarande i stor utsträckning inom denna orden och jag har mött ett utbrett bruk av detta i alla de tre karmelitkloster jag besökt.<sup>6</sup>

*Recto tono* kan också användas som ett pedagogiskt verktyg. Sr Ragnhild Marie vid Katarinahjemmet i Oslo använder ibland *recto tono* som hjälpmedel i utlärnings syfte, eftersom hon menar att det hjälper till att fokusera på texten.<sup>7</sup> *Recto tono* används vidare i vissa kloster vid vissa tideböner, i synnerhet de små tiderna, vilka har en enklare karaktär. Detta sker exempelvis hos karmelitsystrarna i Lodi.<sup>8</sup>

Den mer utvecklade formen av psalmodin är en sångform som bygger på textrecitation på en huvudton, kallad *tenor(ton)*.<sup>9</sup> I denna form finns dock en mängd kadensformler vilka fungerar som musikalisk interpunktion kring tenor. Psalmerna sjungs traditionellt alltid i anslutning till en antifon. Varje tonsläkte har sin egen formel för psalmodin. Dessa olika formler kallas *psalmtoner* eller helt enkelt bara *toner*. Psalmtonens första vers inleds med en inledningsformel kallad *initium*, vilken tjänar som överledning från antifonen till psalmtonen.<sup>10</sup> *Initium* upprepas därefter

---

5 För en historisk översikt över Psaltarens plats i liturgin, psalmscheman, vecko- och psalmfördelning finns flera översiktverk, exempelvis Harper 1991.

6 Jag har inte kunnat belägga detta i litteraturen men har uppgiften från Sr Birgitta av Treenigheten, intervju 8 mars 2005.

7 Sr Ragnhild Maria, Katarinahjemmet, intervju 5–8 mars 2007.

8 Sr Maria Giuseppina och Sr Maria Cristina, Lodi, intervju 6 april 2006.

9 Denna kan även kallas *repercussa* eller *tuba*.

10 *Initium* kan även kallas *inchoatio*, *intonatio* eller *incipit*.

vanligtvis inte i början av varje ny vers (undantag finns som exempelvis Magnificat). Texten reciteras sedan på tenortonen vilken även kan kallas recitationston, eftersom det är på denna ton den huvudsakliga textrecitationen sker. Denna ton överensstämmer alltid med tenor i det tonsläkte som den anslutande antifonen sjungs i. Första versraden i varje psalmvers avslutas med en mittkadensformel kallad *mediatio*, och slutet av hela versen avslutas med en slutkadens kallad *finalis*.<sup>11</sup> Psalmtonerna har vidare en uppbyggnad som anknyter till varje tonsläktes särskilda egenskaper. Finalis är en term som kan vålla viss förvirring eftersom termen som vi sett också är etablerad för att beteckna den sista tonen i gregoriansk sång och centraltonen i ett modus, men jag hoppas att det framgår av kontexten i det följande vilken typ av finalis som avses.

Nästan alla psalmtoner har vidare ett antal varianter på den avslutande melodiformeln, kallade *differentiae*, vilket gör att variationsrikedomen utifrån en enkel form blir stor. Idag räknar man inom gregorianiken med ett trettiootal *differentiae*. För att man ska veta när växlingen till *mediatio* och *finalis* sker finns ett system för att räkna förberedande och betonade stavelser, vilket jag inte går in på här.<sup>12</sup> Antalet stavelser är i psalmodin oavsett versernas längd aldrig ett problem eftersom recitationen sker på tenor tills *mediatio* eller *finalis* infaller. Det är dock som i all gregoriansk sång mycket viktigt att noga följa textens inneboende språkrhythm och språkmelodi. Om raden skulle vara så lång att man behöver göra en andningspaus (*cesur*) eller om det skulle vara önskvärt på grund av psalmversens struktur, så gör man en så kallad *flexa* (också kallad *flectio*), en böjning, vilket ofta sker genom att man går ned en liten ters. Även för detta finns idag standardiserade former för varje psalmton. I Solesmes utgåvor, liksom i de flesta medeltida handskrifter, anges endast *differentia* efter varje antifon och man kan med ledning av denna välja rätt utformning på psalmtonen.<sup>13</sup>

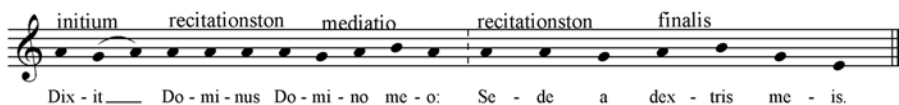
---

11 *Mediatio* kan även kallas *mediante* och *finalis* för *terminatio* eller *finito*.

12 För fördjupning i detta ämne finns en stor mängd litteratur. En bra översikt på svenska finns i Ekenberg 1998.

13 Det finns även recitationstoner för annan typ av textrecitation som exempelvis invitatorier, prefationer samt för epistel- och evangelieläsning, men de tar jag inte upp här.

Systemet med psalmtoner som vi känner det var i bruk redan vid 700-talets slut.<sup>14</sup> Här följer ett exempel på fjärde psalmtonen med *initium* – *recitationston* – *mediatio* – *finalis*. *Differentia* utgörs av de fem sista tonerna (*a dextris meis*).



*Notexempel 35: Fjärde gregorianska psalmtonen.*

Det traditionella framförandet av psalmodin sker växelvis av två körgrupper som står vända mot varandra och sjunger varannan vers. En försångare intonerar överledningen från antifonen med inledningsfrasens *initium*, varpå den ena gruppen faller in i sången. Psalmerna avslutas i de flesta fall med *doxologin*, det vill säga en avslutande standardiserad lovprisningsfras. Det finns flera doxologier för olika delar av liturgin, vilka varierar lite i omfång och ordval, men den som i svensk översättning avslutar en psaltarpsalm är den så kallade *lilla doxologin* (se ordlista). Under denna bugar man varefter man oftast sjunger antifonen ännu en gång. Hur man upprepar antifonen kan även det variera. Ibland sjunger man flera psaltarpsalmer i rad innan antifonen upprepas, framför allt i de små tiderna, så att utförandet exempelvis blir:

antifon – psalm 1 – psalm 2 – psalm 3 – antifonen upprepas

Detta är också ett sätt att spara tid i ett ambitiöst gudstjänstschema. Antifonerna kan också uteslutas helt i vissa tideböner som man gjort exempelvis i En Calcat. Där består nonen enbart av hymn och psalmer, allt på franska.<sup>15</sup>

Utförandet varierar även i det jag kallar den *liturgiska koreografin*

<sup>14</sup> Det finns dock ett antal efter medeltiden nytilkomna modi för psalmtoner utöver dessa, vilka återfinns i Solesmes utgåvor från 1980-talet.

<sup>15</sup> Resedagbok En Calcat 30–31 maj 2007.

vilket handlar om de rörelsemönster som beledsagar liturgin. Detta är något som inte är märkbart i själva sången men som besökare märker man att klostren sinsemellan varierar olika länge i hur länge man bugar, hur djupa dessa bugningar är och hur lång pausen är mellan fraserna. Små men fullt märkbara variationer för den som är van vid ett visst rörelsemönster. Detta tillhör den tysta kunskapsbank man inte tillgodogör sig vid repetitioner utan under gudstjänstillfällena. Detta är ett exempel på en företeelse jag kallar *informella övningstillfällen* och som diskuteras i följande kapitel.

### *Särskilda problem vid psalmodi på modersmål*

I likhet med resonemangen kring övrig gregoriansk repertoar så finns en spridd uppfattning att den gregorianska psalmodins formler lämpar sig dåligt för modersmålet. Ekenberg ansluter sig till de gregorianik-kännare som menar att förhållandet mellan ord och ton i recitations-tonerna, av vilka psalmodin är ett slag, är synnerligen nära och att det därmed uppstår betydande svårigheter när psalmodin ska sjungas på ett annat språk än latin.<sup>16</sup> Detta har dock inte hindrat en del kloster från sjunga psalmerna på modersmålet till oförändrade gregorianska psalmtoner. Exempel på dessa kloster är Carmelo i Lodi, Community of the Resurrection och Heliga Hjärtas kloster.<sup>17</sup> Ett exempel kommer att ges från det sistnämnda klostret.

Många kloster har dock utarbetat egna psalmtoner. Precis som med den nykomponerade repertoar jag hittills visat så utgör psalmodin en brokig karta över olika tillvägagångssätt. I en del fall har man anpassat och omarbetat de gregorianska tonerna till modersmålet enligt samma principer som gällt för den adapterade repertoar jag redan diskuterat. I andra kloster har man efter mönster från den gregorianska psalmodin skrivit helt nya psalmtoner. Gränsen mellan nykomposition och adaption kan i likhet med övrig repertoar vara svår att dra i praktiken.

Om den gregorianska sången under lång tid lyckats klara sig med en

---

<sup>16</sup> Ekenberg 1995: 231ff.

<sup>17</sup> Carmelo i Lodi använder också *recto tono* och nykomponerade psalmtoner som sjungs till italiensk text.

psalmtön per tonsläkte, det vill säga totalt åtta psalmtöner, så har klosteren mött ett särskilt problem när de komponerat nya psalmtöner. Detta gäller främst de kloster där man sjunger nykomponerade psalmtöner på modersmål *tillsammans* med gregorianska antiföner på latin. Detta beror på att klosteren samtidigt som de komponerat nya psalmtöner varit bundna av att de ska kunna ansluta till de gregorianska melodierna. Antiföner och psalmtöner har sannolikt under historien skapats i ett samspel, medan man idag måste anpassa de nykomponerade psalmtönerna till redan existerande kompositioner. Resultatet har ofta blivit ett mycket stort antal psalmtöner, vilket förmodligen beror på att det varit svårt att hitta ett enkelt mönster som kunnat länka samman både modersmålet och de gregorianska antifönerna. Ett exempel är Ampleforth Abbey, där man sjunger både nykomponerade antiföner på engelska och antiföner ur *Antiphonale monasticum*. De använder 30 psalmtöner, varmed avses 30 helt olika töner och inte 30 differentiae.<sup>18</sup> När Fr Mark Hartley i Mount Saint Bernard Abbey under 1980-talet samlade in psalmtöner från kloster i främst engelsktalande länder men även några från franskt, tyskt och nederländskt område, så uppgick psalmtönerna till 655 stycken för verser med upp till sex led i alla modi.<sup>19</sup>

Det finns ytterligare en anledning till att det skrivits ett så stort antal nya psalmtöner per kloster förutom detta. Psalmödin är precis som övrig nykomponerad repertoar ofta komponerad av en enda person eller ett fåtal personer under kort tid. De medeltida psalmtönerna, vilka Solesmes systematiserat i sina utgåvor, hade innan de sattes på pränt som jag tidigare påpekat sannolikt vaskats fram av en muntlig tradition under århundraden av många olika personer *tillsammans* med det latinska antifönerbeståndet. Även om dagens nykomponerade psalmtöner först provats ut i de aktuella komuniteterna och inte enbart varit en skrivbordsprodukt, så har de nya tönerna tillkommit under en mycket kort tidsrymd om kanske tio till tjugo år. Det är möjligt att de tre faktorerna 1) anpassningen till en redan existerande repertoar, 2) en eller ett fåtal personers verk, samt 3) den korta tidrymd

---

<sup>18</sup> Fr William, Ampleforth, intervju 15 november 2006.

<sup>19</sup> Hartley 1989.

under vilken de nya psalmttonerna tillkommit tillsammans gjort att det varit svårt att hitta ett enkelt system för dess användning

Vad gäller textens struktur så skiljer sig psaltartexternas versdisposition ofta åt mellan latinet och modersmålet. På modersmålet har man i regel utgått från den hebreiska bibelöversättningen istället för den latinska, vilket resulterat i en annorlunda indelning av psaltarens verser. I den latinska psalmodin har man en parvis indelning av psalmerna, medan den hebreiska översättningen har en text där psaltarpsalmerna i stor utsträckning utgörs av verser mellan två till sex rader. I flera länder existerar vidare ingen standardöversättning av Bibeln som alla kyrkor använder – Sverige torde vara ganska unikt i detta avseende. Detta har gett flera kloster jag besökt frihet att göra egna psaltaröversättningar eller välja mellan olika översättningar för att finna en enligt dem så sångbar version som möjligt.

Psalmodin på modersmål kan fungera tillsammans med antifoner av alla tre slag inom kategorierna åter-, om- och nyskapande:

- A) *Gregorianska antifoner* med latinsk text (hämtade företrädesvis ur *Antiphonale monasticum*).
- B) *Adaptioner* av gregorianska antifoner (hämtade företrädesvis ur *Antiphonale monasticum*) till text på modersmål.
- C) *Nykomponerade* antifoner till texter på modersmål.

Jag kommer nu att visa exempel ur alla dessa tre kategorier. Eftersom psalm och antifon utgör en helhet där psalmtonen alltid står i relation till antifonen, kommer jag i de följande musikexemplen att diskutera dem tillsammans.

## Psalmodi med gregorianska antifoner

### *Abbaye Ste Scholastique, Dourgne, Frankrike*

I Ste Scholastique använder man den typ av blandliturgi som är vanligt förekommande i mitt material, det vill säga gregorianska antifoner med psaltarpsalmerna på modersmålet (här franska). I Dourgne använder man enbart psalmtoner som komponerats av klostrets nunnor, framför



allt Sr Marie-Nicole Haenni och i viss mån Sr Marie-Bénédicte, vilka uppgår till över 40. Dessa psalmtoner är grupperade i åtta modus och komponerade för att fungera med gregorianska antifoner i respektive modus. Här följer ett exempel på en gregoriansk antifon och psalmtön av Sr Marie-Nicole Haenni för åttonde modus. Exemplet är hämtat från *Défunts* (mässa för avlidna på Alla helgons dag).



Notexempel 36: Antifonen *Tu es Domine* i åttonde modus (*f-hypomixolydisk*).



Notexempel 37: Psalmton 48 bis *Garde-moi, mon Dieu* (*psalm 15*).

Haenni har komponerat sju olika psalmtoner för åttonde modus (alltså inte sju differentiae utan sju olika psalmtoner med olika uppbyggnad och omfång). Psaltarverserna är i samtliga fall grupperade i verser om tre eller fyra versrader, vilket gör att psalmodin måste vara anpassningsbar till detta skiftande antal rader och avsedd för bruk tillsammans med antifoner i detta modus.

Exemplet ovan återger en psalmvers med fyra rader för att åskådliggöra användningen av samtliga fyra led. Den aktuella psalmtönen (48 bis) har två fasta förtecken, och rör sig inom en sexts avstånd mellan tonerna *ess* och *c*. *Ess* är dock att betrakta som en utsmyckningston, varför det egentliga omfånget kan sägas vara från *f* till *c*, det vill säga en kvint. Recitationstonerna växlar mellan tonerna *g*, *bess* och *c*. Både inledningston och finalis är *f*.

Frågan är om det finns överensstämmelser mellan den franska och gregorianska psalmtonen. Eftersom den franska psalmtonen ska fungera med gregorianska antifoner i detta modus kan man förvänta sig att det finns en överensstämmelse mellan den franska och gregorianska psalmtonen för åttonde modus.



Notexempel 38: Åttonde gregorianska psalmtonen (*f-hypomixolydisk*).

Tonen *f* utgör i överensstämmelse med åttonde modus både inledningston och *finalis* men tonen *g* har också en mycket framträdande plats i Haennis psalmton. Den gregorianska recitationstonen *bess* har en motsvarighet i den franska psalmodins första och tredje led. I det tredje ledet är även *c* recitationston, vilken liksom tonen *g* inte har någon motsvarighet i den gregorianska psalmtonen.

Man kan efter denna analys konstatera att Haenni i sitt bruk av *finalis* och recitationston anknyter till åttonde modus men även rent generellt anknyter till antifonens melodik. Ett exempel är den nedåtgående rörelsen *g-f-ess* som förekommer på två ställen i antifonen och som har en motsvarighet i psalmtonens andra och fjärde led. Det är långt ifrån säkert att psalmtonen komponerats med just denna antifon i åtanke, utan kanske mer för den grupp melodier i åttonde modus som innehåller denna formel och där *g* spelar en framträdande plats.

Denna psalmton är ett exempel på hur man kan använda sig av strukturen i antifonens modalitet samtidigt som man tillåter sig en frihet att tillföra psalmodin en melodik som faller utanför den traditionella psalmtonen. Detta har även kunnat konstateras i flera andra av Hanneis psalmtoner. Det sätt på vilket psalmtonen är komponerad visar en klar gregoriansk inspiration och kunskap om modaliteten om än tillämpad på ett fritt sätt i likhet med sångerna i den nyskapande kategorin.

## Psalmodi med antifoner adapterade till modersmål

### *Heliga Hjärtas kloster*

I Heliga Hjärtas kloster har man lånat stora delar av sin liturgi från de svenskkyrkliga benediktinerna i Östanbäck, vilka överfört *Antiphonale monasticum* (1934 års upplaga) till svenska. I detta har man behållit de gregorianska psalmtonerna och i stort sett behållit melodiken intakt men med viss omgruppering av melismer.<sup>20</sup> Jag återanvänder här antifonen från notexempel 30, men nu med tillhörande psalmton. Första exemplet är hämtat från det material klostret använder. Här har man blandat modernt notationssätt med kvadratnotation. Det innebär att antifonen är noterad på fem linjer med G-klav men noterna är skrivna med kvadratnotation. Texten har ett kalligraferat utseende och ger liksom kyriet ur *An English Kyriale* ett arkaiserande intryck. Psalmtonen anges på samma sätt som i Solesmes utgåvor, i enlighet med tidigare praxis, där man enbart skrivit ut psalmodins avslutande *differentia* efter antifonen, vilken lämnats helt oförändrad i adaptationen. Den romerska siffran anger vilket tonsläkte antifonen går i och bokstaven A vilken *differentia* som ska användas.

Antifon 4 - (25, 27, 29. 12)

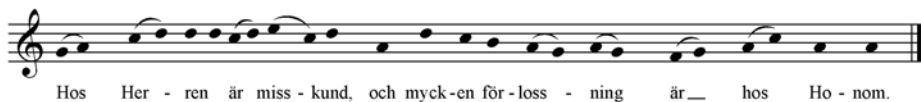
IVA Ps 170

os Her-ren \* är miss-kund, och mycken för-

loss-ning är hos fro-nom.

Notexempel 39: Antifon Hos Herren är misskund till juldagen med oktav från Heliga Hjärtas kloster. De sex avslutande tonerna utan text är *differentia*.

<sup>20</sup> Karmeliterna i Norrabý och Glumslöv använder i viss utsträckning också detta material.



*Notexempel 40: Hos Herren är misskund: samma notexempel som ovan men här transkriberat till modern notskrift.*

Antifonen anges till fjärde modus, men är här transponerad en kvart upp. Transponeringen är gjord för att psalmtönen ska fungera tillsammans med antifonens omfång (jämför notexempel 35 och 41). Till antifonen sjungs psalm 130. Den bibelöversättning systrarna använder är 1917 års men de kommer att övergå till den nya psaltaröversättning som inom kort kommer att gälla för all katolsk gudstjänst i Sverige.<sup>21</sup> Notexempel 35 visar hur psalmtönen fungerar med latinsk text. Jag återger här den svenska psalmodin en kvart upp för att lättare kunna se dess relation till antifonen.



*Notexempel 41: Psalm 130 vers 3. Denna vers sjungs egentligen inte med initium, men för åskådlighetens skull har detta tagits med.*

Här har den svenska texten lagts direkt under psalmtönens formel och man har då inte tagit hänsyn till den svenska textens betoning vilket i mediatio (tonerna c-d-e-d) får en olycklig betoning av tredje stavelsen i ordet missgärningar. Här blir det latinska textens betydelse för psalmtönernas utformning tydlig, då denna felbetoning på svenska tydligt visar hur beroende psalmtönerna är av latinsk text för korrekt textbehandling.

<sup>21</sup> Telefonsamtal Sr Katarina, Heliga Hjärtas kloster, 14 november 2008.

## Psalmodi till nykompositioner på modersmål

### *Mount Saint Bernard, England*

I Mount Saint Bernard har man förutom egna psalmtoner också komponerat nya antifoner, alla med engelsk text med inspiration från gregorianiken. Antifonerna är komponerade för att användas i ett system som ansluter till gregorianiken med en psalmtön per modus i alla åtta tonsläkten.<sup>22</sup> Komponerandet har skett enligt den impregneringsmekanism som jag tidigare beskrivit, snarare än studier i gregoriansk melodilära. Psalmtonerna i Mount Saint Bernard är uppdelade i *simple* respektive *double psalm tones*. *Simple psalm tones* är anpassade till parvis uppbyggda verser, och *double psalm tones* efter fyrradiga verser, vilket betyder att de använder en psaltartext som har antingen två eller fyra rader. Det finns alltså två alternativ till varje tonsläkte och totalt sexton olika psalmtoner, eftersom de enkla respektive dubbla psalmtonerna har olika uppbyggnad och inte är varianter av samma melodityper.

Här följer benedictusantifonen *A shoot shall spring* för tisdagen i andra adventsveckan. I originalnotbilden anges denna antifon gå i första modus. Den ansluter väl till detta modus exempelvis genom den för detta modus karaktäristiska inledande melodiformeln: grundton – kvint – stor/liten sext. Den förekommer exempelvis i hymnen *Ave maris stella* (se notexempel 31).

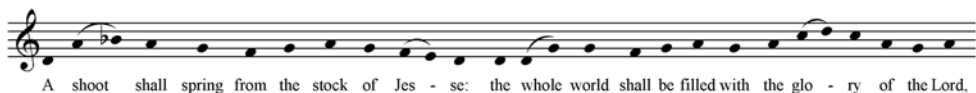
Genom denna inledande formel ges redan vid de två första tonerna en tydlig känsla för detta tonsläktes tenor och finalis (tonerna d och a). *A shoot shall spring* håller efter denna inledning



Notexempel 42: Melodisk formel för första modus.

även fortsättningsvis melodiuppbyggnaden nära skalan för första modus och rör sig i stegvisa rörelser inom en oktavs omfång. Melodin kan upplevas vara en parafras på gregorianska melodier i detta modus.

<sup>22</sup> Br Erik, Mount Saint Bernard, 5 december 2006.



## Sammanfattande diskussion

Jag har här inte strävat efter att ge en helhetsbild av psalmodin i mitt material eftersom det handlar om ett mycket stort antal psalmodiformler som i sig kräver en mer systematisk undersökning. Vad jag velat visa på är hur psalmodi på modersmål kan förhålla sig till de tre kategorierna åter-, om- och nyskapande. Detta är tre *vanliga* sätt men inte de enda. Flera kloster blandar exempelvis psalmtoner av olika upphov tillsammans med sina egna komponerade psalmtoner. Ett och samma kloster kan också variera språket och därmed också musiken beroende på festgrad. Det kan exempelvis innebära att man vid vissa tideböner eller fester sjunger gregorianska antifoner, när man vanligtvis sjunger dem på modersmål till nykomponerade melodier, vilket kan ge upphov till val av andra psalmtoner. Ett exempel på detta är birgittasystrarna i Casa di Santa Brigida Rom som sjunger vesperantifonerna på italienska på vardagarna men på latin på festdagar (ur *Antiphonale monasticum*).<sup>23</sup>

Några karaktäristiska drag kan dock skönjas vilka i sin tur bekräftar tidigare iakttagelser. Det är tydligt att psalmodikompositörerna haft kunskap om gregorianska modi när de komponerat sina psalmtoner. Kanske har kunskapen mer generellt gällt den gregorianska repertoaren än mer specifikt hur psalmtonerna är uppbyggda. Impregneringen har även här gjort sig gällande.

Anmärkningsvärt är hur ofta de nykomponerade psalmtonerna består av fler än de två led som de gregorianska psalmtonerna konsekvent håller sig till, flexan inte inräknad. Detta behöver ej enbart bero på om man använder latinsk eller hebreisk bibelöversättning, utan kan eventuellt vara ett utslag av en vilja att skapa större variation i psalmodin som kanske annars upplevs som monoton. Dessutom utsluts konsekvent några för den gregorianska psalmodin utmärkande egenskaper, nämligen *initium* och *flexa*. Något system som efterliknar den gregorianska psalmodins *differentiae* har jag heller inte mött i materialet. Initium skapar en brygga mellan antifon och psalmodins

---

<sup>23</sup> Sr Aloisia, Casa di Santa Brigida, Rom, intervju 8 april 2006.

första vers och ingår i den storform som psalmodins olika delar utgör. Kanske upplever man att det inte har någon musikalisk funktion i modersmålet. Däremot finns ofta en överensstämmelse i recitationston (tenor), vilket förmodligen kan förklaras med att i varje fall blandliturgierna ansluter till gregorianska antifonerna där man i sin tur är styrd av en redan existerande melodi och dess struktur. I praktiken tillämpas dock ofta fler än en recitationston (se exemplen från Dourgne och Mount Saint Bernard) vilket gör att det inte alltid är lätt att se vilken ton som är den huvudsakliga recitationstonen. Detta har kanske inte heller varit avsikten.

I kloster som använder ett stort antal psalmtoner tenderar man att använda vissa psalmtoner mycket ofta och andra mer sällan. Det är ändå ett ofrånkomligt faktum att man i psalmodi på modersmål oftast använder många flera psalmtoner än i den gregorianska repertoaren. Det är svårt att säga vad det beror på att vissa psalmtoner blir mer använda än andra, men det kan ha att göra med så enkla faktum som att vissa psalmtoner anses mer lättsjungna eller besitta estetiskt tilltalande kvaliteter. Trots påvisbara referenser till de gregorianska psalmtonerna är det ändå ett faktum att det verkar vara svårt att hitta ett nytt, enkelt system för att anpassa nykomponerade psalmtoner till såväl gregoriansk musik som nykomponerade antifoner. Kanske kommer en längre tids bruk av nykomponerad psalmodi att ge ett mer överskådligt system där det som anses mest användbart för praktiskt bruk kommer att bli mer bestående bidrag till denna repertoar.



# DEL IV

## Ideologiska spår

### *Inledning*

I avhandlingens fjärde och sista del anknyter jag till teorin om det symboliska universumet i högre grad än jag gjort tidigare och diskuterar ideologiska spår. Jag antog att inläringssituationen var en viktig nyckel till förståelse för hur det symboliska universumet konstrueras och för ideologin och föreställningarna kring den liturgiska och i synnerhet den gregorianska sången. Därför inleds del fyra med en analys av pedagogikens och inläringssituationernas roll och innehåll. Därefter granskar jag ideologin kring det monastiska sångsättet och pekar på möjliga orsaker till varför en monastisk kör låter så olika en profan kör. Därefter följer ett avslutande kapitel om återinförande av gregoriansk sång i kloster, en process jag kallar re-gregorianisering.



## Pedagogik i det symboliska universumet

Förresten är det nog inte de som undervisar utan jag själv som lär mig.  
(Paulo Coelho, Alkemisten 1988/2003: 71)

### *Inledning*

Livet i kloster är inramat av fyra till sju gudstjänsttillfällen per dag som oftast tar sin början vid sextiden på morgonen (ibland långt tidigare, som hos till exempel cistercienserna) till niotiden på kvällen med det dagliga mässfirandet som höjdpunkt. De enskilda gudstjänsterna tar mellan tio minuter upp till en timme i anspråk. Dagen bärs fram av bön nästan uteslutande i sångens form. Liturgin tar en normal dag tre till fyra timmar i anspråk, beroende på kloster. Även om sånger och melodiformler inom en någorlunda enhetlig genre återkommer så är det en stor repertoar att lära sig. Hur lär man sig all denna musik? Hur bär sig körledaren åt för att destillera sina visioner och kunskaper till praktiskt hanterbar kunskap? Hur mycket sång övar man egentligen i kloster? Vad övar man, bara repertoar eller också sångteknik? Jag utgår från teorin om det symboliska universumet, där utgångspunkten är att körledarnas arbete rör sig inom ett område med i ena änden ytterst pragmatiska instruktioner till komuniteten som förmedlas under korta repetitionspass. I den andra änden återfinns konstnärliga, estetiska, teologiska och musikvetenskapliga diskussioner om den liturgiska sångens värde. Diskussionen om detta förs av körledarna både inom klostret men också med utomstående som exempelvis andra klostrets körledare och forskare. Jag kommer även att diskutera den tysta kunskapsförmedlingen i kloster. Den insamlade empirin granskas från den enkelt mätbara parametern övningsfrekvens till en metanivå

som diskuterar legitimeringsprocesserna kring den ideologiska och teologiska överbyggnaden.

## Formella och informella övningstillfällen

I tabellen nedan finns klostrens sångövningstillfällen sammanställda för att ge en bild av hur mycket tid klostren ägnar åt att tillägna sig repertoaren. Resultatet kan bara ses som representativt för den just studerade perioden. Klosters repetitionsintensitet kan variera olika mycket över tid beroende på intresse, personella resurser, hur mycket tid man har möjlighet att lägga ned på övning och i vilken fas av sitt liturgiska utvecklingsarbete man befinner sig. Uppgifterna bygger på intervjuer gjorda i klostren.

När övningstiden sammanfattas kan man konstatera att kloster övar mellan 10 och 45 minuter per vecka och i genomsnitt 30 minuter per kloster. Detta gäller även scholan, som, om den finns, nästan alltid har separata övningar. Värt att notera är att Solesmes som varit och fortfarande är normerande för det monastiska sångsättet endast övar en halvtimme per vecka och scholan har *ingen* regelbunden övning. Mater Ecclesiae är undantaget med totalt dryga två timmars sångundervisning per vecka. I förhållande till hur mycket man sjunger är detta trots allt relativt lite. Ingen profan kör skulle klara så mycket repertoar på så lite övning.<sup>1</sup> Men den profana kören har vanligtvis en mycket mer blandad repertoar som förändras hela tiden. I kloster är repertoaren mycket likartad med samma tonspråk och återkommande melodier. Dessutom övar man sin samsjungning varje dag flera timmar tillsammans i liturgin, medan en kör framträder tillsammans kanske

*Tabell på nästa sida: Organiserad sångövning i kloster oktober 2005 – juni 2007. Vad gäller dominikanerna i Röggle och benediktinerna i Östanbäck har jag inte haft tillgång till några uppgifter beträffande övning. I Casa di Santa Brigida och Community of the Resurrection är uppgifterna ofullständiga.*

---

<sup>1</sup> Med profan kör avser jag en kör bestående av personer som inte tillhör en monastisk kontext. Detta kan vara en kyrkokör eller en icke-konfessionell kör, det vill säga vad vi i vardagslag refererar till som en »normal kör« med repetition en gång i veckan och framträdanden några gånger per termin.

KLOSTER	Orden	Munkar	Nunnor	Övning kommunitet	Övning schola	Övning novisiat	Övning kantorer
Ampleforth Abbey, England	benediktiner	X	-	15 min/vecka	finns ej	-	-
Abbaye Ste Scholaistique, Frankrike	benediktiner	-	X	30 min/vecka	45 min/vecka	-	-
Abbaye En Calcat, Frankrike	benediktiner	X	-	30 min/vecka	inga egna rep	10-15 min/dag	-
Abbaye Notre Dame de Maumont, Frankrike	benediktiner	-	X	30 min/vecka	inga egna rep	45 min/vecka med kantorer	45 min/vecka med noviser
Pluscarden Abbey, Skottland	benediktiner	X	-	10-15 min/vecka	30 min/vecka	-	-
Saint Cecilia's Abbey, England	benediktiner	-	X	30 min/vecka	10 min/vecka	-	-
Abbazia Benedettina Mater Ecclesiae, Italien	benediktiner	-	X	40 min/vecka	40 min/vecka	45 min/vecka	-
Abbaye St Pierre de Solesmes, Frankrike	benediktiner	X	-	30 min/vecka	efter behov	-	-
Heliga Hjertas Kloster, Sverige	benediktiner	-	X	ca 30 min/vecka	2 ggr/vecka	-	-
Mount Saint Bernard, England	cistercienser	X	-	30 min/vecka	finns ej	15-20 min/vecka	-
Casa di Santa Brigida, Italien	birgittiner	-	X	1 ggr/vecka	?	efter behov	?
Pax Marie, Sverige	birgittiner	-	X	15 min/vecka	finns ej	-	-
Community of the Resurrection, England	anglikanska benediktiner	X	-	1 ggr/vecka	vid behov	-	10 min/dag
Monastero delle Carmelitane Scalze, Italien	karmeliter	-	X	vid behov	-	-	-
Den barmhärtiga kärlekens Kar- mel, Sverige	karmeliter	-	X	vid behov	vid behov	-	-
Stra Birgittas kloster, Sverige	birgittiner	-	X	i mån av tid och resurser	-	-	-
Katarinahjemmet, Norge	dominikaner	-	X	ingen alls för tillfället	-	-	-
Syon Abbey, England	birgittiner	-	X	ingen alls	finns ej	-	-
Maria Refugie, Nederländerna	birgittiner	-	X	ingen alls	finns ej	-	-

bara några gånger per termin. Det sätt på vilket klostrens dag är organiserade omöjliggör vidare långa sammanhängande repetitionspass liknande en profan körs. Ett exempel från en vanlig vardagsmorgon i *Mater Ecclesiae* belyser detta:

04.50 Matutin med efter efterföljande laudes. Detta tar ca två timmar i anspråk.

07.30 Mässa med integrerad ters, vilket tar en timme.

Efter detta följer frukost och tid för arbete innan sext 12.40. Detta betyder att klockan halv nio har man varit vaken sedan ungefär halv fem, det vill säga fyra timmar, men bara haft fyrtio minuters paus. Detta visar hur liten möjlighet man har till längre sammanhållna arbetspass oavsett om det gäller körrepetition eller praktiskt arbete. Å andra sidan är detta ur klostrens synvinkel ett felaktigt sätt att betrakta deras verksamhet: bönen i liturgins form är deras viktigaste arbete. Liturgin är för kloster tillvarons nav och det som all annan aktivitet planeras utifrån.

Bara ett fåtal kloster har särskild undervisning med noviserna, till exempel *Mater Ecclesiae*, Mount Saint Bernard och En Calcat. Detta beror på att de flesta kloster har så få noviser att det är bättre att låta dem ingå i komunitetens övning, och sedan ge dem lite extra hjälp efter behov, men det beror också på att flera kloster inte har den tid och energi de behöver för att arbeta med detta på ett tillfredsställande sätt i novitiatet. Detta är något klostren ofta beklagar. Brist på tid att vårda sin liturgi på det sätt man önskar är ett återkommande tema i intervjuerna. Kloster som övar vid behov övar i synnerhet när ny repertoar behöver läras in, mindre ofta för att öva sångteknik.

Men det finns fler tillfällen till övning än repetitionerna, nämligen liturgin själv, vilket betyder att det faktiskt finns många fler tillfällen till övning än tabellen ovan anger. Därför finns i praktiken en flytande gräns mellan övning och gudstjänstsång. Denna metod är också de klostres räddning som inte har några regelbundna repetitioner eller inga repetitioner alls. Där får liturgin få utgöra både gudstjänst och övningstillfälle. Metoden är *lära genom att göra*: man får sin plats i koret, sin bok och så följer man med efter förmåga. Kanske sitter man

bredvid någon syster/broder som kan visa hur man hittar i böckerna en situation liknande mästare-lärling. För detta behöver man inga särskilda repetitionspass.

I den liturgiska situationen sker också en tyst kunskapsförmedling av *liturgins koreografi*, det vill säga hur man uppför sig i kyrkorummet med avseende på bugningar, knäfall, korstecken etc. Denna kunskap gäller inte bara *när* man ska göra vissa åtbörder utan också *hur*. Detta gäller exempelvis de många små detaljerna kring sjungandet av psalmodin: hur mycket, hur långt, hur länge man bugar sig i psaltarsångens avslutande doxologi, hur lång paus man gör mellan de båda körhalvornas insatser. Detta är saker som omöjligt kan återges i notskrift och som skiftar i detaljer från ett kloster till ett annat. Detta är svårt att öva men nöts in genom att man gör det flera gånger om dagen och blir så småningom ett kroppsligt minne. För en besökare är detta skönt koreograferade tillfällen med perfekt harmoni. Liturgin blir också en upplevelse för fler sinnen än örat. Ögat fångas av kyrkorummets prydnader och arkitektur och doftsinnen kittlas av ljusen, rökelsen och blommorna som pryder altarna. I detta stora hela är musiken en del som bidrar till en snarast multisensorisk upplevelse.

## Lära genom att göra – förklaringscheman i förenklad form

Vad vill då körledarna förmedla till systrarna eller bröderna under dessa korta repetitionspass? De beskrivningar körledarna ger av vad som övas visar att man vill vara så effektiv som möjligt och framför allt arbeta med sådant som komuniteten i det kortare perspektivet behöver öva på, exempelvis sångerna till söndagens mässa. Det är det praktiska kortsiktiga behovet som framför allt styr. Man har i stort sett inte tid till mer än att gå igenom de sånger som behöver repeteras. I några kloster har körledaren ansett att ett mer grundläggande arbete är av nöden för att allmänt förbättra sången. I Ampleforth arbetade körledaren Fr William vid mitt besök intensivt med fraseringsanvisningarna i enlighet med 1934 års utgåva av *Antiphonale monasticum*. Fr William menar att om man respekterar dess olika anvisningar om frasering och pausering

så skapas en god frasering som främjar ett organiskt flöde av melodin. Under flera år har i Ampleforth en starkt muntlig sångpraxis som inte har stöd i Solesmes anvisningar utvecklat sig vilket enligt körledaren »förfulat« sångtätet. Genom att återvända till anvisningarna för melodiernas framförande menar Fr William att sången klingar bättre. Fr William är en av flera informanter som noterat att det tar mycket lång tid att ändra ett invariant sångsätt i en i huvudsak muntlig tradition, vilket kan vara frustrerande för en körledare med nya musikaliska visioner.<sup>2</sup>

Hur kan det då gå till vid ett repetitionstillfälle? Jag har vid några tillfällen fått följa en körrepetition. Under ett besök i Mater Ecclesiae fick jag möjlighet att sitta med vid veckans sångundervisning i novitiatet. Där övades communionantifonen *Ego sum pastor bonus*.

Notexempel 45: *Communioantifonen Ego sum pastor bonus. Graduale triplex 1979: 234.*

Repetitionen skedde i tre steg:

1. Högläsning gemensamt av den latinska texten.
2. Sjunga melodin på vokaler två till tre gånger hel- och halvgruppsvis.
3. Sjunga melodin med ord.

<sup>2</sup> Fr William, Ampleforth, intervju 15 november 2006.



Denna övning tog cirka tio minuter där orgeln spelade med i melodin. Målet med repetitionen var att sångarna skulle lära sig melodin. Här berördes ingenting om att forma fras och melodilinje, inte heller sångtek-niska aspekter. Andra körövningar jag suttit med vid har haft en liknande utformning där det främst handlat om att lära sig tonerna i en melodi.



*Novitiatet i Mater Ecclesiae i april 2006. Novismästarinnan och kompositören av klostrets nykomponerade musik Sr Maria Elisabetta i svart slöja. (Foto författaren.)*

### *Kunskapsmål med övning*

De olika kunskapsmål körledaren har med övningen kan sammanfat-tas i fyra grupper.

- 1. Kortsiktiga mål:* Förbereda musik för veckan som kommer. Ge enkla tips om andning, frasering och uttal.
- 2. Långsiktiga mål:* Förbättring av komunitetens sångsätt. Hitta körens autentiska röst (*the authentic voice of the choir*), vilket är en röst

befriad från spänningar och »olater« som Fr William uttryckte det.<sup>3</sup> Detta kan även inbegripa interpretationsfrågor för att tydliggöra en melodis uppbyggnad utifrån modala aspekter.

3. *Sociala mål* för att påverka komuniteten att sjunga bättre, det vill säga att skapa en god atmosfär, ge positiva kommentarer och få folk att skratta. Vidare att inte kritisera för mycket, utan övertyga alla om att de kan sjunga. Här är övningstillfället och umgänget genom sången närmast ett självändamål för att befrämja samvaron snarare än för att ge ökade musikaliska kunskaper. De kan i praktiken vara svåra att skilja från varandra då god stämning är viktig för att tillägna sig kunskap.

4. *Musikteoretiska mål*: enkel notläsning, eventuellt förklara den gregorianska sångens regler enligt Solesmes principer. Det är dock få kloster som har möjlighet till att spänna bågen så högt att man kan omfatta ett mål av musikteoretisk natur.

De fyra målen är rangordnade så att det kortsiktiga målet är det allra vanligaste, medan det musikteoretiska explicit enbart nämnts i ett fåtal kloster. Sociala mål nämns inte heller särskilt ofta, men kan antas ändå vara viktiga vilket exempelvis yttrar sig i klostrens starka konsensuskultur.

Ett exempel på kloster där körledaren har en uttalad ambition att bilda noviserna i den gregorianska sångens grunder är benediktinbröderna i En Calcat. Med ett handskrivet blad informeras noviserna om de mest grundläggande och vanligast förekommande neumerna. De delas upp i fyra grupper: entonsneumer (*virga*, *punctus* etc), neumer som går uppåt (*pes*, *salicus*, *quilisma*), nedåt (*clivis* och *climacus*) respektive de neumer som kombinerar dessa två rörelser (*torculus* och *porrectus*).<sup>4</sup> Den rytmiska interpretationen av neumerna berörs inte i detta skede. Därtill undervisas noviserna om de åtta tonsläktena. För att ge noviserna en mer konkret upplevelse av de olika tonsläktena så anges

---

<sup>3</sup> Fr William, Ampleforth, intervju 15 november 2006.

<sup>4</sup> Se bilaga 2.

även de traditionella epitet, *ethos*, som ibland förekommer i samband med tonsläkten för att ge en konkret känsla för varje modus speciella karaktär. Tredje modus kan exempelvis upplevas ha en mystisk karaktär i och med det inledande halvtonssteget mellan första och andra tonen (e-f). Det kallas också *tertius mysticus* – den tredje och mystiska tonen. Andra modus kallas ledsamt, femte modus glatt, det sjunde för änglaaktigt och så vidare. Dessa epitet för de olika tonsläktena har gammal hävd. Saulnier redogör i *Les modes grégoriens* för historiken bakom karaktärerna hos de olika tonsläktena, från antiken genom medeltiden fram till texter från Solesmes under de senaste två hundra åren.<sup>5</sup> Idén om ethosläran applicerad på gregoriansk sång är intressant med tanke på att gregorianiken generellt sett är en genre som inte anses omfatta tonmålning varken med avseende på barockmusikens affektlära eller romantikens tonmålningar. I Fr Davids undervisning får den anses vara ett pedagogiskt hjälpmedel i syfte att hjälpa noviserna att genom klingande associationer lära sig de olika skalornas egenskaper.

### *Sångpedagoger i klostrens tjänst*

Hjälptas i flera kloster antingen mer eller mindre regelbundet eller vid enstaka tillfällen med flera års mellanrum utifrån av professionella sångpedagoger. Ofta handlar det om en till två gånger per år om två till tre dagar vardera. Sångpedagogerna är ofta, men inte alltid, specialiserade på eller åtminstone intresserade av gregoriansk sång. Deras arbete består främst i att lära ut sångteknik, och mina informanter vittnar om att dessa korta besök med långa mellanrum inte är tillräckliga för att upprätthålla en god sångteknisk kvalitet. De sångpedagoger jag haft kontakt med befäster bilden av att de främst arbetar med sångtekniska aspekter, kanske inte alltid på en hög nivå men fäster ändå uppmärksamheten på en sida av sången som klostren oftast inte själva har möjlighet att arbeta med då de inte har adekvat utbildning eller erfarenhet. Viveca Servatius nämner att hon tränade vokalteknik och övade in nya sånger med birgittasystrarna i Falun och Djursholm åren kring 1980.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Saulnier 1997: 19ff.

<sup>6</sup> Viveca Servatius, intervju 29 september 2005.

Jette Thomsen undervisade mellan åren 1997 och 2002 benediktin-systrarna på Omberg, och även där handlade det om sångteknik och instudering av gregorianska sånger.<sup>7</sup> Dessa sångpedagoger kan även studera in musiken till och dirigera inspelningar som exempelvis Piero Panzetti i *Mater Ecclesiae*. Marie-Dominique Pacquetteau har dirigerat inspelningarna av systrarna i Ste Scholastoque i Dourgne och Ste Marie de Maumont.

Utomstående sångpedagoger kan också vara en hjälp vid kommunikationsproblem mellan körledare och kör. Detta gäller främst att påtala sångtekniska brister hos enskilda individer och att kunna ge dem adekvat hjälp. Att exempelvis säga till någon att denne inte sjunger rent kan påverka hela självuppfattningen hos en person på ett negativt sätt och leda till spänningar mellan körledare och individ. Där kan en utomstående sånglärare i egenskap av professionell outsider ha en viktig funktion. Flera körledare menar att det kan vara ett problem att hela dagarna lyssna till samma röster, eftersom man då blir mindre uppmärksam på om sångliga ovanor utvecklar sig. Ett externt öra som lyssnar till en kör med längre mellanrum har lättare att upptäcka om en kommunitets sångsätt är på väg åt ett icke önskvärt håll. En samling människor som alltid sjunger tillsammans anses ofta utveckla (o)vanor som vi exempelvis sett i fallet Ampleforth ovan. Vidare måste en körledare vara lyhörd för kommunitetens behov och inte sätta sina behov före gruppens. Det betyder till exempel att man måste prioritera de önsksningar om repertoar och sångsätt där det råder konsensus inom kommuniteten och inte alltför abrupt införa ett nytt sångsätt eller ny repertoar. Vi har tidigare sett exempel på detta i hur ny liturgi införs.

Den uppenbara musikaliska fördelen med en sångpedagog utifrån är att klostret får arbeta med sina röster på ett sätt som körledaren ofta inte har tillräckliga kunskaper till. Med detta avses framför allt den sångtekniska aspekten där det fysiska arbetet med rösten ges större plats. Körledarna kan också uppleva en lättnad i att under några dagar få vara »en i mängden« och kunna få koncentrera sig helt på sin egen sång. Men det finns också nackdelar där den främsta ligger i att

---

<sup>7</sup> Brev Jette Thomsen 15 juli 2006.

sångpedagogen kommer med ett utifrånperspektiv som kan ses som besvärande. Flera körledare har vittnat om att komuniteten kan uppleva att sångpedagogen inte har förståelse för de särskilda behov ett kloster har. En klosterkör är ingen vanlig kör och skönsång i klassisk romantisk anda kan ibland kännas som främmande i ett liturgiskt sammanhang. Systrarnas i Dourgne uttalande »Vi är inte där för att ge en konsert« är betecknande för denna inställning.<sup>8</sup>

### *Gehörsbaserad undervisning och sångförmåga*

Flera kloster pekar på muntlig utläring som en viktig metod, både för att många inte läser noter och för att man när man lär in musiken gehörsvägen enklare kan arbeta med saker som exempelvis frasering och pauseringar. Här vill man gärna ansluta sig till kyrkans tradition genom uttalanden som »Så lärdes det ut under medeltiden«, där man understryker den gregorianska sången som en ursprungligen muntligt överförd tradition. I klostren existerar sålunda muntliga och skriftliga (det vill säga notläsning och ur notläsning härledda musikteoretiska kunskaper) kunskaper sida vid sida. Jag ansluter mig till musikvetaren Lars Lilliestam syn på »muntlig kultur och skriftlig kultur som två ändpunkter i ett kontinuum med otaliga mellanliggande variationer«.<sup>9</sup> Det betyder också att exempelvis vissa personer kan besitta lite notläsningskunskap (»se om det går upp eller ner«) men i stort vara beroende av sin muntligt förvärvade kunskap för att sjunga sångerna.

Fr David i En Calcat är en av de körledare som gärna använder sig av gehörsmetoden i sin undervisning. Även om han vill ge en förståelse för den gregorianska sångens grunder såsom modalitet och de viktigaste neumerna, så försöker han ändå att undvika att hänga upp undervisningen med noviserna för mycket på neumernas enskilda namn. Fr David prioriterar att tänka i längre melodilinjer och på att sjunga intervall hellre än enskilda tongrupper. Detta ger, menar han, den eftersträlvade säkerheten i sångens flöde. Vanligt förekommande

---

8 Sr Marie-Anne, Sr Marie-Bénédicte, Sr Luce, Ste Scolastique, intervju 19 oktober 2005.

9 Lilliestam 1995: 23.

melodiformler är också viktiga att känna till för att göra sig hemma-stadd i den gregorianska sångens värld.<sup>10</sup>

»Det finns inga hopplösa fall när det gäller att lära sig att sjunga« är en samstämmig åsikt hos körledarna. Talangen kan variera, men det är ytterst sällsynt att mina informanter berättat om att de mött någon som verkligen inte kan sjunga. Vad menas då med »att kunna sjunga«? Inga speciella aspekter på röstens kvalitet anges, utan man lyfter fram egenskaperna att *kunna hålla tonen* och att *sjunga en melodi utan att sjunga falskt*. Detta säger egentligen mer om vårt samhälle än om klostren. Att kunna sjunga är i vår tid och del av världen en avgränsad, specialiserad handling omgärdad med höga prestationskrav.<sup>11</sup> I kloster däremot råder ett förhållande. Där sjunger man som del i ett arbete där man inte frågar efter förmåga utan efter tro. Man går ju inte i kloster för att man har en vacker röst utan för att man vill leva sitt liv i Guds närhet. Sr Dominique i Ste Marie de Maumont lyfter fram försångarens roll, vilken är att *tillåta alla att sjunga* så att alla känner sig välkomna att stämma in i sången. Detta gör försångaren genom att understödja kören med en säker och stabil stämma som också uttrycker sångens nyanser. Försångaren skall kort sagt att föregå med gott exempel.<sup>12</sup> Br Erik i Mount Saint Bernard pekar på ett mer kollektivt ansvarstagande, där alla i kören har som uppgift att uppmuntra varandra att sjunga och att tillåta varandra att göra sitt bästa.<sup>13</sup> I båda fallen ser vi att den tillåtande attityden är av stor vikt. Att kunna sjunga blir med detta perspektiv inte en enskild prestation, utan något som hela kommuniteten är delaktig i, eftersom man strävar efter att be med en enda röst. Jag kommer att utveckla denna tanke vidare i följande kapitel.

En medveten systematisk tillämpning i klostrens sångundervisning av den gregorianska semiologin enligt Cardines principer har visat sig göras i mycket liten utsträckning. Många körledare är relativt väl insatta i semiologins lära, åtminstone teoretiskt, genom böcker de läst men förhål-

---

<sup>10</sup> Fr David, En Calcat, intervju 30 maj 2007.

<sup>11</sup> Se vidare Lilliestam 2006: 253 för en diskussion om musik som prestation.

<sup>12</sup> Rousselet 1979: 22.

<sup>13</sup> Br Erik, Mount Saint Bernard, intervju 5 december 2006.

ler sig ofta fritt till den. Man hinner inte under sina korta repetitionspass gå in i de detaljer kring utförandet som semiologin föreskriver, utan man får nöja sig med slutsatsen i *Liber hymnarius* om att det viktigaste är att vårda sig om ett gott uttal av texten (se sid 129). I scholan förhåller det sig dock ofta annorlunda och där tar man i högre utsträckning hjälp av de de neumer i instuderingen som finns i *Graduale triplex* för att eftersträva ett mer rytmiskt livfullt och flexibelt sätt i sången enligt semiologins principer. Fr David i En Calcat anser att semiologins fördel ligger i att det inte finns något absolut i den. Det betyder att semiologin är en bra källa till *inspiration* för utförandet av den gregorianska sången. Helheten är viktigare än detaljerna.<sup>14</sup> Jag tolkar det som att semiologin är för den som vill fylla av detaljanvisningar för utförandet, men att man inte får förlora sig i dessa detaljer utan alltid se till helheten. Vad gäller latinuttal praktiseras i alla materialets kloster oavsett land det italienska latinuttalet. Detta innebär framför allt att c uttalas *tj* och g som *dj* och framför mjuk vokal och att u alltid uttalas som *o*. Det klingar givetvis lite olika beroende på vilket land man befinner sig i och kan studeras i sin praktik på bifogade cd. Italienskt latin i Frankrike låter exempelvis annorlunda det italienska latinuttalet i Sverige, där ett exempel på en viktig skillnad är franskans svårighet att sjunga utan nasaler.



*Silenzio! Uppmaningen till gästerna om att iaktta till tystnad står målad på ett väggskåp i Mater Ecclesiae på vägen mellan matsalen och kapellet. (Foto författaren.)*

---

<sup>14</sup> Fr David, En Calcat, intervju 31 maj 2007.

## »The mystery of the monastic choirs« – den tysta kunskapens plats

Det kan i förstone synas som om körrepetitionerna sker utan närmare eftertanke. Få kloster har visat sig ha någon genomtänkt uttalad metod för hur musiken ska övas in. Det övervägande praktiska inslaget utan teoretiserande i körövningarna för »att få det att låta bra och sitta ihop« är slående med tanke på den intellektuella miljö de befinner sig i. Å andra sidan är målen som vi sett ofta uttalade och tydliga. Detta kan förklaras med att metoden ofta finns som en mängd outtalade regler, som *tyst kunskap*. I mötet mellan körledare och kommunitet förmedlas en stor mängd av denna tysta kunskap, vilket är en naturlig följd av att vi rör oss på en kunskapsnivå utan teoretisering och invecklade förklarings-scheman. Denna nivå innefattar med kunskapssociologins termer *teoretiska satser i rudimentär form*.<sup>15</sup> Kunskapen förmedlas i form av pragmatiska förklarings-scheman vilka förmedlar för gruppen ifråga objektiva betydelser, vilket också kan betyda subjektiva men objektiverade sanningar. Denna legitimering av objektiverade sanningar kan bara äga rum om helheten upplevs som subjektivt plausibel.<sup>16</sup> Denna objektiverade sanning består ofta av att förmedla tankar om den gregorianska sångens överlägsenhet som liturgisk musik.

Ett exempel på den tysta kunskapen kommer från körledaren Fr Peter i Community of the Resurrection. Fr Peter sammanfattade den monastiska situationen som *The mystery of monastic choirs*, vilket innebär *frånvaron av verbalisering*. Munkar är mycket affärsmässiga, de bara gör saker helt enkelt.<sup>17</sup> Man vill gå igenom det som ska göras och bli klar så att man kan gå vidare till sina övriga arbetsuppgifter. Anledningen till att körledaren reflekterat över detta beror på att detta kloster är det enda i mitt material där körledaren dagligen rör sig in och ut mellan två världar; den monastiska och den profana. Klostret har nämligen en teologisk utbildning där körledaren övar med stu-

---

<sup>15</sup> Berger/Luckmann 1966: 112.

<sup>16</sup> Berger/Luckmann 1966: 111.

<sup>17</sup> »Monks are very businesslike, they just do things«. Fr Peter, Community of the Resurrection, intervju 20 november 2006.



denterna separat varje vecka. Av detta uppkommer ett behov av att verbalisera och sätta in sången i ett större sammanhang på ett sätt som inte finns under komunitetens repetitioner. Detta hade gjort honom uppmärksam på något som inte behöver medvetandegöras när man regelbundet sjunger tillsammans med samma människor i den monastiska kontexten. Jag menar att detta är belysande för hur man ser på sin övning i kloster i allmänhet. Det pragmatiska perspektivet är så närvarande och nära förbundet med den tro som är av mer svårgripbar metafysisk natur. Och eftersom tron är det på vilket hela klostrets liv vilar så behöver man inte tala om detta självklara.

Det är dessutom möjligt att det finns många andra tillfällen att tala om liturgins teologiska sida som kompletterar de praktiskt inriktade övningsstillfällena, som exempelvis separata tillfällen då man går igenom översättningar av de latinska texterna som sjungs. Cardine skriver i sin introduktionsbok till den gregorianska sången *Première année de chant grégorien* att gregoriansk sång är något som studeras och förstås genom studiet av musiken själv, och betackar sig därmed för abstrakta eller generella studier av denna musik som inte involverar den klingande musiken.<sup>18</sup> I intervjumaterialet återklingar detta i exempelvis Fr Peters ord om att gregoriansk sång inte är en passiv och intellektuell aktivitet utan att den är något man möter genom att sjunga den:

Gregoriansk sång är något man möter genom att sjunga den, det är svårt att upptäcka dess rikedom genom att bara lyssna till den.<sup>19</sup>

Som vi sett problematiseras den liturgiska sången i mötet mellan kören och körledaren i mycket liten utsträckning. Men körledaren har ändå behov av att få tala om sina tankar och erfarenheter. Ordenslivet är ett intellektuellt liv där studier och reflektion hela tiden uppmuntras. Detta behov av verbalisering tillgodoses delvis i mötet med andra specialister, där explicita teorier formuleras tillsammans med andra körledare. Här

---

<sup>18</sup> Cardine 1996: 7.

<sup>19</sup> »Gregorian chant is something you encounter through singing it, it is difficult to discover its richness only through listening to it.« Fr Peter, Community of the Resurrection, intervju 18 november 2006.

skapas specialiserade teorier som legitimerar exempelvis viss slags musik för gudstjänstbruk. Denna legitimeringsnivå förutsätter ett differentierat kunskapsfält där *specialiserad personal* finns som kan uttala sig i dessa specifika frågor, som till exempel körledare och teologer.<sup>20</sup>

Ofta måste man söka sig ut ur klostret för att träffa andra specialister, eftersom det ofta bara finns en eller några få kännare av musik i varje kloster. Jag har träffat på flera exempel på organisationer som samlar kloster, kyrkomusiker och övriga intresserade av liturgisk musik. Nämnas kan den brittiska organisationen *The Panel of Monastic Musicians* (PMM). Denna organisation, som bildades 1971, är också öppen för lekmän från alla kristna trosriktningar med intresse för liturgisk musik. PMM organiserar kurser och möten för att diskutera liturgisk musik, och var i synnerhet under 1970- och 80-talen en drivande kraft för att ta fram lämplig engelskspråkig musik för den monastiska liturgin.<sup>21</sup> Ett annat sätt för körledare att möta likasinnade är att åka på kurser i gregoriansk sång speciellt arrangerade för munkar och nunnor.<sup>22</sup>

Denna mer teoretiska nivå utvecklas även när körledare möter andra experter som till exempel musikforskare eller gregorianskspecialister. I samtalet mellan körledare och forskare kan teoretiska formuleringar uppstå som kanske inte skulle ha uttalats och formulerats om inte forskaren bett dem att formulera sig. Detta inträffade vid ett flertal tillfällen under intervjuerna. Värt att notera är att även i de kloster där jag tydligt märkte att körledaren inte var van att verbalisera sina tankar kring detta, så har jag i samtalen med dem givits många välformulerade och genomtänkta svar vilket visar vilka intellektuella miljöer kloster ofta är.

Jag avser inte att få det att framstå som om alla körledare generellt upplever en begränsning i att det inte finns någon de kan tala med i sitt egna kloster om musiken. Inte heller menar jag att organisationer av paraplykaraktär som PMM eller samtal med utomstående specialister skulle möjliggöra att de helt plötsligt fick ord till allt det de tidigare upplevt att de inte kunde utsäga. Men det finns särskilda sociala samman-

---

20 Fr Peter, Community of the Resurrection, intervju 20 november 2006.

21 Hartley u.å.

22 I synnerhet arrangerar Solesmes sedan en lång tid tillbaka kurser för ordensfolk.

hang där inte allt kan utsägas medan man i andra sammanhang finner ord för det delar av detta. Detta är vad Berger och Luckmann kallar finita betydelseområden (*finite provinces of meaning*) vilket är »enklaver inom den dominerande verkligheten som utmärks av begränsade betydelser och vissa slag av erfarenheter«. Berger och Luckmann menar att estetiska och religiösa upplevelser är särskilt rika på dessa »eftersom konsten och religionen ständigt frambringar finita betydelseområden«. <sup>23</sup> Dessa finita betydelseområden kan kommuniceras och dess erfarenheter delas i vissa sammanhang men inte i andra. Somligt förblir dock utsägligt i enlighet med Wittgensteins teorier om osägbarhet. Jag tror mig förstå att i de flesta fall är körledarna nöjda med den praktiska nivå som arbetet sker på i sina kloster. Den liturgiska sången är ju framför allt något som ska praktiseras, och teoretiska resonemang är alltid en följd av att man sjunger. Och det är ju i klostret man har den gemenskap där sången utförs. Man delar samma värdegrund och är, för att återvända till Fr Peter, »very businesslike and just do things«. Den glädje jag upplevt hos körledarna när de i intervjuerna fått tala om musikens betydelse tyder paradoxalt inte på någon frustration över att liknande samtal inte alltid kan ske inom klostret.

### *Monastisk kokbokskunskap och sega strukturer*

Vad vi här har mött är det kunskapssociologin omtalar som teoretisk kunskap som begränsar sig till pragmatisk kompetens i rutinhandlingar. <sup>24</sup> I undersökningens material betyder detta att övningsstillfällena förmedlar för komuniteten *objektiva betydelser* som exempelvis var alla ska andas, att punkten i kvadratnotskriften betyder att noten ska hållas ut lite längre, grundläggande notläsning, börja och sluta sjunga samtidigt och enkel frasering samt naturligtvis vilken repertoar som ska sjungas. De korta repetitionerna leder till att körledaren måste formulera sig kort och kärnfullt och framför allt praktiskt. Vi har

---

<sup>23</sup> Berger/Luckmann 1966: 39. Översättningen av texten hämtad från Berger/Luckmann 1979: 37f.

<sup>24</sup> Berger/Luckmann 1966: 56f.

tidigare sett att det vanligaste kunskapsmålet med körövningen är kortsiktiga mål som att repetera musiken för den närmsta tiden. Detta leder sin tur till en *kokbokskunskap*, det vill säga pragmatisk kompetens i rutinhandlingar. Jag menar att denna pragmatik beror delvis på att övningstillfällena är så få och korta i förhållande till den mängd repertoar man har att upprätthålla.<sup>25</sup> Men körövningen förmedlar också kunskaper i mer subjektiv betydelse, klädda i objektiv dräkt som exempelvis en liturgisk musikkanon.

Som vi tidigare sett är liturgins koreografi något man tillägnat sig genom deltagande i liturgin, och kan antas vara del i den tysta kunskapsförmedlingen och omfattas av kokbokskunskapen. Men kokbokskunskapen omfattar exempelvis även hur man hittar i de liturgiska böckerna, vilket är en inskolningsprocess liknande mästare-lärlingförhållande. Efter hand mognar man så att man kan leda sången, vilket ofta sker i ett ambulerande schema som exempelvis hos karmelitsystrarna i Glumslöv.<sup>26</sup> Alla kloster har anpassat och gjort tillägg som passar just deras liturgi vilket oftast resulterat i att klostren har en mängd lösblad som kompletterar de tryckta utgåvorna. Det är ofta mycket svårt att som gäst i ett kloster under några dagar smidigt orientera sig i hur liturgin fungerar utan att bläddra bort sig i tjocka böcker och svårbegripliga lösbladssystem. Klostren är medvetna om detta och ibland har man därför en särskilt avdelad syster/broder för att just hjälpa gästerna att orientera sig rätt i böcker och lösblad. Sr Birgitta i Glumslöv kommenterar gudstjänstlivets uppbyggnad utifrån de många böcker och lösblad de använder med att »systemet är enklare att använda än att förklara hur man använder det».<sup>27</sup> Detta är ett mycket belysande exempel på hur tyst kunskap fungerar: att *förklara* är mycket svårare än att *göra*.

En viktig faktor i de liturgiska och musikaliska inlärningsprocesserna är de *sega strukturer* genom vilka repertoaren upprätthålls. Monastiska körer har en unik kontinuitet jämfört med vanliga körer.

---

25 Berger/Luckmann 1991: 56ff.

26 Berger/Luckmann 1991: 56ff.

27 Sr Birgitta av Treenigheten, Glumslöv, intervju 3 mars 2005.

Ytterst få profana kör har normalt sett sångare som varit medlemmar i kanske 60 år. Körer lever heller inte tillsammans 24 timmar om dygnet på en fysiskt avskild plats i ett storhushåll. I ett kloster sjunger medlemmarna tillsammans vid flera tillfällen varje dag och övar sin samsjungning på detta sätt. Vi möter ett levnadssätt som i sin helhet befrämjar samsjungningen. Profana körer möter detta liv i korta perioder vid körhelger då man reser bort för att under några dagar sjunga och umgås, var efter man ofta säger att »vi har aldrig sjungit så bra som nu«. I klostret *impregneras* man av den liturgiska sången flera timmar varje dag året om i ett liv som bildar en sammanhållen helhet. I dessa sega strukturer ser man tiden som en positiv faktor, som en parameter som rensar ut och förstärker det som är bra. Detta hänger delvis samman med att så mycket av den musikaliska kunskapen inte är notbunden utan finns som en muntlig kunskap. Denna muntliga kunskap återfinns ofta i traditionella och därmed förändringsobenägna kulturer, där sega strukturer ofta utgör en viktig del. Lilliestam skriver följande om muntliga kulturer:

I en muntlig kultur sker förändringar ofta långsamt och man har snarast en negativ och misstänksam syn på nyheter. Nyheter värderas utifrån sitt bruksvärde och anses inte vara positiva i sig själva. Man kan även se nyheter och innovationer som ett hot mot den bestående ordningen.<sup>28</sup>

Utsträcker vi Lilliestams påstående till att även omfatta dessa traditionella kulturer så ser vi att denna beskrivning passar bra in på klosterkulturen.

## Sammanfattande diskussion

I klostren finns en strävan mot ett gemensamt mål, nämligen närheten till Gud. Ett av de viktiga medlen är den liturgiska sången och de sångövningar som förbereder detta. Sångövningarna ska inte ses som

---

<sup>28</sup> Lilliestam 1995: 21.

ett isolat utan som en del i den teologiska utbildning man får i ett kloster, det regelbundna gudstjänstlivet, det manuella arbete man utför, omsorgen om besökare där allt bildar en helhet. Ett starkt inslag av pragmatism präglar sångövningarna och synen på sångens funktion, men den bärs samtidigt upp av ett avancerat tankesystem genomsyrat av tankar om teologi och estetik. Körledarens uppgift blir att destillera ned dessa tankar till en praktiskt hanterbar kunskap som kan förmedlas under korta repetitionspass. Det musikaliska symboliska universumet skapas utifrån de förutsättningar man har i respektive kloster, eller som körledaren i Solesmes uttrycker det: »Man gör det man kan med det man har«. <sup>29</sup> Att vara körledare är krävande och ansvarsfullt eftersom man arbetar med något som är mycket viktigt för hela komuniteten – den liturgiska sången. Om möjligt tar man gärna hjälp av sångpedagoger utifrån av främst sångtekniska skäl. Men framför allt finns det en stolthet och stor glädje i att vara körledare eftersom man arbetar med musiken, som är bland det viktigaste för komuniteten. Tillfredsställelsen över en vackert sjungen söndagsmessa eller en lyckad sångövning är en belöning körledarna kan bära med sig länge. Den liturgiska sången är vårt liv (*le chant est la vie*) slår Sr Dominique i Ste Marie de Maumont fast. <sup>30</sup>

Den tysta kunskapens roll är viktig och påtaglig. I den tysta kunskapen förmedlas en mängd kunskap inte bara av musikalisk natur under både liturgiskt sjungande och repetitionspass utan även om beteendet i kyrkan och under sången: var man ska stå sitta, knäböja etc. De tysta praktikerna spelar också en viktig roll i inskolningen av nya klosterinvånare. Det tyst förutsatta spelar en mycket viktig roll, där jag menar att inskolningen börjar redan innan man träder in i kloster, i det man redan har accepterat en stor mängd av dessa tysta överenskomelser. I detta ingår ofta ett accepterande av den musik som sjungs där och kanske till och med en stor längtan efter att få sjunga den.

---

<sup>29</sup> Samtal, Fr Yves-Marie, Solesmes, 12 oktober 2005.

<sup>30</sup> Sr Dominique, Ste Marie de Maumont, intervju 15 oktober 2005.

## »Som ett tecken på vår enhet« – om ideal och realitet i klosterkörerers sång

Till S. Marias Kyrka är våra gäster välkomna för att delta i tidegården. Den gregorianska sången i officiet vill hjälpa själen till lovsång, tillbedjan och begrundan, och sjunges därför stilla, återhållsamt och i enhet. De gäster som önskar sjunga med ombedes att inte förrycka systrarnas ledning av sången och läsningen.

(Mariadöttrarna OSB *Välkommen till Heliga Hjärtas Kloster, Gästhuset Marienfrid*, u.å.)<sup>1</sup>

### *Inledning*

När jag besökt klostren och samtalat om den gregorianska sångens historik och det nyvaknande intresse för tidig musik som funnits sedan 1960-talet har jag kunnat konstatera att tidig musikrörelsen och den gregorianska sången till stor del lever i skilda världar. Det finns många kloster i mitt material som är enormt intresserade av gregoriansk sång och dess historia och samtidigt helt ointresserade av tidig musik i övrigt. Andra kloster ser den gregorianska sången som något som främst är ett nutida redskap för deras liturgi där de inte i särskilt hög grad intresserar sig för dess historiska rötter. Bland de profana utövarna inom tidig musik är det oftast olika musiker som specialiserat sig på gregoriansk sång å ena sidan och den »övriga repertoaren« å den andra. Det är tveksamt om man verkligen ska dela upp den medeltida repertoaren mellan »gregorianik« och »övrigt« eftersom i princip all medeltida musik som vi har kvar idag har gregorianiken som förutsättning, men i praktiken är det ofta så det ser ut. Specialister inom gregorianik utövar exempelvis sällan trubadurlyrik och vice versa. Tillspetsat kan man säga att sångare av gregorianik inte sällan ses som lite torra, tråkiga och autenticitetsfixerade av de instrumentalister och sångare som ägnar sig åt den världsliga medeltida musiken, och de gregorianska artisterna anser inte sällan dessa musiker vara lite oseriösa som slarvar med historiska fakta och inte är intresserade av att

<sup>1</sup> Informationsbroschyr i klostrets gästhem.

musiciera från originalnotation där nyckeln till en korrekt förståelse av musiken finns. Det är vidare inte alla profana specialister på gregoriansk sång som är intresserade av liturgi eller av att vistas i kloster. Å andra sidan är få kloster kunniga om vilka de profana specialisterna på gregoriansk sång är och hur deras sångideal ser ut. Vilka som besitter kunskap och intresse för den gregorianska sången idag kan alltså skifta ganska mycket och det är inte självklart var man hittar dem.

De profana respektive de monastiska körerna framträder med andra ord på helt olika arenor och i helt olika sammanhang. De profana artisterna har konsertscenen som sin hemmahamn och klostren har liturgin som sin arena. De fysiska scenerna kan dock vara exakt samma lokal om det är en kyrka som används för konsertändamål. Det är bland annat dessa skilda kontexter som ger upphov till skilda sångideal, och detta är förmodligen den enskilt viktigaste förklaringen till varför det monastiska sångidealet är så annorlunda de profana utövarnas. De starka utommusikaliska ideal som format den syn på den gregorianska sången vi har idag har tidigare belysts i kapitlet om restaureringen av den gregorianska sången. Man behöver inte ens vara en särskilt van lyssnare för att omedelbart höra skillnad på om det är ett kloster eller en profan kör som sjunger. Trots att ingen motsvarande diskussion förekommit kring röstidealet som kring den gregorianska sångens rytm har ett distinkt sångsätt kommit att utveckla sig i kloster. Hur kan det komma sig?

Enkelt uttryckt ligger skillnaden i att de profana utövarna värnar god sångteknik och tonbildning framför idén om att gregoriansk sång är sjungen bön. Uttrycket om att musiken är ordets tjänarinna (*ancilla verbi*) har gammal hävd i klostermiljöer och är levande än idag. Ett exempel är Heliga Hjärtas kloster där Sr Katarina använder uttrycket för att karaktärisera en särskild kvalitet i den gregorianska sången: »Vi vill sjunga oss in i Guds ord! För oss är det viktiga att musiken är textens tjänarinna, som hjälper till att lyfta fram Guds tilltal till oss.«<sup>2</sup> Men sjungen bön måste sjungas väl, det vet man i kloster. Klostrens körledare uttrycker ofta att munkarna eller nunnorna är intresserade av att lära sig mer om sångteknik, men har oftast inte tid att verkligen arbeta med

---

<sup>2</sup> Hedberg 2006: 22.



detta. De har också en helt annan syn på musikens funktion jämfört med de profana utövarna. För de profana utövarna har gregorianiken en tydligare estetisk funktion, i den meningen att den ska vara vackert utförd, medan den för klostren primärt har en andlig funktion där bruksvärdet är högt. Detta är dock en något förenklad bild. Det finns profana utövare som är ytterst medvetna om sångtexten och den liturgiska kontexten och även gärna framträder i sådana.<sup>3</sup> Det finns också kloster som har utbildade sångare och musiker i kommuniteten.

Jag har i avsnittet om inläring pekat på några viktiga skillnader mellan en profan kör och en monastisk kör. En av de viktigaste slutsatserna från detta avsnitt var att åldern är en viktig faktor av mer än en orsak. Man inträder ofta i kloster som relativt ung och sjunger hela livet eller så länge rösten tillåter, vilket i praktiken många gånger betyder långt upp i 80-årsåldern. Detta har två konsekvenser. *Repertoarmässigt* betyder det att klosterkören får en repertoar som instuderats under mycket lång tid (förutsatt att klostret funnits länge). Att man tillägnat sig repertoaren under kanske 60 års tid är ingen ovanlighet. Därför kan ny repertoar enbart införas gradvis, och man kan inte komma med ett helt nytt »program« till nästa konsertsäsong som en profan kör kan göra. Klostrens starka konsensuskultur spelar också en viktig roll där det är viktigt att alla är överens innan större förändringar sker. Klostrens konsensuskultur är även en viktig faktor för möjligheten att införa ny repertoar. En annan viktig skillnad är *röstkvaliteten*. Kören i kloster har röster som spänner över ett stort åldersintervall, vilket gör att röster av olika ålder och kvalitet samsas. I en profan kör kan man aktivt söka det stämmaterial man vill ha både vad gäller stämtyper och sångideal, medan ett kloster inte rekryterar på detta sätt.

Vad är det då man hör när man som besökare kommer till ett kloster? Den typiska klosterkören sjunger med en röst som är svag, har en viskande kvalitet till följd av dålig stämbandsslutning, oaktiverad kropp och ofta dålig textning. Luftflödet är dåligt och man sjunger ofta i halsen istället för att låta tonen böttna i kroppen. Nunnor tenderar att omfatta detta ideal i högre grad än munkar, och epitetet »pipiga

---

<sup>3</sup> Ett exempel är den ungerska ensemblen Schola Hungarica.

nunneröster« som etikett på nunnors sång har jag flera gånger mött av utomstående med inblick i monastiskt sångsätt. Munkar tenderar att i högre grad ta med sig kroppen in i sången, och de verkar även ha sina sånger i ett litet lägre röstläge, medan nunnor ofta sjunger lite för högt för att det ska vara bekvämt. Det dåliga aktiverandet av kroppen får bland annat till följd att intonationen ofta sjunker, i synnerhet mot frasslut när luften är på väg att ta slut. Detta är ett skäl till att många kloster ackompanjerar hela eller delar av sin liturgi, men intonationsproblemen i frassluten brukar trots detta ofta bestå. Jag har i en av mina dagboksanteckningar noterat att jag är förvånad över att nästan sjuttio vuxna kvinnor tillsammans låter så lite, och att det inte skulle vara något problem för en ensam tränad sångare att överrösta dem om man så önskade.

Den otillfredsställande stämbandsslutningen bidrar också till intonationsproblematiken och är värd att stanna något extra vid eftersom det verkar vara en av de stora skillnaderna mellan de profana utövarna och klostrens sångsätt. Dålig stämbandsslutning beror på att glottis, det vill säga röstspringan mellan stämbanden, inte helt och hållet sluts vid tonproduktionen. Det uppstår en »pysläcka i glottis« som gör fonationen läckande och luftåtgången hög, eftersom rösten hela tiden läcker lite luft vid sidan av själva tonproduktionen.<sup>4</sup> Läckaget kan uppstå på några olika sätt men alltid med samma igenkännbara viskande röstkvalitet som klingande resultat. Därmed blir det också svårt att få luften att räcka fram till frasens slut, varför sångaren lätt tappar i tonhöjd. Läckande röster får vidare en ton som karaktäriseras av hög grundtonshalt, det vill säga med fler toner i den lägre delen av naturtonsserien och få övertoner. Det gör att rösterna upplevs som svaga ljudstyrkemässigt sett.<sup>5</sup> Röstläckage tillhör de saker en sångelev initialt oftast ägnar mycket tid åt att träna bort för att man ska kunna utnyttja sin röst fullt ut och få en fyllig klang. Professionella utövare av gregoriansk sång har nästan alltid sin bakgrund som solistskolade i västerländsk klassisk sång. Det betyder att de tränats att sjunga starkt och med mer framträdande övertoner, vilket i sin tur ger större

---

4 Sundberg 2001: 56.

5 Sundberg 2001: 84f.

klang.<sup>6</sup> Korister däremot sjunger med en mer »flödlig«, mindre pressad fonation ton, som präglas av större grundtonshalt. Pressad fonation innebär att solosångaren är tränad att till exempel höras igenom en orkesterklang, förmodligen beroende på att solisten skär igenom ett ledigt frekvensområde.<sup>7</sup> En korist har ju givetvis inte detta intresse, och detta betyder alltså att en kör bestående av solister har betydligt svårare att anpassa sig till en gemensam klang än koristränade röster. Det kan till och med vara en fördel att sjunga med ett litet, litet läckage som »slätar ut« den individuella rösten. Jag vill med detta inte uppmuntra till läckande sångteknik, vilket i kombination med dålig aktivering av kroppen kan vara skadligt i längden, utan visa på två olika sätt att uppnå röstklang utifrån olika användningsområden där kloster praktiserar köridealet medan professionella det mer solistiska.

Medelåldern i ett kloster tenderar som sagt vidare till att vara hög, mycket högre än i en vanlig kör där det är naturligt att man slutar när man inte orkar längre eller när rösten blivit alltför begränsad. Äldre röster sjunker i tonläge och blir mer statiska till följd av att slemhinorna blir torrare och även ofta svagare till följd av försämrad fysik och ihopsjunkna kroppshållning. Det är svårare att sjunga högt och resulterar i »pipiga stämmor« när man trots allt försöker sjunga med i det högre registret (med högre register avser jag andra oktaven och däröver). Det ska till mycket innan en nunna eller munk anser sin röst vara i sådant skick att man inte kan delta i det sjungna lovprisandet. Detta visar även detta på en annan musiksyn än den rent estetiska, där sången anses ha en verkan inåt som *andlig uppbyggelse* för den sjungande. Körledaren i Solesmes Fr Yves-Marie menar att även om äldre bröder tillför mycket till sången rent andligt även om deras vokala resurser inte längre är ideala.<sup>8</sup>

Jag är medveten om att jag inte gett någon smickrande bild av klostrens sångteknik och röstkvalitet. Jag är också medveten om att min beskrivning är svepande och generell och omfattar kloster som

---

6 Sundberg 179ff: 2001.

7 Ternström 36: 1987.

8 Fr Yves-Marie, Solesmes, 10 oktober 2005.

sjunger med jämförelsevis god teknik till de som av exempelvis åldersskäl knappast orkar upprätthålla sin sång alls. Har jag då enbart förfasats av de många timmars gudstjänstsång jag lyssnat på under mitt insamlingsarbete? Naturligtvis inte. God sång utmärks inte enbart av god textning eller bra sångteknik. Det finns profana körer som sjunger med utmärkt teknik men oengagerat och stolpigt, likaväl som det finns kloster där man sjunger med stor kärlek till musiken och orden som den bär, sina knappa röstresurser till trots. Vid mitt besök hos birgittasystrarna i Uden i januari 2007 var de åtta systrar varav ett litet fåtal ännu sjöng, medan de andra hade slutat av åldersskäl eller att förkylning gjort dem tillfälligt indisponibla. Men sjöng gjorde man, eftersom sången är det ideala sättet att framföra liturgin på. Det monastiska sångidealet är färgat av så många andra ideal än de rent sångtekniska. Dessa ideal ska vi nu se närmare på.

### *Källor till ett monastiskt sångideal*

Sedan över hundra år har Solesmes både normerat repertoar och ett eftersträvansvärt liturgiskt sångideal. Solesmes har även utgjort avstamp för de »skolor« som reagerat mot Solesmes sångideal. Jag har kapitel 4 pekat på deras verksamhet inte bara som utgivare utan även pedagoger, vilket starkt bidragit till att forma ett ideal som kommit att prägla hela katolska kyrkans gregorikanikutövning. Trots detta har munkarna i Solesmes skrivit mycket lite om hur melodierna ska framföras ur andra aspekter än den rytmiska. Cardine skriver att den gregorianska sången ska utföras så värdigt (*digne*) som möjligt. Målet för sången är ju inte vad som helst utan lovsång till Gud, vilket återigen inte säger just något om vilken röstklang som eftersträvas men däremot pekar på de ödmjukhetsideal som nämnts ovan.<sup>9</sup> Det monastiska sångsättet à la Solesmes har snarare formats i praktiken än i skriftliga dokument. Idag möter besökaren i Solesmes ett sångsätt som bäst kan beskrivas som relativt tunna stämmor med ljus, eterisk klang i tenorläge. Rösterna kan upplevas som okroppsliga och föra tankarna till ljusa änglaröster som inte bottnar i kroppen.

---

<sup>9</sup> Cardine 1996: 8.

Under 1800-talets restaureringsprocess hämtade dessa munkar sina ideal i de medeltida källorna och tolkade dem på sitt sätt i sin tid, men utan att problematisera land eller tid även om de äldsta källorna (neumhandskrifterna) ansågs ha högst värde. Det verkar dock som om munkarna främst ägnade sitt intresse åt de noterade källorna och inte i lika hög grad åt andra medeltida källor som talar om rösten, texter som för övrigt är erkänt svåra att utläsa några sångtekniska råd ur. Ett exempel på dessa medeltida källor är musikteoretikern med mera Isidor av Sevilla som på 600-talet skriver att den perfekta rösten ska vara hög (*alta*), ljuv (*suavis*) och klar (*clara*). Hög för att nå de höga tonerna, klar för att fylla öronen och ljuv för att lugna lyssnarnas själar.<sup>10</sup> Detta är ett typiskt sätt för medeltida teoretiker att skriva om röster, och tillräckligt oprecist och subjektivt för att sentida läsare ska kunna göra mängder av olika tolkningar. Musikhistorikern Timothy McGee hävdar exempelvis efter en genomgång av medeltida musikteoretikers skrifter att den röst som förmodligen eftersträvades under medeltiden var en som var mycket flexibel och behärskade flera för västerländskt skolat sångsätt främmande tekniker. Dessa bör enligt honom ha innefattat användandet av mikrintervall, mycket snabb halsartikulation, olika typer av vibrato såväl som en helt vibratofri röst, olika röstfärgningar, tonglidningar, gurglande och väsande ljud. Den röst McGee associerar till bland dagens olika ideal är den röst som används i Mellanöstern och Indien.<sup>11</sup> Detta visar på spännvidden i uppfattningarna om vad den medeltida idealrösten kan ha varit.

Benedictus klosterregel, som tar upp mängder av praktiska spørsmål i klosterlivet, skriver däremot förvånande ytterst sparsamt om hur man bör sjunga. I kapitlet om »hållningen vid psalmsången« sägs att man ska lovsjunga med vishet och att sjunga psalmerna så att själen står i samklang med rösten.<sup>12</sup> Här är det *själen* och *rösten* som ska överensstämma medan kroppen inte nämns. Benedictus framhäver även *ödmjukheten*, vilken är alla dygders upphov och på vilket allt skall

---

<sup>10</sup> Treitler 1950/1998: 152.

<sup>11</sup> McGee 1998: 120.

<sup>12</sup> Benedictus av Nursia 1991: 77, kapitel 19

vila inklusive det sätt på vilket man sjunger. I kapitel sju i sin klosterregel beskriver Benedictus tolv steg i ödmjukheten, där ödmjukheten i sin mest fullkomliga form befriar människan från högmod, ger en fullkomlig kärlek till Gud och driver ut all fruktan.<sup>13</sup>

Men musiken kan även ha en skadlig inverkan för vilken man ska se upp. Musikens roll som *förförare* är ett genomgående tema i den antika och medeltida litteraturen kring andlig musik och visar på de starka krafter musiken tillskrivs. Jag har i linje med detta tidigare hävdad att musik är en av de starkaste faktorerna när det gäller att konstituera ett symboliskt universum. Ett exempel på faran av att förföras mer av musiken än av det sjungna skriver Augustinus om på 300-talet i sina *Bekännelser*. Han erfor uppenbarligen musiken som en kraft så stark att han inte kunde tygla sina känslor inför den:

Men när det händer mig att jag grips mer av sången än av det som sjungs, då erkänner jag att jag syndar och förtjänar straff – då skulle jag hellre vilja slippa höra någon sjunga. Sådan är jag!<sup>14</sup>

Augustinus led uppenbarligen av att han njöt så mycket av själva musiken. Tråden tas upp av den heliga Birgitta på 1300-talet i föreskrifterna för sitt kloster, där hon i en ofta citerad passage varnar för att »själen är icke fri från skuld, när den sjungande finner mera behag i musiken än i de ting som sjungas, och det är alldeles förhatligt för Gud när man höjer rösten mera för åhörarnas än för Guds skull«. <sup>15</sup> Birgitta föreskriver i sina klosterregler att sången skulle vara »icke slapp och vek, icke heller bruten, icke heller yster utan ärbar, allvarlig enstämig och i allt ödmjuk.« <sup>16</sup> Benedictus ödmjukhetsideal återkommer som vi ser här. Att inte sjunga med *bruten röst* innebar med medeltida latinskt språkbruk att flerstämig sång inte var tillåten. Musikvetaren Ingmar Milveden pekar också på att Birgitta ansluter sig till en redan existe-

---

<sup>13</sup> Benedictus av Nursia 1991: 65ff, kapitel 7

<sup>14</sup> Augustinus 2003: 265 bok 10 kap 33.

<sup>15</sup> Birgitta 1959: 116.

<sup>16</sup> Birgitta 1959: 116.

rande estetik, där bland andra S:t Bernard av Clairvaux säger att den som sjunger inför Herren måste sjunga andligen rent och med »helg iver och eldig håg [...] om än städse i from ödmjukhet.«<sup>17</sup> Det Birgitta förespråkar är en slags »lagomsång« som inte är för slapp eftersom det skulle kunna tyda på slapphet i tron. Men systrarna skulle heller inte vara för intresserade av att sjunga vackert för sångens egen skull och naturligtvis inte heller så starkt att man överröstade sina medsångare. I modern tid ekar dessa råd ur historien i teologen Jacques Portes ord om den sakrala musikens karaktär. Han anser att musiken ber människan att ställa sin intelligens till förfogande för det *inre* uttrycket, att meditera över fåfängligheten i det klingande *yttre* och att undvika pluralitet i klangen. Det är Gud som ska förhärligas, inte människan.<sup>18</sup>

Att sjunga enligt ett framforskat medeltida ideal är av ringa intresse för klostren, och är ytterligare en möjlig orsak till varför de monastiska körerna klingar så olika de profana utövarna, där de senare ofta tydligare eftersträvar ett medeltida sångideal. Detta ideal är emellertid ofta rekonstruerat på oklara grunder eftersom de medeltida källorna ger mycket få råd av sångteknisk karaktär. Sångare av medeltida musik idag har nästan uteslutande en stor del klassisk sång i sina musikstudier, vilket trots allt ger en sångtekniskt klassisk ingång till sången utifrån romantiska ideal. Körledaren i Solesmes menar att hans sätt att sjunga gregoriansk sång helt och hållet är ett *nuperspektiv* anpassat till den kommunitet som han just nu ska leda i sång.<sup>19</sup> Kloster kan helt enkelt inte hålla på med historisk uppförandep Praxis eftersom det är Guds lov *idag* som ska sjungas med människor som lever nu. Detta kan synas vara en paradox och är ett bra exempel på hur man hanterar idén om att man lever i en lång tradition, vilken det är viktigt att ta hänsyn till samtidigt som man är mån om att inte fastna i historiserande bruk som inte tar hänsyn till människan idag. Synsättet överensstämmer till

---

17 Milveden 1972: 40.

18 »La tradition de la musique sacrée demande à l'homme de mettre son intelligence au service d'une expression intérieure, de méditer sur la vanité de l'apparence sonore, d'éviter la pluralité des sons, de s'appauvrir. Elle lui demande de glorifier le Divin et non de glorifier l'homme.« Återgivet i Rousselet 1979: 21.

19 Fr Yves-Marie, Solesmes, intervju 10 oktober 2005.

stor del med de ortodoxa munkarna i Linds studie, där historien är något ständigt pågående och munkarna med sina liv utgör en del av denna historia och tradition (se sidan 26f). Körledare kan vara mycket intresserade av den gregorianska sångens historik och intressera sig för dess uppförande praxis i olika tider (i synnerhet medeltiden) men det är nutidens behov som är det verkligt viktiga att ta hänsyn till. Ändå är banden bakåt i tiden så viktiga och kan ge ledtrådar till hur man kan sjunga. Men inte för sakens egen skull, utan för att dessa historiska upplysningar kan hjälpa utövarna i kloster att bättre förstå vad den gregorianska sången är, och hur den bäst verkar som bönededel. Den erfarenhet som gjorts av tidigare generationer är värd att ta tillvara.

### *Den naturliga rösten och kroppen*

Det ideal Solesmes arbetat fram är ett rekonstruerat sångsätt som man under 1800-talet *tänkte sig* att det lät på medeltiden, dock oklart när och var mer exakt. Men det var inte bara ett ideal som vände sig *till* något utan också *från* det romantiska sångidealet, vilket hänger samman med att Solesmes utformade sina ideal som reaktion mot rådande ideal i den klassiska sången. För de som arbeta med restaureringen av den gregorianska sången representerade detta inte bara ett sångsätt utan en syn på musik man inte ville skulle influera det gregorianska sångsättet, vilket beskrivits i kapitel 4.

Operaröster kontra monastisk sångsätt är också idag en vanlig dikotomi. Det monastiska sångidealet är nämligen ett ideal som favoriserar bruket av *den naturliga rösten*, helt olika den operaröst som följaktligen anses artificiell eller åtminstone helt opassande kloster. Detta bekräftas i intervjumaterialet. Sr Katarina i Heliga Hjärtas kloster karaktäriserar deras sångideal med att »Jag menar alltså inte operaröst om man ska börja i någon ände. Ett naturligt enkelt sångsätt.«<sup>20</sup> Sr Dominique i Ste Marie de Maumont menar att solesmesmunken Joseph Gajard inte ens ville höra talas om professionella sångare, eftersom detta för honom betydde operasångare.<sup>21</sup>

---

20 Sr Katarina, Heliga Hjärtas kloster, intervju 21 mars 2007.

21 Sr Dominique, Ste Marie de Maumont, intervju 15 oktober 2005.



Hur ser då sångidealet i undersökningens kloster ut och hur låter det i praktiken? 'Hur ska man sjunga gregoriansk sång?' är en av de frågor jag ställt till informanterna. Det visade sig vara svårt att få svar av rent sångteknisk karaktär, eftersom kunskaperna ofta inte finns för att kunna sätta ord på detta. Den ideologiska sidan är lätt att tala om och har berörts i avsnittet om inläring, men sångtekniken visade sig betydligt svårare att undersöka. Att de medeltida monastiska sångidealen fortfarande lever, säkert tack vare Solesmes, är dock märkbart. Ett exempel på detta är birgittinerna. Hos hesselbladbirgittinerna i Casa Santa Brigida i Rom lärs Birgittas råd om höviskhet och ödmjukhet i sången ut till systrarna. Man ska sjunga med sitt hjärta oavsett röst och »man ska inte sjunga för ära«. <sup>22</sup> Detta beskriver i linje med vad vi hittills sett mer en karaktär i sinnet hos den som sjunger än rent tekniska råd.

Ett annat exempel på idén om den naturliga rösten kommer från det engelska klostret Ampleforth Abbey, vilket jag berörde i föregående kapitel. Körledaren menar att man söker den naturliga rösten hos var och en, med nödvändiga korrigeringar av till exempel uttal och vokalljud. Men det kan även betyda regelrätt sångövning för att hitta tillbaka till denna naturliga röst. Resultatet är att när alla munkar sjunger tillsammans med sina naturliga röster så uppnår man ett autentiskt körljud, »the authentic voice of the choir.« Alltså inte autentiskt i den meningen »som man sjöng på medeltiden«, utan ett äkta uttryck för Gudslovets. <sup>23</sup> Här återkommer ord som *autentisk* och *äkta* vilka pekats ut som nyckelord i avsnittet om definitionen av den gregorianska sången.

En naturlig röst överröstar inte andra röster. I Heliga Hjärtas kloster uttalar sig Sr Elisabeth tydligt om detta. Det är att eftersträva enheten och att inte överrösta de andra utan *sjunga lyssnande*:

Jag ska inte sjunga så att jag överröstar alla andra. Utan sjunga lyssnande. Och vilket röstideal har man då? <sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Casa di Santa Brigida, Rom, intervju 8 april 2006

<sup>23</sup> Fr William, Ampleforth, intervju 16 november 2006

<sup>24</sup> Sr Elisabeth, Heliga Hjärtas kloster, intervju 21 mars 2007.

Sr Elisabeth ser röstidealet mer som en fråga om inställning. Den naturliga rösten är den vackraste, men sångteknik kan vara en hjälp att nå fram till denna naturliga röst.<sup>25</sup> Heliga Hjärtas kloster är ett kloster där frågan om sångsättet diskuterats mycket, men man har här som i många andra kloster små resurser att arbeta med det. I novitiatet får man råden att »inte klämma i halsen, inte begränsa tonförrådet.« Man beklagar att man inte har tid till mer för att sången är en så viktig del av ens nya liv. Man har tidigare haft hjälp av Jette Thomsen, men numera har de ingen sångpedagog som kommer utifrån för att arbeta med dem. Men det är viktigt också att få tid att »flytta hem i sin egen kropp« när man inträtt i sitt nya liv som klosterinvånare.<sup>26</sup> Här möter vi kroppen som en viktig del i att kunna sjunga väl, det vill säga naturligt. Kroppen återkommer också i en intervju med Sr Katarina.<sup>27</sup> Benedictus råd vid psalmsången uttolkar systrarna som att sjunga *rent* och *enkelt* enligt Sr Katarina.

Tonen bildas i hela människan, i själ och kropp. Vi eftersträvar att sjunga med en mogen röst, med hela vår varelse. Utnyttja resonansen, men också att sjunga med en frihet från jaget. Sjunga med en röst, som tecken för enheten mellan oss. [...] Vi ska ju inte stå och mumla. Sången ska höras både av människor och änglar!<sup>28</sup>

Kroppen och även förhållandet till talet är något som också intresserar körledaren Br Erik i Mount Saint Bernard. Relationen mellan tal- och sångröst är särskilt viktig ur pedagogisk synvinkel, då en del av de som inträder hos dem har liten erfarenhet av att sjunga. Då ter sig ofta sång som något mycket märkvärdigt, konstigt och helt väsensskilt från att tala, trots att det är samma organ som används. Br Erik menar att aktiverandet av diafragman är av stor betydelse just för att rösten (det vill säga andningen) inte ska hamna för högt upp i kroppen.<sup>29</sup>

---

25 Sr Elisabeth, Heliga hjärtas kloster, intervju 21 mars 2007.

26 Sr Katarina, Heliga Hjärtas kloster, intervju 21 mars 2007.

27 Hedberg 2006: 23.

28 Hedberg 2006: 23.

29 Br Erik, Mount Saint Bernard, intervju 5 december 2006.

Körledaren i Solesmes menar att den naturliga rösten är att inte försöka göra något annat än det man egentligen är, att vara ärlig i allt man gör och så även i sin sång. Daniel Saulnier som arbetar enbart med den teoretiska sidan av den gregorianska sången i sin verksamhet som chef för *Paléographie Musicale* samt lärare vid *Påvlige institutet för sakral musik* i Rom vänder på synsättet. Han menar att den gregorianska sången har en relation *till* kroppen, den är anpassad till kroppen och dess behov i olika tider och är en sång som utarbetats för att passa våra mänskliga behov, även kroppsliga.<sup>30</sup> Här möter oss en helhetssyn där den gregorianska sången är en del av den mänskliga naturen, vilket betyder att det är en praktisk omöjlighet att *inte* sjunga med hela sin kropp.

Det är sällan Solesmes sångideal kritiseras, vare sig öppet eller underförstått. Det kan bero på att man har inte har kunskap om något annat ideal, eller att man okritiskt accepterar det rådande stilidealet som en del i legitimeringen av den katolska kyrkans liv och arv. På Katarinahjemmet i Oslo har man dock en körledare som hade med sig ett helt annat sångideal till klostret eftersom hon är utbildad operasångerska. Sr Ragnhild Maria berättar att när hon inträdde i dominikanorden fick hon ändra sitt sätt att sjunga efter att ha stått på teater- och operascenen i några år. Trots att hon idag tycker att hon sjunger annorlunda mot när hon arbetade som operasångerska så har hon behållit en skepsis mot det monastiska sångidealet. Detta ideal sammanfattar hon som en »änglasång« som inte ska vara för stark eller dominerande. Fullrösten anser hon att man av tradition undviker i klostersång, vilket jag menar beror på ödmjukhetsidealet och rådet att inte överrösta varandra. Vidare menar Sr Ragnhild Maria att nunnor till skillnad från munkar har en tendens att inte använda bröstregistret vilket ger en barnslig och okroppslig röst. Dagens ideal är en smal röst med »söta, runda huvudstämmor«, ett ideal som hon menar i högsta grad präglats av Solesmes.<sup>31</sup> Sr Dominique i Ste Marie de Maumont uttrycker också skepsis mot Solesmes sångsätt vilket hon menar är

---

<sup>30</sup> Daniel Saulnier, Solesmes, intervju 12 oktober 2005.

<sup>31</sup> Sr Ragnhild Maria, Katarinahjemmet, Oslo, intervju 5–8 mars 2007.

dåligt för rösten eftersom det i kroppen dåligt förankrade sångsättet leder till rösttrötthet.<sup>32</sup>

Sr Ragnhild Maria pekar också på ytterligare något mycket viktigt. Även om Solesmes radikalt skulle vilja förändra sitt sångsätt så är det inte är någon enkel sak för dem utan till och med svårare för dem än för andra kloster. För Solesmes skulle det betyda en allt för stor ideologisk kursändring. De skulle inte bara ändra ett sångsätt inom deras kloster utan även peka ut en helt ny riktning för hela den katolska kyrkan. Det är, menar hon, mycket möjligt och kanske till och med högst troligt att man på medeltiden *inte* sjöng på det sätt som Solesmes sjunger idag, men att bröderna gjort en av flera möjliga uttolkningar – en uttolkning som sedan blivit norm.<sup>33</sup>

## Systrar och bröder på skiva

För den som inte kan besöka klostren för att lyssna till brödernas och systrarnas sång finns ofta inspelningar att tillgå. Några exempel på dessa repertoarer finns representerade på bifogade cd. Som följd av diskussionen ovan kommer jag här att ta upp några aspekter på monastiska inspelningar som hjälp vid lyssningen cd:n.

Jag har förvånats över att så många kloster (även de med ytterst begränsade vokala och personella resurser) har förevigat sin repertoar och sitt sångsätt i cd-skivans och tidigare kassetts och LP-skivans form. Jag har förvånats eftersom jag först antog att bara de kloster som nått verkligt erkännande för sin sång (exempelvis Solesmes) gjort inspelningar. I kapitlet om restaureringen av den gregorianska sången berörde jag situationen från efterkrigstiden och framåt där en stor mängd monastiska LP-inspelningar skedde. Där spelades de in av kloster som ansågs vara goda representanter för den gregorianska sången. Inspelningarna dirigerades ofta av solesmesmunkar eller andra specialister med sanktionerad kunskap i Solesmes utförandep Praxis. Ett skäl till att göra inspelningar är att fortsätta att bevara den gregorian-

---

32 Sr Dominique, Ste Marie de Maumont, intervju 15 oktober 2005.

33 Sr Ragnhild Maria, Katarinahjemmet Oslo, intervju 5–8 mars 2007.

ska sången, men det finns också flera skäl eftersom de nu inte enbart innehåller gregoriansk sång. Det visade sig att dagens inspelningar inte bara skiljer sig från de profana sångarnas i fråga om sångsätt utan även på andra områden vilka jag här kommer att diskutera.

### *Inspelningssituationen*

Inspelningssituationen strävar efter att vara så »naturtrogen« som möjligt. Detta betyder ofta att kloster inte alltid lagt sig vinn om särskilda sångövningar inför inspelningen utan om att det ska låta som »en vanlig dag«. Br Erik i Mount Saint Bernard säger att »jag tror att det när de [inspelningen gjordes innan Br Erik trädde in] spelade in den skulle vara väldigt äkta, så de skulle inte öva eller något sådant utan det skulle låta som en vanlig tisdag«. <sup>34</sup> I andra kloster har man lagt ned avsevärd tid på att öva inför inspelningstillfället, exempelvis i Mater Ecclesiae, vilket fått en oväntad bieffekt för systrarna. Efter att ha gjort cd-inspelningarna säger körledaren Sr Maria Elisabetta att de sjöng dessa stycken mycket bättre efter all övning. Inför inspelningen av cd:n med gregoriansk sång övade de tre gånger i veckan under ett helt år. <sup>35</sup> På så sätt blev för dessa systrar förberedelserna och genomförandet av inspelningarna extra övningstillfällen utöver de man vanligtvis har. Det är brukligt att inspelningarna sker inom klostret, antingen i kyrkan eller i någon annan lämplig lokal. Mater Ecclesiae spelade in sina båda cd-skivor i klostrets musikrum. <sup>36</sup> De olika tillvägagångssätten i Mount Saint Bernard respektive Mater Ecclesiae till trots så ges intrycket att sångsättet på inspelningarna ligger mycket nära det sångsätt som verkligen praktiseras i liturgin, vilket jag menar gör att man genom inspelningarna får en realistisk bild av hur det faktiskt låter.

---

<sup>34</sup> Br Erik, Mount Saint Bernard, intervju 5 december 2006.

<sup>35</sup> *Rex Christe redemptor* 2005.

<sup>36</sup> Sr Maria Elisabetta, Mater Ecclesiae, intervju 4 april 2006.

## *Inspelningarnas repertoar*

En avgörande skillnad mellan klostrens och konsertscenens inspelningar är att klostren har en vilja att återge musiken i längre liturgiska skeenden medan profana inspelningar oftare på samma inspelning blandar större delar av kyrkoåret eller fokuserar på en viss handskrift. Detta betyder att klostren ofta valt ut liturgin för en viss dag eller en viss tidebön. Två exempel är bröderna i Mount Saint Bernard som spelat in vesper och completorium, och systrarna i St Cecilia's Abbey som spelat in mässpropriet till Kristi kropps och blods högtid (andra söndagen efter pingst).<sup>37</sup> Ett mer ovanligt innehåll har Pluscarden Abbey's cd *A Liturgy for St. Columba*. Där bildar antifoner ur ett bevarat fragment av handskriften *The Inchcolm Antiphoner* tillsammans med gregorianska standardmelodier ur mässans repertoar en hyllning till den brittiske 500-talsmissionären Columba.<sup>38</sup> Denna inspelning hade också en annan tillkomsthistoria än monastiska inspelningar brukar ha. Bröderna ombads att spela in materialet för radioutsändning i brittiska BBC, vilket senare blev en cd. Körledaren Fr Benedict var inte så nöjd med resultatet (oklart om han avsåg kvaliteten på sången eller något annat), och tyckte heller inte att musiken var särskilt intressant: antifonariets musik är från 1300-talet vilket han ansåg vara alldeles för ny musik för att erbjuda spännande neumtolkningar.<sup>39</sup>

Vad väljer man då att *inte* spela in? Liturgiska skeenden som hela gudstjänster eller en viss dags liturgi har jag ovan lyft fram som vanligt förekommande, men detta gäller oftast då den repertoar som i vår moderna traditionella mening kan kallas musik. Även om en vesper spelas in i korrekt liturgisk ordning så är nästan alltid alla lästa eller reciterade texter och böner bortskurna och ofta även psalmodin, denna tidegårdens bröd och smör. Detta betyder att inspelningarna innehåller enskilda sånger som antifoner, responsorier, hymner etc., vilket visar på att man trots sin liturgiska helhetssyn ser på varje stycke musik

---

37 St Cecilia's Abbey 2005 *Corpus Christi* och Mount Saint Bernard (u.å.) *A Time for Prayer With The Monks Of Mount Saint Bernard Abbey*.

38 Pluscarden Abbey 1997 *A Liturgy for St. Columba*.

39 Fr Benedict, Pluscarden, intervju 25 november 2006.

som ett autonomt objekt. Säkert har medvetenheten om hur kommersiella inspelningar är sammansatta spelat in men det är inget jag med säkerhet kan uttala mig om. Vidare spelas adapterade repertoarer i princip aldrig in. De inspelningar jag träffat på har nästan uteslutande innehållit antingen gregoriansk sång eller klostrens nykompositioner. Den enda inspelning som innehåller adaptationer är inspelningen från Mirfield.<sup>40</sup> Detta beror förmodligen på att adaptationerna tillmätts ett bruksvärde snarare än ett estetiskt värde vilket gör att de inte har samma status utanför liturgin. Detta stämmer överens med den utbredda uppfattningen om att adaptationer är ett näst bästa alternativ till en latinsk-gregoriansk liturgi.

### *Skäl till inspelningar*

Det har i intervjuerna framkommit tre huvudsakliga skäl till att man väljer att spela in sin repertoar:

1. Efterfrågan från gästerna nämns oftast. Inspelningarna har skett på initiativ av gästerna för att de ska kunna ha dem med sig hem och fortsätta be med det kloster de besökt. Ibland sägs inspelningarna ha skett nästan lite motvilligt, som om gästerna tjatat på systrarna eller bröderna tills de fått en skiva i sin hand. I Ste Scholastique (Dourgne) säger Sr Luce att de bland annat gjorde inspelningarna för att »sälja något som var vårt, för att man frågade efter det. Gästerna som reste iväg vill ha ett minne av oss.«<sup>41</sup> Sr Dominique i Ste Marie Maumont säger att gästerna vill fortsätta att be med systrarna även sedan de rest hem.<sup>42</sup>

2. Tätt samman med ovanstående punkt hänger den evangeliserande aspekten, som av vissa kloster anses viktigare än frågan om gästernas efterfrågan. Detta är ett sätt att med musik sprida Guds ord.

---

<sup>40</sup> *Maranatha! Come, Lord Jesus* 2000.

<sup>41</sup> »Pour vendre quelque chose de nous, parce qu'on nous demande ça. Les gens en partant veulent une trace d'ici.« Abbaye Ste Scholastique, Sr Luce, Sr Marie-Anne, Sr Marie-Benedicte, intervju 19 oktober 2005.

<sup>42</sup> Sr Dominique, Ste Marie de Maumont, intervju 15 oktober 2005.

Detta anges också som skäl för inspelning av Sr Marie Anne i Ste Scholastique. I sin helhet har skivan – omslaget som gjordes av en av systrarna, texternas utformning i cd-häftet, de två orgelstycken som också ingår och naturligtvis urvalet sånger om Jesu gärningar – har ett undervisande syfte.<sup>43</sup> I Solesmes anger körledaren Fr Yves-Marie att de genom den gregorianska sången kan göra ett större antal människor delaktiga i deras böneliv, fler än de som har möjlighet att komma till deras kloster.<sup>44</sup>

3. För de kloster som spelar in enbart eller främst gregoriansk sång är bevarandet av ett kulturarv viktigt. Detta är en bevarandeaspekt som utgör en parallell till traditionsinspelningarna av folkmusik. Av detta skäl påbörjade St Cecilia's Abbey sin inspelningsverksamhet på 1970-talet som ett svar på att de märkte att den gregorianska sången var på väg att försvinna. De har sedan dess givit ut ett flertal inspelningar.<sup>45</sup> Pluscardens inspelning av *A Liturgy for St. Columba* får anses också ha skett av ett antikverande skäl, även om det inte skedde på klostrets initiativ. Solesmes anger också som skäl helt i linje med sin position bevarandet av ett kulturarv (*conservation d'un patrimoine*).<sup>46</sup> Daniel Saulnier gör behovet av inspelningar större än så, och kallar inspelandet av den gregorianska sången för en överlevnadsfråga för musiken i sig.<sup>47</sup>

Det har även nämnts en ekonomisk aspekt av inspelningarna, men det har inte framkommit om försäljningen verkligen ger några större inkomster för klostren eller om inspelningarna framför allt ska vara produktioner där inkomsterna täcker utgifterna. Sr Bernadette i St Cecilia's Abbey säger att det är viktigt att inspelningarna verkligen

---

43 Sr Luce, Sr Marie-Anne, Sr Marie-Benedicte, Ste Scholastique, intervju 19 oktober 2005.

44 »De faire participer le maximum des gens à notre vie de prière chantée à travers la diffusion de chant.« Fr Yves-Marie, Solesmes, Solesmes, intervju 10 oktober 2005.

45 Sr Bernadette, St Cecilia's Abbey, intervju 14 oktober 2006.

46 Fr Yves-Marie, Solesmes, intervju 10 oktober 2005.

47 Daniel Saulnier, Solesmes, intervju 11 oktober 2005.



säljer. De har spelat in en mäs­sa för pingst som tyvärr har sålt för dåligt och Sr Bernadette antyder att det ibland kan vara svårt att förena ekonomiska och konstnärliga mål. Man kan inte alltid spela in det man verkligen vill utan måste se till repertoarens säljbarhet.<sup>48</sup> Som mer ovanliga skäl nämns stöd till något speciellt ändamål, som till exempel systrarnas i Glumslöv inspelning som syftade till att stödja ett karmelitiskt klosterbygge i Danmark.<sup>49</sup> Ett annat ovanligt skäl som nämnts är i Ste Marie de Maumont där det pedagogiska syftet för kommu­niteten själv framhålls att det är stimulerande och en utmaning. Att spela in sin repertoar är stimulerande för en kommu­nitet, eftersom det gör att man arbetar mer noggrant med sin repertoar än man skulle gjort annars, men får ändå anses vara en bisak och inte huvudskäl till inspelningarna.<sup>50</sup>

Frågan om vad som spelas in och varför kan föras mycket längre än jag här haft möjlighet att göra och avsnittet ska i första hand ses som en kommentar till bifogade cd-skiva. Diskussionen kan utvidgas till att omfatta frågor om hur normerande dessa inspelningar är för uppfattningen och utförandet av musiken och i vilken mån den kan anses bidra till kanoniseringen av gregoriansk sång, så kallad hypernotation (normerande inspelningar som blir »klassiska»). Frågor om hyperrealism (huruvida inspelningar strävar efter fiktiv realism) kan också diskuteras i en mer uttömmande diskussion.<sup>51</sup>

## Sammanfattande diskussion

Det monastiska sångidealet eftersträvar en röst som är uppriktig och ärlig, en röst som kommer från kroppen och det egna jaget. Det är idén om den naturliga rösten som ligger bakom många körledares försäkringar om att »alla kan sjunga« om man bara tillåter sig att

---

48 Sr Bernadette, St Cecilia's Abbey, intervju 14 oktober 2006.

49 Karmelitnunnorna i Glumslöv *In Laudem Glorïae* 1999.

50 Sr Dominique, Ste Marie de Maumont, intervju 15 oktober 2005.

51 Ett exempel på diskussion kring inspelningars normerande funktion i konstmusik finns i Burlin 2008.

vara den man är. Där finns den naturliga rösten! Alla kan inte och ska inte heller bli operasångare men alla kan sjunga Guds lov med sin egen röst om man tar bort det som hindrar den från att sjungas av det egna oförställda jaget. För att komma dit kan ibland sångteknik och sånglektioner behövas. Kroppen nämns påfallande ofta med tanke på hur okroppsligt sångsättet generellt är. Det kan också tänkas finnas bakomliggande orsaker där en konflikt mellan kropp och själ föreligger och bidrar till en rädsla för att låta sången bottna i kroppen, något Sr Ragnhild Maria antyder.

Man kan naturligtvis inte ställa samma sångtekniska krav på en kommunitet som på en profan kör, eftersom deras förutsättningar skiljer sig så mycket åt, men det finns orsaker till det utbredda bruket av de »änglalika« röster som inte bara kan förklaras av bristande sångteknik. En stor del västerlänningar idag omfattar ju trots allt samma röstideal om vi inte talar om röster inom populärmusik. Detta är den västerländska klassiskt skolade rösten som enkelt uttryckt kan sägas ha som basingredienser egaliserad klang, långa fraser, gradvisa dynamiska förändringar och tydlig textartikulation och intonation enligt det diatoniska skalsystemet. Det monastiska sångsättet bärs däremot upp av en rad föreskrifter som uppmuntrar små tunna röster med ideal om ödmjukhet och »lagomröster« som inte överröstar varandra. Idén om musiken som textens tjänarinna (*ancilla verbi*) skapar ofta ett eftertänksamt och introvert sångsätt där man mediterar över texten under sjungandet i ett slags idisslande (*ruminatio*) av texten. En fråga som är svår att grundligt belysa är varför man generellt sjunger så svagt och varför detta kommit att bli ett ideal, förutom fysiska faktorer såsom hög ålder och dålig fysisk aktivering. Här spelar förmodligen idéer om ödmjukhet, att sjungandet är en slags *lectio divina*, och att inte överrösta utan att sjunga med en enda röst stor roll. Men ser vi på det källmaterial jag tidigare redovisat så är dagens monastiska sångsätt snarare en av flera möjliga uttolkningar. Tvärtom så talar exempelvis den heliga Birgittas råd (icke slapp och vek) *emot* detta ibland överdrivet försiktiga sångsätt.

Ur rytmiskt hänseende är det Solesmesskolans äldre mer ekvivalistiska sångsätt som är dominerande men tillämpad på ett sätt så att

sången inte blir stolpig.<sup>52</sup> Sr Elisabeth i Heliga Hjärtas kloster menar att det ska vara ett flyt i sången utan att man »jagar den«.<sup>53</sup> Den mer rytmiskt flexibla sångstilen som grundar sig på semiologin och som lanserats av framför allt av franska sångare och forskare som Marie-Noël Colette och Dominique Vellard och i nyare tid av exempelvis Katarina Livljanic och hennes ensemble *Dialogos* är främmande för klostren och upplevs ibland som ett alltför extremt sångsätt. Det kan upplevas både som extremt och svårsjunget och dessutom opassande för kloster eller rent av fult. Dock är den gregorianska semiologin väl känd bland klostrens körledare och tillämpas ofta i en förenklad form där man följer de mest grundläggande råden. Mocquereaus vid det här laget hundraåriga ictusteori (se ordlista) är dock fortfarande en teori som i viss mån hänger kvar i klostrens sångsätt, och utgör ett exempel på de sega strukturer som kloster utgör.

Nu mera arbetar många kloster med professionella sångpedagoger eftersom man trots allt ofta är intresserad av att tillägna sig en bättre teknik. Den röst man i restaureringsskedet ville fjärma sig från är nu paradoxalt nog den – åtminstone tekniskt sett – man vill lära sig mer om. Sr Dominique kommenterar detta med att den monastiska världen nu har mött den nutida. Den operaröst man tidigare tog avstånd från har numera inträtt i alla fall som möjligt ideal i kloster i och med sångpedagoger.<sup>54</sup> Men fortfarande låter det mycket olika eftersom idealen är betydligt starkare än inflytandet från de praktiska sångråden.

---

52 Ekvivalismen beskrivs i samband med kapitlet om restaureringen av den gregorianska sången.

53 Sr Elisabeth, Heliga Hjärtas kloster, intervju 21 mars 2007

54 Sr Dominique, Ste Marie de Maumont, intervju 15 oktober 2005.

## Re-gregorianiseringsprocesser

Gregorianik är mycket slitstarkt.  
 Det kan man sjunga hela livet utan att bli trött på det.  
 (Karmelitbröderna, Norraby)

### *Inledning*

Med utgångspunkt i den gregorianska sången har jag studerat de musikrepertoarer som förekommer i ett antal nästan uteslutande katolska kloster idag. Jag har även visat på de ideologiska strömningar som ger den gregorianska sången legitimitet idag, även om många kloster praktiserar denna tillsammans med både omskapad (adapterad) och nyskapad liturgisk musik. Det finns dock idag en gemensam tendens som utgör ett av de mest intressanta och tydliga resultaten av min undersökning. Denna handlar om återinförandet av den gregorianska repertoaren. Under materialinsamlingen har därför termen *re-gregorianisering* kommit att bli ett naturligt begrepp för att diskutera klostrens ökade intresse för att ge gregoriansk sången en mer omfattande plats i liturgin. Tidigare har strömningar i den västerländska samtiden berörts som ett viktigt faktum för att intresset för både medeltid och gregoriansk sång är så stort idag. Daniel Saulnier har frågat sig om det egentligen funnits någon epok som varit mer neo-medeltida än vår. Med detta avser han det nyvaknade intresse som brutit fram med förnyad kraft de senaste åren mot bakgrund av 1800-talets romantiska intresse för medeltiden.<sup>1</sup> Detta intresse har egentligen aldrig försvunnit men har däremot de senaste två, tre decennierna fått nya och mer explicita former med festivaler, historiska föreningar etc. med stort intresse för att iscensätta historien.

---

<sup>1</sup> Saulnier 2007: 5.

Vatikanen och i synnerhet påve Benedikt XVI har uppmuntrat bruket av gregoriansk sång till många klosters glädje, men jag menar att det inte är Vatikanen som skapat förutsättningen för re-gregorianseringen. Den är snarare att se som en »gräsrotsrörelse« där även katolska kyrkan utgör en del av den västvärld som intresserar sig för sina rötter.

Det finns både interna och externa orsaker till det ökade intresset för gregoriansk sång. Till externa orsaker hör, förutom ett allmänt stort intresse för medeltid, att gregoriansk sång idag är en kommersiellt gångbar produkt, där flera kloster får delar av sin inkomst från försäljning av sina inspelningar av liturgisk musik, inte bara gregoriansk sång.

Under tiden närmast efter Andra Vatikankonciliet rådde på flera håll, främst inom katolskt församlingsliv, stor entusiasm inför möjligheten att sjunga på folkspråk, vilket är bakgrunden till att så mycket ny musik komponerades under 1970- och 80-talen. Under 1990-talet tycks den nya musiksituationen för många kloster ha lett till eftertanke vilket i sin tur lett till ett förnyat intresset för den gregorianska sången. Detta har gjort att flera kloster arbetar med att återinföra delar av den musik som man kastade ut efter konciliet. Skälet anges ofta vara att den nykomponerade musiken i det långa loppet trots allt upplevdes ha lägre kvalitet än den gregorianska, vilket exempelvis karmeliterna i Glumslöv ger uttryck för:

...jag tror snarare att det är något som kommer tillbaka igen än att det är någonting som försvinner. Att det var en period efter Andra Vatikankonciliet som man ville ha bort allt och det var naturligtvis så att om man sjunger gregoriansk sång på ett själlöst sätt så kan det låta förfärligt. [...] Då ville man ha bort det och då ville man ha in nya saker men märkte efter hand att det blir så plockigt med de nya sakerna [...] Det är ofta inte så märkvärdigt, de nya mässorna som till exempel då som man har skrivit [...] de är inte så intressanta kan man säga.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Sr Birgitta av Treenigheten, Glumslöv, intervju 8 mars 2005.

Här möter oss i mitt material två vanliga uppfattningar. Dels att den nya musiken upplevdes som musikaliskt mindre intressant och därmed mindre lämpad att bära bönen, dels det faktum att så fort man bryter upp den gregorianska liturgin som finns konsekvent genomförd i Solesmes utgåvor så får man en liturgi med många olika inslag vilket kan splittra intrycket. Det är detta Sr Birgitta kallar för »plockigt«. Jag har tidigare skrivit om att kloster med blandliturgi ofta har sin liturgi uppbyggd kring lösbladssystem och ett avancerat »bladdersystem« i olika böcker, vilket kan vara mycket svårt för en besökare att orientera sig i.

De kloster som däremot hållit fast vid den gregorianska latinska sången ser att deras uthållighet inte varit förgäves nu när re-gregorianiseringsprocessen är ett faktum, exempelvis Pluscarden Abbey. Jag vill dock framhålla att inget av de kloster som ingår i studien varit intresserade av att helt och hållet återinföra den gregorianska sången på latin, varmed jag avser även psaltarpsalmer. Även om enskilda körledare gärna skulle se en sådan förändring, så inser de att det inte är realistiskt eftersom det skulle betyda en för stor ideologisk omställning för hela klostret, för att inte tala om den tid som skulle behövas investeras för att repetera in den nya musiken och förbättra latinkunskaperna. En helt och hållet gregoriansk liturgi är med andra ord långt ifrån enbart en språkfråga.

Re-gregorianiseringen kan även spåras i litteraturen. Philippe Lenoble, diakon och körledare i katedralen i Le Mans, talar om en återgång till den gregorianska sången, vilket han menar främst sker i kommuniteter med få medlemmar. Där överger man det polyfona sjungandet, (för Lenoble är nykomponerad musik liksom för många andra inom katolska kyrkan liktydigt med sång i flera stämmor), till förmån för den unisona sången, vilken i dessa små kommuniteter är mer funktionell och ekonomisk (ur praktisk synvinkel).<sup>3</sup> Om detta är hans egen åsikt eller en spridd uppfattning som han ger uttryck för framkommer inte i hans text, men det är intressant att han anfört ett praktiskt skäl för återgång till gregoriansk sång i små kommuniteter.

---

<sup>3</sup> Lenoble 2008: 15.

Detta är ett argument jag inte mött någon annanstans och som förefaller mycket rimligt. Dock motsägs det av mitt material. Snarare har jag erfårit att när komuniteterna krymper så håller man ändå fast vid den liturgi och den musik man redan kan eftersom en krympande komunitet inte har resurser att förändra varken liturgi eller musik. Jag har inte i något kloster stött på att re-gregorianisering skett till följd av att komuniteterna blivit mindre.

### *Re-gregorianisering och liturgiska konflikter*

Eftersom liturgin är det nav kring vilken dagen är uppbyggd så betyder detta även att liturgin och dess musik kan vara ett mycket laddat område vilket getts exempel på i avhandlingen. Den generation som var ung under Andra Vatikankonciliet och som nu tillhör klostrens äldre invånare verkar inte sällan haft en negativ inställning till gregoriansk sång. Inte till musiken i sig, utan till de bruk som den var förknippad med, vilka ofta hade att göra med hierarkiska strukturer som upplevdes som förtyckande. Det var denna generation som välkomnade modersmålet som gudstjänstspråk. Detta problematiserar bilden av det symboliska universumet som ett universum som enbart legitimerar den gregorianska sången. Här laddas den gregorianska sången med utommusikaliska föreställningar av negativ karaktär.

Men pendeln började redan tjugotalet år efter Andra Vatikankonciliet att slå tillbaka. Sr Bernadette i St Cecilia's Abbey berättar att hon började se tecken på re-gregorianisering i mitten av 1980-talet på de kurser på kontinenten som hon deltog i. Dit kom deltagare från kloster vilka övergett den gregorianska sången och allt latin i liturgin efter konciliet men som insett att de ville ha det tillbaka. Men hon anser att det är mycket svårt att återgå till en sådan liturgi när man väl övergått till modersmålet. Sr Bernadette har även en egen teori om att man kan ha övergett den gregorianska sången av rent musikaliska orsaker. Ett dåligt utförande av den gregorianska sången kan vara orsak till dessa dåliga associationer, samma orsak som Sr Birgitta i Glumslöv nämnde (se ovan).

Jag har intrycket att detta började att hända redan för 20 år sedan på kontinenten. För att när jag var på de här kurserna så var det ett högt deltagarantal. Det var kommuniteter som hade kastat ut allting efter konciliet, och 20 år senare ville försöka att ta tillbaka det [den gregorianska sången]. Och det är faktiskt väldigt svårt att göra det. Men jag var imponerad, och jag beundrade dem för att ha modet att göra det. [...] Men det är inte alltid lätt eftersom det ofta är den yngre generationen som vill ha det. I en del kommuniteter är de äldre inte speciellt entusiastiska över detta. Kanske associerar de det med obehagliga minnen som de har från förr, kanske var det dåligt sjunget, dåligt utfört.<sup>4</sup>

Dock har jag personligen inte träffat några av dessa personer som haft antipatier mot den gregorianska sången. Detta kan ha flera orsaker. En kan vara att inga körledare (vilka är de bröder och systrar jag i huvudsak träffat) hyser dessa åsikter, eller att klostren inte låtit mig träffa dessa personer eftersom jag inledningsvis informerat dem om att jag skriver en avhandling om gregoriansk sång (det vill säga ett informationsproblem från min sida). Ytterligare ett skäl kan vara att dessa nu gamla personer idag har ändrat åsikt. Dessutom måste man uppnå en viss förtrolighet i intervjusituationen för att dessa åsikter ska komma till uttryck och denna förtrolighet har givetvis inte alltid uppnåtts i alla möten.

Ett konkret exempel på liturgiska konflikter finns i En Calcat, där den gregorianska sångens vara eller icke vara ledde till spänningar i kommuniteten under 1980-talet. Som i så många andra kloster önskade de unga, det vill säga de som inträdde efter konciliet, mer gre-

---

4 »I have the impression that this was already beginning to happen twenty years ago on the Continent. Because when I attended these courses they were very well attended. There were communities there who had actually thrown everything out after the Council, and twenty years later wanted to try to get it back. It is very difficult to do that actually. But I was impressed, I admired them for having the courage to do that [...] But it is not always easy because it is often the younger generation that wants it. In some communities the older ones are not terribly keen. Perhaps they associate it with unpleasant memories they have had in the past, perhaps that is was badly sung, badly done.« Sr Bernadette, St Cecilia's Abbey, intervju 14 oktober 2006.



goriansk sång, medan de äldre önskade en helt franskspråkig liturgi och var rädda för en tillbakagång efter konciliets ansträngningar att modernisera den katolska kyrkan. Den gregorianska sången sågs som ett medel för återgång till bruk som upplevdes vara förlegade eller till och med repressiva. Man hamnade i ett dödläge, och komuniteten kom istället att i hög grad intressera sig för egenkomponerad flerstämmig musik (se kapitel 9). Utvecklingen kom dock att leda till ett förnyat intresse för den gregorianska sången, och man har i En Calcat sedan ett tjugotal år tillbaka återtagit vissa bruk som övergavs i och med Andra Vatikankonciliet. Exempel på dessa är att man åter sedan ett femtontal år sjunger det gregorianska gradualet i mässan. I mässan sjunger man sedan ett par år tillbaka även gregorianskt introitus, alleluia, Kyrie, Agnus Dei och ofta offertoriet. Communio och Sanctus kan omväxlande sjungas på franska eller latin.<sup>5</sup>

### *Ett liturgiskt experiment*

*Hur* ny liturgi införs är inte heller fritt från konflikter. I Community of the Resurrection hade man under 1960-talet minskat omfattningen av sin liturgi – en parallell till Andra Vatikankonciliet's liturgiska konsekvenser även om detta är ett anglikanskt kloster. Antalet tideböner reducerades från sju till fyra. Psaltaren fördelades över sex veckor istället för att som förut enligt benediktinsk sed ha varit fördelad över en vecka. Som skäl angavs att man ville ha »färre ord av bra kvalitet istället för mycket ord av kanske inte lika hög kvalitet«. <sup>6</sup> Man läste istället för sjöng i stor utsträckning sitt officium, och mässan lästes helt och hållet. 1985 blev Fr Peter körledare och det var då tid att se över liturgin, »en liturgisk reflektion« som han själv kallar det. Fr Peter anser att alla kloster borde reflektera över vad gregoriansk sång är och vad den betytt för vår relation till tiden och Ordet. Och när man funderar på att införa ny liturgisk musik bör man reflektera över vad

---

<sup>5</sup> Fr David, En Calcat, intervju 30–31 maj 2007.

<sup>6</sup> »One wanted words of quality instead of many word of maybe not the same quality.« Fr Peter, Community of the Resurrection, intervju 18 november 2006.

man redan uppnått med den gregorianska sången. Som bönedel har den en särskild plats vilken inte borde kastas ut för lätt säger Fr Peter vidare.<sup>7</sup> Det fanns även praktiska orsaker till liturgins förändring. De böcker bröderna använde var mycket slitna och gick inte att få tag på i nytryck.

Det liturgiska experiment som följde är ett bra exempel dels på att liturgi inte är något som beslutas och genomförs av en person under kort tid, och på den starka konsensustradition som finns i kloster när förändringar ska genomföras. Att man önskade förändra sin liturgi verkar inte ha varit någon större fråga, däremot *hur* och *vad* man skulle förändra. Bröderna studerade flera olika alternativ som var i bruk i andra kloster. 1983 hade *Liber hymnarius* getts ut, vilket för bröderna aktualiserade frågan om de skulle använda den gregorianska sången eller någonting annat. De bestämde sig för att använda de gregorianska psalmttonerna enligt Solesmes utgåvor, men till engelsk text. Bröderna ansåg inte det vara någon poäng med att adaptera psalmttonerna på något sätt. Under fem veckor genomfördes ett liturgiskt experiment för både tidegärd och mässa. Antifonerna hämtades från *Antiphonale monasticum*. Experimentet fick ett blandat mottagande. Vissa var mycket entusiastiska, andra starkt kritiska, och så fanns det några som inte visste vad de skulle tycka. Man kom dock till slutsatsen att fortsätta med den gregorianska sången men på engelska, vilket resulterat i de adaptationer som Fr Peter gjort. Samma år som Fr Peter blev körledare utarbetade han den första utgåvan av evensong (den anglikanska versionen av vesper). Fr Peter har sedan fortsatt arbetet med att adaptera övrig tidegärdsmusik vilket i huvudsak var avslutat 1999. Arbetet med liturgin har sedan dess dock fortsatt om än i mindre skala då förändringar i anglikanska kyrkans liturgi (gäller textläsningar) gjorde det nödvändigt att se över Magnificat- och Benedictusantifonernas texter. Melodierna till dessa antifoner har hämtats från den nya upplagan av *Antiphonale monasticum*.<sup>8</sup>

---

7 »As a means of prayer it has a special place which should not be thrown out too easily.« Fr Peter, Community of the Resurrection, intervju 18 november 2006.

8 Fr Peter, Community of the Resurrection, intervju 18 november 2006.

## Exempel på re-gregorianisering

Hittills har de ideologiska skälen till re-gregorianiseringen framför allt berörts och jag har givit ett par korta exempel på hur en liturgisk kursändring kan göras. Jag ska nu gå närmare in på hur några kloster mer konkret re-gregorianiserat sin liturgi. Först presenteras re-gregorianisering i två kloster utan egen kompositionsaktivitet (Lodi och Heliga Hjärtas kloster). Därefter följer ett exempel på hur man kan behålla delar av den egna nykomponerade repertoaren men tillföra mer gregoriansk sång (Ampleforth Abbey). Det fjärde exemplet behandlar birgittinsk re-gregorianisering, och till sist finns ett kort avsnitt om hur re-gregorianisering kan ske i kloster som redan tillämpar en helt gregoriansk liturgi (St Cecilia's Abbey).

Karmelitnunnorna i Lodi utanför Milano har genomgått en ganska typisk utveckling för kloster som inte själva komponerat eller adapterat musik. Efter Andra Vatikankonciliet sjöngs allt på italienska till melodier som av systrarna beskrivs som »populära« och ofta hade anonym upphovsman. Denna musik benämns ibland på engelska *happy clappy*, vilket är en talande beskrivning för hur musikens karaktär upplevs.<sup>9</sup> När Sr Maria Giuseppina di Gesù inträdde i Lodi 1991 blev hon samtidigt ansvarig för musiken i klostret. Ganska omgående införde hon mer gregoriansk sång, och detta var enligt de systrar jag intervjuade en efterlängtdad återgång. Idag använder de en blandliturgi med gregoriansk sång och nykomponerade italienska sånger av exempelvis den katolske prästen och kompositören Marco Frisina.<sup>10</sup> Psalmodin sjungs på italienska både *recto tono* och till gregorianska psalmtoner. Delar av den nykomponerade musiken är flerstämmig. Idag har de en typisk fördelning av tidegården där *laudes* och *vesper* alltid sjungs med gregorianska melodier inklusive psalmodin på söndagar, jul, fastan, påsktiden och högtider och fester. De små tiderna sjungs oavsett dag på *recto tono*, och övriga tider blandar gregoriansk sång, italienska

---

<sup>9</sup> *Happy clappy* avser musik med en durpräglad populärmusikalisk karaktär. Fr Matthew, Ampleforth, intervju 16 november 2006.

<sup>10</sup> Marcio Frisina och hans verksamhet presenteras på hans hemsida. Sökdatum 3 februari 2009.

sånger, gregorianska psalmtoner och recto tono. Detta är en typisk utveckling för ett flertal kloster i min undersökning. Utmärkande för denna är att en ung syster/broder inträder som önskar införa mer gregoriansk sång vilket sker i samråd med komuniteten, ofta under en längre period. Resultatet blir vanligen att söndagar, högtider och fester har mer gregoriansk sång och att de små tiderna är de som sist re-gregorianiseras om det alls sker, vilket de som synes inte gjorts här.

Heliga Hjärtas kloster på Omberg har en speciell historia, då komuniteten började som en komunitet inom Svenska kyrkan som Mariadöttrar av Den Evangeliska Mariavägen i Enköpingstrakten på 1930-talet. De flyttade så småningom till Vadstena, och 1989 konverterade hela komuniteten till katolska kyrkan. 1997 flyttade de till ett alldeles nybyggt kloster vid Ombergs fot, inte långt från Alvastra klosterruin. Samtidigt med flytten gick systrarna över till att sjunga hela mässan på latin ur *Graduale triplex*.<sup>11</sup>

I Heliga Hjärtas kloster pågår ett kontinuerligt arbete för att införa mer gregoriansk sång i liturgin. Men man går varligt fram för att finna det som fungerar för just denna komunitet: ett typiskt tillvägagångssätt som vi redan tidigare sett flera exempel på. Därför finns ingen klarlagd vision för vart man vill nå, däremot en uttalad strävan att öka det gregorianska inslaget i liturgin. Eftersom komuniteten har en svenskkyrklig bakgrund så finns heller inga äldre, förkonciliära bruk att gå tillbaka till, utan man står friare i förhållande till traditionella bruk. De säger själva att de är i ett uppbyggnadsskede.<sup>12</sup> Att re-gregorianisera sin liturgi kan även vara ett tecken på att man önskar sjunga in sig i katolska kyrkans liv och tradition, vilket kan vara extra viktigt för en komunitet som börjat inom Svenska kyrkan och som på detta sätt önskar stärka sin katolsk-benediktinska identitet. Sr Elisabeth berättar om igenkännandets glädje när man tillägnat sig så mycket av den gregorianska repertoaren att man känner igen kyrkoårets tider och firningsgrader genom de musikaliska formler som är typiska för vissa högtider. Som exempel nämner Sr Elisabeth Gaudeamustemat

---

<sup>11</sup> Sr Katarina, Heliga Hjärtas kloster, intervju 21 mars 2007.

<sup>12</sup> Sr Katarina, Heliga Hjärtas kloster, intervju 21 mars 2007.

som »festsignal«: en gregoriansk formel som ofta inleder introitus till helgonfester:

Notexempel 46:  
*Gaudeamustemat.*



Ampleforth Abbey är ett kloster som i hög utsträckning komponerat egen musik efter Andra Vatikankonciliet. Denna musik har man fortsatt att sjunga (se notexempel 33 för ett exempel) men i mindre utsträckning än tidigare eftersom nuvarande körledare Fr William återinfört gregoriansk sång i mässan. Vid festdagar sjungs gregorianskt introitus, alleluia och communion något som tidigare gjordes sporadiskt men som under Fr Williams tid blivit ett regelbundet återkommande inslag i liturgin. Orsaken till detta förklarar han med att »skälet till att jag uppmuntrat mer gregoriansk sång vid högtider är att jag ser det som högtidligare«. <sup>13</sup> Här möter oss återigen två vanliga uppfattningar: uppfattningen om att gregoriansk sång har en särskilt festlig karaktär och att det är möjligt att reformerna liturgin *tillbaka* till gregorianskt bruk. Det är dock viktigt att gå varligt fram i detta för att verkligen få hela komuniteten med sig. Fr William säger att önskemålen egentligen inte kommer enbart från honom, utan att är kommentarer han plockat upp från komuniteten.

Birgittasystrarna i Vadstena sjunger sommartid sedan några år tillbaka mässa och vesper på latin med gregorianska melodier (det vill säga *Cantus sororum*s melodier i original). Detta »för att det är kul« men också för att latin är den katolska kyrkans gemensamma språk, vilket är lämpligast att använda under sommaren då de har många utländska besökare. <sup>14</sup> Vid mässfrandet sjungs *Missa de Angelis*, ett senmedeltida mässordinarium som blivit mycket spritt i församlingsbruk. Även vespern sjungs ibland på latin på olika festdagar.

<sup>13</sup> »The reason why I have been encouraging more Gregorian chant on feast days is because I see it more of a celebration«. Fr William, Ampleforth, intervju 16 november 2006.

<sup>14</sup> Moder Karin, Vadstena, intervju 16 januari 2007.

Att sjunga den latinsk-gregorianska sången till skillnad från *Cantus sororum*s adapterade melodier gör birgittasystrarna alltså dels för att det är stimulerande och roligt, men de uppmärksammar också latinets gemenskapsfrämjande funktion. Behovet av ett gemensamt liturgiskt språk aktualiserades i synnerhet 2003 vid 700-årsjubiléet av den heliga Birgittas födelse. I samband med alla jubileumsfestligheter uppstod ett behov för de olika ordensgrenarna och ordensmedlemmarna från olika länder att kunna be på ett gemensamt språk, alltså latin. Systrarna menar att latinets fortfarande har en särställning som det språk som förenar katoliker från olika nationaliteter och språkgrupper. Också av bevarandeskäl anser systrarna det viktigt att ibland sjunga officiet på latin innan de systrar som var med innan konciliet («på den latinska tiden») är borta.<sup>15</sup>

Re-gregorianisering kan även ske inom kloster som behållit den gregorianska sången. I dessa miljöer handlar det då om att återgå till att sjunga delar av liturgin där man övergått till läsning av texterna. I St Cecilia's Abbey började man 1962 att sjunga istället för att läsa mässan varje dag.<sup>16</sup> Tidigare hade mässan enbart sjungits på sön- och festdagar. Under denna period började man även att sjunga de små tiderna från att tidigare ha läst dem. Det ser ut som en medveten strategi att mässan började sjungas samma år som Andra Vatikankonciliet inleddes, men systrarna menar att det var ett sammanträffande att konciliet inleddes samma år.<sup>17</sup> Mer sannolikt är att det var ideologiska strömningar i tiden som uppmuntrade dessa bruk där insikten om att gregoriansk sång var en musik vars bruk i katolsk liturgi riskerade att minska i omfattning.

---

15 Moder Karin, Vadstena, intervju 16 januari 2007.

16 Läsa eller recitera recto tono är två tillvägagångssätt som ibland är svåra att särskilja i materialet eftersom informanterna inte alltid är tydliga angående denna skillnad.

17 Sr Claire, St Cecilia's Abbey, intervju 14 oktober 2006.

## *Latin – ett gemenskapsbefrämjande språk med transcendental kvalitet*

Liksom som i fallet med adaptationer så är latinsk-gregoriansk liturgi ytterst en språkfråga även om praktiska skäl såsom trasiga böcker kan spela in eller obehagliga minnen förknippade med gregoriansk sång. Eftersom vi sett exempel på att det är möjligt att behålla gregoriansk melodik intakt eller nästan helt intakt och lägga texter på modersmål under (exempelvis karmeliterna i Norraby och Glumslöv), så måste det alltså vara i själva det latinska språket som den gregorianska sångens speciella värde ligger. Det finns dessutom ytterligare en ofta nämnd faktor som går utöver den verbala förståelsen av språket. Det är den högtidliga stämning den gregorianska sången i kombination med latinsk text signalerar, en upplevelse som är större än förståelsen av språket. Även i den monastiska världen har den gregorianska sången kommit att bli det »exklusiva pålägget på vardagsbrödet«, vilket lett till att re-gregorianseringen framför allt omfattat söndagar och kyrkliga högtider. Jag återknyter här till några citat som jag delvis visat på tidigare ställen i texten:

- Gregoriansk sång kan alla sjunga eftersom den är formelartad, enstämmig och har en unik känslighet.<sup>18</sup>
- Gregoriansk sång upplevs som *slitstark* – man kan sjunga den hela livet utan att man blir trött på den.<sup>19</sup>
- Gregoriansk sång är ett traditionellt (och därmed objektivt) musikaliskt vackert prisande av Gud, givet till oss genom århundradena. Det är vidare den latinska liturgins egen sång enligt Andra Vatikankonciliet.<sup>20</sup>

---

18 »One of the great things about chant is that anybody can sing it! It is formulaic and has a unique sensitivity. It is monophonic and thus easy to learn.« Fr Benedict, Pluscarden, intervju 25 november 2006.

19 »...alla [i kommuniteten] tycker tror jag att gregoriansk sång är mycket slitstarkt. Den kan man sjunga hela livet utan att bli trött på den medan andra melodier, vanlig musik, det blir man trött på efter en tid.« Broder A, Norraby, intervju 28 januari 2006.

20 »It is a traditional (therefore its objectivity), musical beautiful praise of God. I ett skrivet tillägg till intervjuutskriften har Fr Benedict tillfogat: Also »the proper chant of the Latin liturgy« – Vat II . It is something given to us through the centuries.« Fr Benedict, Pluscarden, intervju 25 november 2006.

- Gregoriansk sång är näring av god kvalitet.<sup>21</sup>

Den gregorianska sången upplevs också *intuitivt* uttrycka många saker som vi inte är kapabla att säga på annat sätt. Den tysta kunskapen uppfattas med andra ord som en av den gregorianska sångens karaktärsegenskaper.

Sett i ett större perspektiv uppfattningarna om den liturgiska sången svängt snabbt under de dryga fyrtioåren som förflutit sedan Andra Vatikankonciliet. Den gregorianska sången har förkastats och återtagits utifrån både starka praktiska och ideologiska ställningstaganden. Det är mycket möjligt att den monastiska musiken står inför stora förändringar i repertoaren, där den gregorianska sången kommer att få en mer framträdande men knappast helt dominerande plats. Å andra sidan så har pendeln kanske slagit tillbaka så långt det kommer att vara möjligt, och kanske kommer många klostres strävanden att re-gregoriansera sin liturgi inte att fullföljas. Möjligen kommer en ny våg av nyskriven musik sjungen på modersmål i framtiden. Men att döma av västvärldens intresse för förflutenhet så kommer det sannolikt att dröja. Daniel Saulnier menar att 1900-talet sett på gregoriansk sång med en mycket ideologisk vision, medan 2000-talet kommer att vara annorlunda där andra mål och visioner kommer att råda.<sup>22</sup> Vilka dessa skulle kunna vara och varför det skulle vara på detta sätt säger dock Saulnier ingenting om, men det kan exempelvis betyda ett större intresse för andra källor till musiken som exempelvis de senmedeltida. I kloster har den gregorianska sången kommit att bli en representant för föreställningar om harmoni och gemenskap med det förflutna och det icke vardagliga. Detta bidrar till att re-gregorianseringen främst kommit att omfattas av repertoaren vid söndagar och högtider.

---

<sup>21</sup> »Le [den gregorianska sången] chanter pour nous nourrir, pour prier. Ça veut dire une bonne nourriture.« Sr Luce, Sr Marie-Anne, Sr Marie-Benedicte, Ste Scholastique, intervju 19 oktober 2005.

<sup>22</sup> Daniel Saulnier, Solesmes, intervju 12 oktober 2005.



## Sammanfattande diskussion

Gregoriansk sång på latin i kloster kan tyckas som en marginell företeelse, men den speglar egentligen hela västvärldens historieromantisering och intresse där medeltiden spelar en viktig roll. Det symboliska universum som den gregorianska sången i katolskt monastiskt bruk finns i delar delvis av den västvärldsklostren är en del av, och kan inte sägas vara exklusivt förbehållet kloster. Re-gregorianiseringen följer på ett naturligt sätt omgivningens intresse för historisk musik och sökandet efter autenticitet. Detta betraktelsesätt på gregoriansk sång finns i hela den ideologi som skapats kring både synen på denna musik och på medeltiden sedan romantikens dagar.

Det finns dock inget i mitt material som pekar på att några kloster helt och hållet kommer att återgå till en latinskspråkig liturgi med gregorianska melodier. Latin kommer fortsatt att vara en exklusiv kunskap för ett fåtal. Det krävs antingen ett kloster som rekryterar latinkunniga eller ett kloster där en hel kommunitet är villiga att lära sig tillräckligt mycket latin för att se detta språk som sitt naturliga gudstjänstspråk. Till detta kommer ett stort arbete på att tillägna sig en gregoriansk repertoar. Med tanke på det stora arbete många kloster lagt ned under de senaste trettio åren på att lära sig en ny musikrepertoar så är man knappast beredd att göra denna resa en gång till. Det är en vanlig uppfattning i mitt material att det är sämre att be på ett språk man inte förstår särskilt väl (även om det är latin som är katolska kyrkans främsta gudstjänstspråk), än att be på sitt modersmål och helt kunna förstå varje ord. Jag är medveten om att det i materialet finns en motsägelsefull syn på latinet, men uppfattningen om vikten av förståelsen av latinet får anses vara överordnad idén om dess transcendentala karaktär.

Re-gregorianiseringen handlar också om en strävan efter enhet och gemenskap. Br Erik i Mount Saint Bernard pekar på ett uppenbart problem med den musikliturgiska situation som uppkommit efter Andra Vatikankonciliet. Han menar på att vi nu kommit till en situation där mer eller mindre varje kloster har sin egen liturgi, och att det egentligen är främmande för hur kyrkans liturgi ska vara: *objektiv*

och *gemenskapsfrämjande*. Detta menar Br Erik var grunden i den cisterciensiska reformen på 1100-talet: en strävan mot universalitet.<sup>23</sup> Gregoriansk sång skapar inte bara band mellan kloster idag utan även gemenskap bakåt i tiden med dem som gått före och sjungit den gregorianska sången. Som så ofta i mitt material finns en praktisk och en ideologisk aspekt av re-gregorianiseringen. Den estetiska orsaken ligger i att flera kloster upplevde att den nykomponerade musiken till texter på modersmål inte höll tillräckligt hög kvalitet och inte var musikaliskt tillräckligt intressant. På det ideologiska planet finns en önskan om helhet och gemenskap och att vårda den gåva som liturgin är till oss idag. Denna gåva är alltså inte något man skapar utan något som man får genom traditionen. Därför ska man motstå frestelsen att göra liturgin till något skapat av människor, vilket är en uppfattning som tydligt kom till uttryck hos körledaren Fr William i Ampleforth.<sup>24</sup> Alcuin Reid talar om att sund liturgi har en organisk utveckling som alltid utgår från traditionen, med andra ord det som gått i arv genom tiden och därmed med kunskaps sociologiska termer objektiverats. Denna organiska utveckling står i motsats till innovation, som är av subjektivt, individbaserat, ursprung.<sup>25</sup> Idealet enligt Reid är att respektera denna liturgiska tradition som han menar är just *objektiv*, och att utveckla denna *organiskt*.<sup>26</sup> Här uttrycker Reid en syn på liturgi som återfinns genomgående i mitt material och som är representativ för katolska kyrkans mer traditionella riktningar. Den handlar om den objektivitet traditionell liturgi och gregoriansk sång tillskrivs. Dessa subjektiva betydelser uttryckta i objektiva ordalag är som vi tidigare sett en viktig komponent i legitimering av symboliska universa.

---

23 Br Erik, Mount Saint Bernard, intervju 5 december 2006. Cisterciensisk musikreform se sidan 28.

24 Fr William, Ampleforth, intervju 16 november 2006.

25 Reid 2004: 28.

26 Reid 2004: 61.

Titeln *Ordet blev sång* syftar på textens centrala roll i den liturgiska musiken och föreställningar kring text och språk. Ordet är Guds Ord som upplevs ge en unik kvalitet genom att sjungas. Undertiteln *Liturgisk sång i katolska kloster* anger var empirin insamlats: katolsk, monastisk gudstjänstmusik. Årtalen 2005–2007 anger att fältet ständigt förändras och att resultaten främst är representativa för de två år under vilka materialet samlades in.

Tre övergripande frågor har undersökts:

1. Praxis: Hur ser den liturgiska sångrepertoaren i de undersökta klostren ut? I vilken riktning har denna repertoar förändrats sedan Andra Vatikankonciliet?
2. Pedagogik: Hur lär man sig, lär ut och upprätthåller repertoaren? Varför är viss repertoar viktig att upprätthålla?
3. Ideologi: Vad säger praxis och pedagogik om ideologin kring liturgisk och i synnerhet gregoriansk sång? Hur har denna syn skapats och har den motsvarigheter i den övriga västerländska kulturen?

### *Praxis*

För att visa på den mångfald i musikalisk praxis som finns presenterades sex klostres liturgiska musikpraktik. Klostren presenterades i ordning från återskapande, via omskapande för att avslutas med nyskapande liturgier. Denna inledning av materialet i tre kategorier lånades från

musiketnologen Ingrid Åkesson. Efter fallstudierna diskuterades kategorierna specifikt med ytterligare musikexempel från andra kloster.

I den återskapande kategorin ingår kloster som praktiserar den latinsk-gregorianska sången (inklusive psaltarpsalmerna) enligt Solesmes utgåvor. Dessa kloster är idag få och utgör i undersökningens material enbart tre kloster. I kapitlet om återskapande strategier ser jag på den gregorianska sången som ett klingande kulturarv. Kulturarvsfaktorn bidrar till att ge gregoriansk sång legitimitet inte bara i kloster utan även i musikhistorisk skrivning. I denna legitimeringsprocess är tid en av de mest centrala faktorerna.

I kategorin omskapande återfinns adaptationer, det vill säga olika långtgående omarbetningar av gregorianska melodier som anpassats till att sjungas till texter på modersmål. Även kontrafakt räknas in i denna kategori. Den omskapande kategorin har varit mest intressant att diskutera eftersom den blottlagt konflikter och ideologier kring den gregorianska sången. Adaptionerna utgör ur kulturanalytisk synvinkel en *kulturell brytpunkt* där värderingar kring den gregorianska sången artikuleras. Jag har visat att det råder en stark uppfattning hos mina informanter om att adaptationer är en mellanväg för att behålla det gregorianska arvet anpassat till nutidens bristande latinkunskaper. Denna kategori är också intressant eftersom den visar på problem. Jag menar att det är tveksamt om adaptationerna verkligen bidrar till katolska kyrkans eftersträlvade enhet eller ytterligare splittrar den. Den enhetstanke som liturgiskt tar sig uttryck i ett värnande av den gregorianska sången även om det »bara« sker på modersmål kan lika gärna få motsatt effekt när den gregorianska sången tillämpas i adaptationernas form eftersom adaptationer sker på många sätt och utifrån olika synsätt. Den uniformitet som den gregorianska sången erbjuder går med detta synsätt förlorad. En dubbel syn på den latinska texten har även synliggjorts i intervjuerna angående adaptationerna, där den å ena sidan upplevs som hinder för meningsfull sjungen bön för de som inte förstår latin. Å andra sidan besitter latinet överlägsna, transcendentala kvaliteter som bönespråk, varför det inte alltid anses som ett problem att man inte kan tillgodogöra sig texten. Latin får i och med detta karaktären av *heligt språk*.

Den nyskapade musiken har visat sig hämta inspiration från den gregorianska sången men på ett ofta mycket fritt sätt. Den har komponerats i klostren för deras egna behov och har i mycket liten utsträckning spridit sig utanför dessa kloster. Dessa egna behov har flera orsaker. Grundläggande är att ett behov uppstått av att förändra sin liturgiska musiksituation. Därefter har en förutsättning varit att man haft bröder och systrar som kunnat komponera eller adaptera, eller intresserade dito som haft intresse av att leta reda på lämplig musik. Att repertoarernas utformning blivit så skiftande beror också på att de prövats ut i samspel med kommuniteternas invånare innan de slutgiltigt fått ingå i det aktuella klostrets repertoar. Den gregorianska inspirationen i den nykomponerade musiken kan ibland bara urskiljas som ett tänkt samband och ideologisk inspiration för att skapa en meditativ, lättsjungen musik med mer eller mindre tydliga modala drag. Den nykomponerade musiken är oftast flerstämmig i homofon stil. Just svårigheten att kombinera den modala musikens horisontala karaktär med flerstämmighetens vertikala tänkande i kombination med vår kulturs tonala och funktionsharmoniska hegemoni menar jag är den viktigaste orsaken till att kompositionerna får en i första hand tonal karaktär med svag koppling till gregoriansk modalitet. Man ansluter sig i form och genre till de traditionella formerna med små variationer, vilket naturligtvis beror på att musikens funktion är densamma. Vissa kloster har använt sig av inom katolska kyrkan mindre traditionella generer som *troparion* och *lucernario*. Nykomponerade psalmtoner blandar vidare ofta inspiration från hela den gregorianska repertoaren och inte bara de gregorianska psalmtönernas formler. De består också ofta av fler led än två som de gregorianska psalmtönerna traditionellt omfattar.

Åkessons tre kategorier utgjorde ett analysredskap för materialet. I praktiken tillämpas i de flesta kloster en blandliturgi med material från två eller samtliga tre kategorier. Det är mycket ovanligt att ett kloster enbart återfinns inom en av dessa kategorier och gäller då kloster med enbart gregoriansk liturgi, även i psaltarsången. I tabellen nedan visas hur klostrens liturgi huvudsakligen fördelar sig inom de tre kategorierna. Undantag som exempelvis vadstenabirgittinernas bruk att sjunga

vesper på latin med gregorianska melodier under sommarmånader och festdagar har inte tagits med för att ge en schematisk om än i detaljer inte helt med verkligheten överensstämmande bild.

<b>ORDEN</b>	<b>ÅTERSKAPANDE</b>	<b>OMSKAPANDE</b>	<b>NYSKAPANDE</b>
Birgittasystrar, Djursholm	X	X	–
Birgittasystrar, Vadstena	–	X	–
Birgittasystrar, Uden	–	X	–
Birgittasystrar, Rom	X	X	–
Dominikansystrar, Røgle	–	–	X
Dominikansystrar, Oslo	–	–	X
Karmelitbröder, Norraby	X	X	–
Karmelitsystrar, Glumslöv	X	X	X
Karmelitsystrar, Lodi	X	–	X
Benediktinbröder, Solesmes	X	–	–
Benediktinsystrar, Dourgne	X	–	X
Benediktinsystrar, Maumont	X	–	X
Benediktinbröder, En Calcat	X	–	X
Benediktinsystrar, Mater Ecclesiae	X	–	X
Benediktinsystrar, St. Cecilia's Abbey	X	–	–
Benediktinbröder, Ampleforth Abbey	X	–	X
Benediktinbröder med cisterciensisk influens, Pluscarden	X	–	–
Benediktinsystrar, Heliga Hjärtas kloster	X	X	–
Cisterciensbröder, Mount Saint Bernard Abbey	X	–	X
Benediktinbröder inom Svenska kyrkan, Östanbäck	–	X	–
Anglikanskt munkkloster i benediktinsk tradition, Community of the Resurrection	–	X	–

*Fördelning av hur den liturgiska musikpraktiken i huvudsak fördelar sig i undersökningens material enligt de åter-, om- och nyskapande kategorierna.*

Informanterna har både i den omskapande och i den nyskapande kategorin hänvisat till *impregneringsmekanismen* som en viktig faktor både för adaptationer och för att skapa ny musik. Denna innebär att man umgås med den gregorianska sången under så lång tid att man internaliserar dess modalitet och formler och sedan fritt omsätter dem i sitt eget skapande. Det är långt ifrån alla de som adapterat eller skapat ny musik som genomfört några högre musikstudier, varför denna impregnering får utgöra ersättning för eller komplement till mer explicita musikteoretiska kunskaper.

### *Pedagogik*

Avhandlingens fjärde del ägnades mer uttalat åt de ideologiska nivåerna av undersökningen och behandlade därmed skapandet och upprätthållandet av det symboliska universumet. Där uppehöll jag mig först vid den pedagogiska aktiviteten i klostren, där jag främst undersökte körrepetitionerna och körledarnas intentioner med dessa. Klosterkörer repeterade i genomsnitt en halvtimme i veckan vilket betydde att körledarna var tvungna att använda dessa korta övningstillfällen på effektivast möjliga sätt. Här var begreppet kokbokskunskap en viktig nyckel till förståelsen av repetitionernas funktion. Det visade sig att det finns fyra kunskapsmål med körövningarna: kortsiktiga (förbereda musik för den närmaste tiden), långsiktiga (förbättra sångsätt i ett längre perspektiv), sociala (få alla att trivas och tycka att det är roligt att sjunga) samt musikteoretiska (enkel notläsning, semiologins principer). Den korta övningstiden till trots är dessa tillfällen viktiga för legitimeringsprocesserna kring den liturgiska musiken eftersom de är de enda tillfällena då körledaren helt och hållet kan koncentrera sig på det musikaliska innehållet.

Också själva liturgen är att se som ett övningstillfälle och de klostrets räddning som inte har möjlighet till regelbundna repetitioner. Liturgen kallar jag ett informellt övningstillfälle och det kännetecknas av ett mästare-lärlingliknande förhållande där mindre erfarna klosterinvånare får hjälp av de mer erfarna att orientera sig i rummet, böcker och melodier. Här är den tysta kunskapsförmedlingen central, och här lär man sig

också de tysta praktikerna kring placering, bugningar, hur fort man reser sig upp, sätter sig ned etc. Detta kallar jag för *liturgins koreografi*.

### *Ideologi*

För att belysa ideologin kring den liturgiska sången undersöktes några centrala teman. Ett av dessa var det monastiska sångidealet och vilka faktorer som skapat detta. Även klostrens skivinspelningar, deras innehåll och skäl till att de producerats behandlades. Det monastiska sångidealet kännetecknas av tunna änglalika röster ofta i högt tonläge, och utgör en skarp kontrast till de profana artister som utövar den gregorianska sången. Efter att ha diskuterat de sångtekniska och historiska aspekterna framträdde en bild av ett liv som uppmuntrar ett helt annat sångsätt än det skolade västerländska klassiska idealet, vilket är utgångspunkten för de flesta profana utövare. Det monastiska sångidealet är inte bara ett rekonstruerat sångsätt från Solesmes, utan bygger på månghundraåriga traditioner om ödmjukhet, lagomsång och att sjunga lyssnandes.

I avhandlingens avslutande kapitel behandlades det jag kallar re-gregorianiseringen. Detta innebär den process som många kloster genomgått och fortfarande genomgår för att efter Andra Vatikankonciliet införa mer gregorianik i sin liturgi. Kapitlet ansluter till fråga ett i syftesformuleringen: i vilken riktning musiken har förändrats sedan Andra Vatikankonciliet. De omskapande och nyskapande kategorierna i materialet är kategorier som nästan helt och hållet tillkommit efter konciliet, och är en förutsättning för det ökade bruket av gregoriansk sång. Många kloster har omprövat adaptationer och nyskapad musik efter ett antal år i bruk, och då upplevt ett behov av att återgå till en liturgi som innehåller mer gregoriansk sång. Inga av dessa kloster har dock visat intresse för att återinföra en helt latinsk-gregoriansk liturgi som i exempelvis Solesmes. Re-gregorianisering är ett uttryck för ett sökande efter enhet, gemenskap och tradition med katolska kyrkans historia. I ett vidare perspektiv har den ett nära samband med västvärldens stora intresse för förflutenhet och historia, i synnerhet det stora medeltidsintresset. Jag menar att denna utveckling är en yttersta kon-



sekvens och logisk följd av ideologin kring den gregorianska sången i kombination med den allt mer splittrade musikaliska situationen efter Andra Vatikankonciliet. Det vore intressant att i en framtida studie undersöka om denna tendens kommer att bestå och utvecklas ytterligare. Fentons resultat från 1980-talet pekade på ett förmodat ökat bruk av gregoriansk sång (se sidan 26). 20 år senare kan jag konstatera att det faktiskt skett. Hur ser situationen ut om ytterligare 20 år?

Det ideologiska perspektivet samspelar vidare med det pragmatiska perspektivet i ett växelspel så att man lever sin vardag enligt katolska kyrkans regler och dogmer men efter de förutsättningar varje enskilt kloster har. Avhandlingen visar rika exempel på detta, exempelvis är integrerandet av tersen i mässfirandet en sådan praktisk lösning på ett liturgiskt problem.

### *Två huvudfunktioner*

I ett fågelperspektiv utkristalliserar sig två funktioner för den liturgiska musiken i klostrens symboliska universum. Detta begrepp bygger sina värderingar på den gregorianska sången men innefattar alla tre kategorier musik jag undersökt. Här blandas vetenskapligt vedertagna sanningar med trosföreställningar till ett slags credo för ett symboliskt universum. Den liturgiska musiken är att se som ett arbetsredskap, ett bönededel, och som sådan har den funktioner i två riktningar, nämligen utåt och inåt.

A. Den liturgiska sångens verkan inåt: liturgisk sång som andlig uppbyggelse

- Liturgisk sång är *lectio divina* och *exeges* (bibelutläggning).
- Att ständigt sjunga denna sång är att kontempera, låta sig näras av och idissla (*ruminatio*) Guds ord. Detta betyder *internalisering*. I nära anslutning till detta förekommer uttrycket *att bli impregnerad* av den gregorianska sången, det vill säga att man *ställer sig till förfogande för att låta sig utsättas för denna musiks verkan*.

- Sångens verkan inåt har också konsekvenser för det monastiska sångsättet, eftersom det först och främst är ett medel för den egna bönen.

B. Den liturgiska sångens verkan utåt, som medium mellan människa och Gud: liturgisk sång som lovsång och tillbedjan

- Liturgisk sång är sjungen bön där den gregorianska sången till och med kan anses vara en böneskola.
- Den liturgiska sången uttrycker relationen till Kristus.
- Den liturgiska sången uttrycker *intuitivt* många saker som vi inte är kapabla att säga på annat sätt. Denna tysta kunskap uppfattas som en av den liturgiska (och i synnerhet gregorianska) sångens karaktärsegenskaper.
- Den liturgiska sångens verkan utåt är också ett viktigt skäl till att många skivinspelningar sker, det vill säga *evangelisation*.

Det är här tydligt att den gregorianska sången ofta anses ha ett större värde än övrig liturgisk sång.

### *Framtida forskning*

I kapitel 1 konstaterade jag att det forskats mycket lite på det monastiska postkonciliära liturgiska fältet. Mitt arbete är bara ett skrap på ytan på ett material som är mycket stort. Undersökningen har främst diskuterat övergripande tendenser och inte gått in i enskilda sånggenrer i någon större utsträckning. De sånggenrer jag studerat är i huvudsak antifoner, hymner och psalmodi. Man kan fråga sig varför man 40 år efter Andra Vatikankonciliet fortfarande inte ägnat sig mer åt att undersöka detta fält. Ett antal tänkbara skäl är:

- En stark pragmatisk aspekt präglar den monastiska musikutövningen. Det är möjligt att ett för tydligt utövarperspektiv finns för att det ska kunna nå forskningen, och att de som utövar musiken inte ser anser den tillräckligt intressant att forska på.

- Svårigheter att nå materialet eftersom det inte publiceras i någon större utsträckning. Det är enbart genom personlig kontakt med och helst besök i klostren som man kan få tillgång till detta material.
- Katolska kyrkan för fram den gregorianska sången som den främsta gudstjänstsången vilket osynliggör annan liturgisk sång. Jag själv hade innan undersökningen genomfördes uppfattningen att enbart gregoriansk sång sjungs i kloster idag.
- Det är också möjligt att den liturgiska och i synnerhet gregorianska sången är så ideologiskt laddad att en förutsättningslös diskussion om till exempel adaptationer är svår att föra.

Det finns många uppgifter att gå vidare med i framtida forskning. Exempel är att mer systematiskt studera enskilda repertoarer, nykomponerade psalmtoner eller adaptationer till vissa språk. Ett annat urval av kloster, andra ordnar och andra länder skulle kanske ge en kompletterande bild av föreliggande undersökning. Man kan också tänka sig att utöka fallstudierna eller att göra studier över enbart ett enda kloster. Jag har också avstått från att diskutera orgelackompanjemang i någon större utsträckning vilket också skulle vara en lämplig forskningsupp-gift för en forskare med mer kompetens i orgelspel.

### *Till sist*

Användningen av musiketnologisk teori och metod har möjliggjort en ny och annorlunda vinkling på den postkonciliära monastiska musiken inom katolska kyrkan. Istället för att enbart intressera mig för liturgi- eller repertoarfrågor utan även för föreställningar om musiken och dess funktion har jag kunnat ge en mer fördjupad bild av vilka processer som format dagens situation. Skälen till klostrens val av liturgisk musik har genom intervjuerna kunnat beläggas på ett sätt som visar enskilda personers och klostrets bidrag till hur fältet ser ut idag. Sång i katolska kloster idag är en företeelse med många ansikten. Inom en gemensam ideologisk ram sjungs mängder av musik som i denna avhandling diskuterats i tre kategorier, men där verkligheten är mer

mångfacetterad än den kan beskrivas i bokens form. Wittgenstein säger att man inte ska tänka utan *se efter* för att upptäcka alla familjelikheter. Det har varit ett övergripande mål att utifrån mitt insamlade material beskriva det komplicerade nätverk av likheter och olikheter som tillsammans utgjort min empiri. Där har den gregorianska sången varit den röda tråden, vilken är en sångtyp som inte är att se som en enhetlig musikgenre. Begreppets innebörd skiftar över tid och beror på vem som använder det i vilket syfte. Jag har också velat visa att definitionen av gregoriansk sång än idag är föremål för förhandling där adaptationerna också bör beredas plats.

Att sjunga sin gudstjänst är viktigt för att musiken är en överlägsen bärare av ord. Att skapa själv är viktigt för att uttrycka gudslovets i sin egen tid och på sitt eget sätt. Tid och tradition är viktigt för att känna samhörighet med sin historia. Framför allt har denna undersökning handlat om musikens enorma betydelse för människor.

## Ordförklaringar

Även om denna avhandling inte strävar efter att vara en undervisningsbok i gregoriansk sång så har vissa avsnitt fått något av denna karaktär då en kortare eller längre bakgrund varit nödvändig att ge. Det har varit en svår balansgång genom hela avhandlingsarbetet att inte sväva ut i alltför långa beskrivningar av exempelvis gregoriansk terminologi men inte heller att ignorera det helt och därmed lämna de många läsare i sticket som inte känner till detta. Därför kompletteras avhandlingstexten med en ordlista. Den svenska terminologin är i huvudsak hämtad ut Anders Ekenbergs *Den gregorianska sången* med tillstånd från författaren.<sup>1</sup> Eftersom litteraturen ofta är skriven på andra språk än svenska har det inte alltid utbildats en egen terminologi som omfattas av alla forskare och utövare på svenskt område. Jag vill därför undvika att införa ytterligare begrepp som kan förvirra utan håller mig till en hävdvunnen terminologi.

### Vem är vem? – kort monastisk titulatur

I enlighet med monastisk praxis används i samband med ordenspersoner de förkortningar som respektive land använder för syster, broder och fader. Däremot anges inte de ordensförkortningar som många kloster använder i samband med sina namn (till exempel O.S.B. för benediktinerna och O.Ss.S för birgittasystrarna) för att undvika en

---

<sup>1</sup> Ekenberg 1998.

svårläst text och rörig referenslista. *Dom* är en fransk prästtitel och inte ett förnamn som jag ibland använder istället för förnamn för att skapa variation i texten. *Don* är den italienska motsvarigheten.

SVENSKA	ENGELSKA	FRANSKA	NEDERLÄNDSKA	ITALIENSKA
Sr (syster)	Sr (sister)	Sr (soeur)	Zr (zuster)	Sr (suor)
Br (broder)	Br (brother)	Fr (frère)	Br (broeder)	Fr (fratel)
Fr (fader, det vill säga prästvigd. Avser i kloster prästvigd broder.)	Fr (father)	Pr (père)	Pr (pater)	Pr (padre)

*I avhandlingen förekommande förkortningar över katolska titlar.*

## Ordlista

Ambon: Talarstol som är komplement till eller ibland ersättning för predikstol.

Andra Vatikanconciliet: Katolskt kyrkomöte i Rom 1962–1965.

Antifon: Den latinska, från grekiska hämtade termen antiphona betyder »motljud, växelsång«. Den har kommit att syfta på 1. växelsång; 2. omkvädet i en responsorial växelsång; 3. den ramvers (ursprungligen omkväde) som omramar en psaltarpålsalm eller ett canticum; 4. en fristående sjungen vers.

Antifonal sång: Växelkörig sång.

Antifonale/antifonarium: Bok innehållande tidegårdens sånger.

Antiphonale monasticum (1934/2005–): Sångbok avsedd för benediktinsk tidegård. Den har sedan 2005 kommit ut i en omarbetad upplaga för postkonciljär liturgi i hittills 5 volymer. Fler volymer väntas.

Apostoliskt klosterliv: Klosterordnar med verksamhet utanför klostret som undervisning, socialt arbete eller församlingstjänst. I avhandlingen är dessa dominikaner och karmelitbröder.

Benedictus (av Nursia) klosterregel: En regelsamling sammanställd vid 500-talets mitt för bröderna i Benedictus kloster i Montecassino för hur de skulle leva tillsammans. Klosterregeln tar upp allt från gudstjänstlivet, av vilket slags arbete man ska tjäna sitt uppehälle, till hur gäster ska tas emot med mera.

Breviarium: 1. Bok innehållande tidegården, som från omkring år 1000 ersatte det lilla bibliotek som behövdes för förrättandet av tideböerna, därav namnet (»kortbok«, bok med materialet i koncentrerad form); 2. tidegården.

Canticum (lat. »lovsång«, plur. cantica): Ordet betecknar psalmer ur bibeln som inte står i Psaltaren och »de evangeliska cantica« (cantica ur evangelierna), det vill säga *Benedictus*, *Magnificat* och *Nunc dimittis*.

- Commune (lat. »det allmänna, gemensamma«): Texter och melodier för mässa och tidegärd som används på helgondagar som saknar egna texter.
- Communio (lat. »gemenskap, gemensam delaktighet«): Sång under kommunionen, nattvardens utdelande.
- Completorium (lat. »det som gör fullständigt, det som avslutar«): I tidegården den sista, avslutande bönestunden före nattens vila.
- De tempore (lat. »alltefter tiden«): Växlingar i liturgin efter kyrkoåret. Jfr proprium.
- Dekolorering: Avlägsnande av ornamenten i en melodi i studie- eller inlärningsyfte.
- Differentia (plur. differentiae): Se finalis.
- Doxologi (av grek. doxologia): Lovprisning. Ordet används särskilt om pregnant och standardiserade lovprisningar. Lilla doxologin är den som traditionellt avslutar en psaltarpsalm. På svenska används ofta följande översättning: Åra vare Fadern och Sonen och den helige Ande, nu och alltid och i evigheters evighet. Amen. Dess latinska text lyder: *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto/Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*
- Ekvalitisk teori: Teori som hävdar att tonerna i den gregorianska sången är i princip lika långa, om än kanske med vissa små förlängningar och förkortningar.
- Encyklika: Brev från påven till alla katolska biskopar och ofta en ännu större läsekrets. Ett exempel är Mediator Dei från 1947.
- Evangeliska cantica: Se canticum.
- Ferial: Liturgi för vardagar och enklare sammanhang.
- Finalis: 1. Slutkadens i recitationsmodell, se till exempel psalmtön; 2. tonsläktets första skaltön.
- Flexa (lat. »fall, böjning«): Melodiskt fall. I psalmtönerna utgörs flexa alltid av ett melodiskt fall omfattande en sekund eller liten ters från huvudtonen.
- Graduale: Bok innehållande mässans sångpartier för försångare och kör (Jfr Graduale Romanum och Graduale triplex). Av lat. *gradus*, »trappsteg«: kantorn stod ursprungligen på trappsteg upp till ambonen under sången. Även sång i mässan (se ordinarium).
- Graduale Romanum (1974): Bok med mässans efter kyrkoåret växlande sånger i post-konciliär liturgi.
- Graduale triplex (1979): Bok med mässans efter kyrkoåret växlande sånger. Boken är ett omtryck av Graduale Romanum från 1974, men försedd med två sorters neumnotation (S:t Gallen och Laon) ovanför respektive under kvadratnotskriften.
- Hymn (grek. hymnos, lat. hymnus, »lovsång«): Icke-biblisk sång i liturgin. De västerländska hymnerna har i regel haft bunden, metrisk form.
- Ictus (lat. »slag, taktslag«): Rytmsk stödjepunkt, infallande på varannan eller var tredje ton. Hypotesen om *ictus* är grundläggande i Solesmesteorin, och *ictus* har i Solesmes (äldre) utgåvor markerats med ett vertikalt streck över den aktuella noten.
- Initium (lat. »inledning, början«): Den melodiska formel med vilken man ibland inleder recitationen av en psalmvers eller dylikt.
- Kantor (lat. »sångare «): Försångare eller körledare.

Kvadratnotskrift: Den ur neumskriften utvecklade notskriften på fyra linjer med mer eller mindre fyrkantiga nottecken som började användas på 1200-talet och än idag brukas i utgåvor av gregoriansk sång på latin.

Kommunion: Nattvardsutdelande.

Kommunitet: Den klostergemenskap en viss grupp munkar eller nunnor lever i.

Kompilera (lat. *compilare*: »sammanrafsa, plundra, sammanställa«): Att sammanställa och eventuellt omarbete ett redan existerande material. Detta var under medeltiden ett mycket vanligt förekommande sätt för att skapa nya sångsamlingar, snarare än att komponera nytt. Ibland används i de medeltida källorna verben *componere* och *compilare* omväxlande för samma sak, vilket lätt ger intrycket att de var originalkompositioner som åstadkoms, vilket långtifrån alltid var fallet.

Kontrafakt: Sångtext skriven till en redan existerande melodi utan några egentliga förändringar av melodiken, till exempel skillingtryck och bordsvisor. Har ofta använts inom psalmdiktningen.

Kontemplativt klosterliv: Ordnar som lever ett tillbakadraget ordensliv utan utåtriktad verksamhet utanför klostret. I avhandlingen är dessa birgittiner, benediktiner, cistercienser, karmelitsystrar.

Kyriale: Bok med melodierna till mässans fasta, ständigt återkommande sångpartier (ordinarium). Uppkallad efter den första av dessa, Kyrie eleison (Herre, förbarmadig). Det aktuella latinska kyrialet ingår i Graduale Romanum; några ytterligare melodier finns i Graduale simplex.

Kyrkotonart: Se modus.

Laudes (lat. »lovsånger«): Morgonbönen i tidegården, egentligen *laudes matutinae* »morgenlovsånger«. Tillsammans med vesper den viktigaste tidebönen.

Lectio divina: Meditativ läsning

Liber cantualis (1978): En bok med ett mindre urval välkända gregorianska sånger.

Liber hymnarius (1983): En bok med i huvudsak hymner men också invitatorier och vissa responsorier.

Liber usualis (1924): En bok med melodier både till mässa och tidegård samt ett urval andra sånger ur då gällande liturgiska böcker.

Lilla doxologin: Se doxologi.

Liturgi (grek. »offentlig tjänst, gudstjänst«): Sedan 1700-talet generellt använd beteckning på gudstjänst.

Liturgia horarum (lat. »[böne]timmarnas liturgi«): Den nutida officiella katolska beteckningen på tidegården. Även kallad romersk tidegård och romerskt breviarium.

Läsningsgudstjänst: Den nuvarande termen i romersk-katolska kyrkan och den svenska ekumeniska *Tidegården*. *Kyrkans dagliga bön* som förut hette vigilia eller matutin. Den kan nu förrättas vid valfri tid på dygnet. I praktiken tillämpar många kloster fortfarande termerna vigilia och matutin.

Magnificat (»[Min själ] prisar [Herrens storhet]«): Marias lovsång Lukas 1:46–55. Ingår i västkyrkan som canticum i vesper.

Matutin: Se vigilia.



Mediatio: Mittkadensen i psalmtön.

Mensuralistiska teorier: Teorier som hävdar att den gregorianska sångens rytm präglas av fasta notvärden.

Missale: Bok innehållande mässans böner och texter.

Modus (lat. »sätt«): Tonsläkte, ett visst sätt att ordna skalans toner i förhållande till varandra där man också låter melodiken präglas av bestämda, karaktäristiska vändningar. Ibland används också termen kyrkotonart.

Motu proprio: Påvlig skrivelse tillkommen på påvens personliga initiativ, inte på initiativ av annan instans inom katolska kyrkan.

Mässa: Latinets *missa* betyder »utsändning« (från en sammankomst). Sedan fornkristen tid i västkyrkan teknisk term för huvudgudstjänst med nattvardsutdelande.

Neumdelning eller neumgruppering (fr. *coupure neumatique*): Ett fenomen i den tidiga neumskriften som innebär att delar av neumer eller neumgrupper är avskilda från varandra med hjälp av små mellanrum.

Neumer, neumskrift (av grek. *neuma*, »vink, tecken«): Nottecken i den äldsta gregorianska notskriften. Ibland kallas även kvadratnotskriftens nottecken neumer.

Neumsemiologi (»neumteckenlära«): Den av Eugène Cardine på 1950-talet grundlagda gren inom musikvetenskapen som studerar innebörden och det korrekta utförandet av den tidigaste gregorianska neumskriften.

Non: Tidebön vid nionde timmen enligt antik tideräkning, det vill säga omkring klockan 15.

Novis: Period som föregår avläggande av munk- eller nunnelöften. Varar ofta cirka tre år.

Novitiat: Den period man är novis vilket innefattar utbildning för att kunna avlägga munk- eller nunnelöften.

Officium (lat. »tjänst, gudstjänst«): Tidebön.

Oktav: Kyrklig högtidsdag som utsträcks till en hel festvecka. Exempelvis inleds juloktaven på juldagen och sträcker sig en vecka fram i tiden. Vissa tideböner och deras sånger är i stort sett identiska hela veckan igenom. En vesperantifon till juloktaven sjungs under alla vespergudstjänster i veckan efter jul fram till och med nyårsafton.

Ordinarium (lat. »ordning« eller »det som tillhör ordningen«): De fasta, återkommande leden och sångpartierna i gudstjänsten. Till mässans sjungna ordinarium räknas *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* och ibland *Ite*, *missa est* eller *Benedicamus*.

Postkonciljär: Tiden efter Andra Vatikanconciliet, det vill säga från och med 1965.

Postulant: Första steget till att bli nunna eller munk, vilket sedan följs av en period som novis. Varar vanligtvis ett halvt till ett år.

Prim: Tidebön vid första timmen enligt antik tideräkning, det vill säga omkring klockan 7 på morgonen. Primen är numera officiellt avskaffad i katolsk liturgi men förekommer ännu i vissa kloster.

Prior/priorinna: 1. Föreståndare för ett kloster för de ordnar som inte har abbotar och abbedissor. 2. Ställföreträdare när abbot/abbedissa är bortrest.

Proprium (lat. »det egna, det särskilda«): De efter kyrkoåret och firingsdagarna växlande liturgiska texterna och sångerna för mässan (till skillnad från ordinarium). Dessa sånger är introitus, communio, offertorium, graduale, introitus, graduale (eller responsoriepsalm) och Halleluja (eller tractus).

Psalmodi: Sjunget utförande av eller melodi till Psaltarens psalmer och likartade sånger; jfr psalmton.

Psalmtön: Recitationsmodell för utförandet av Psaltarens psalmer och likartade sångtexter. I den gregorianska sången markeras slutfallen på en vers första och andra rad med kadenser: mediatio och finalis. Kadenserna lyfter fram textens avslutande betoningar. Versens början kan markeras med en särskild formel, initium.

Psaltaren: Gammaltestamentlig bok indelad i 150 psalmer.

Psalterium: Bok med psaltarpсалmerna.

Psalterium monasticum (1981): Bok med psaltarpсалmerna och melodierna till veckans tideböner.

Recitationston: Den huvudton på vilken man sångreciterar i en recitationsmodell. Även kallad tenor eller tuba.

Recto tono: Recitation på en enda gemensam ton. I de kloster den utövas används den oftast i de små tiderna.

Responsorial sång (jfr responsorium): Sångform bestående i växelsång mellan en eller flera försångare (verser) och menighet eller kör (omkväde).

Responsoriale (jfr responsorium): Bok innehållande responsorier.

Responsorium (lat. »svarssång, växelsång«, av responsum: »svar«): En växelsång i vilken ingår en eller flera försångarverser och ett omkväde. Förekommer bland annat i tidegården.

Romerskt breviarium: Se Liturgia horarum.

Romersk tidegård: Se Liturgia horarum.

Ruminatio (lat. »idissla«): Att tillägna sig det gudomliga ordet genom idogt upprepande, liknande idisslande. Leclercq beskriver det på följande sätt: *This repeated mastication of the divine words is sometimes described by use of the theme of spiritual nutrition. In this case the vocabulary is borrowed from eating, from digestion, and from the particular form of digestion belonging to ruminants. For this reason, reading and meditation are sometimes described by the very expressive word ruminatio.* Leclercq 1978: 90.

Schola: Liten sånggrupp på 4–8 sångare som i hel grupp eller som solister sjunger solistiska och/eller särskilt svåra partier i gudstjänsterna, exempelvis responsorieverser.

Sekulärpräst: Katolsk präst utan ordenstillhörighet. Ett oftare använt uttryck är stiftspräst.

Sekvens (av lat. sequentia: »följd«): Sångform anknytande till mässans Halleluja. Sekvensen blev med tiden en självständig, hymnliknande sång med bunden strofisk meter. Alla sekvenser utom fem uteslöts ur katolsk liturgi efter Tridentinska kyrkomötet 1545–1563.

Sext: Tidebön vid sju timmen enligt antik tideräkning, det vill säga omkring klockan 12.

- Små tiderna: De kortare tideböerna under dagen prim, ters, non och sext.
- Solesmes-teorin: Den under större delen av 1900-talet förhärskande teori om den gregorianska sångens rytm som kring förra sekelskiftet formulerades av Solesmesmunken André Mocquereau. Enligt denna teori är alla toner i princip lika långa, även om förkortningar och förlängningar förekommer (ekvivalism). Den rytmiska stödjepunkten i melismer ligger på den första noten, och rytmen präglas av en växling mellan två- och tretonsgrupper med var sin rytmisk stödjepunkt, *ictus*.
- Syllabiska melodier: Melodier med (i huvudsak) en not över varje textstavelse.
- Terminatio (lat. »avslutning«): Se finalis.
- Ters. Tidebön vid tredje timmen enligt antik tideräkning, det vill säga omkring klockan 9.
- Tidebön: Se tidegård.
- Tidegård (gammalsv. »offer vid bestämda tider«): Kyrkans dagliga bön bestående av bönestunder eller tideböner vid fasta tider på dygnet; jfr vigilia, laudes, prim, ters, sext, non, vesper, completorium, matutin.
- Tiggarordnar: Utgörs i undersökningens material av karmelit- och dominikanordnarna. Tiggarordnarna utmärktes under medeltiden av livlig predikoverksamhet och av att inte ha avlagt något löfte om *stabilitas*, det vill säga att beständigt tillhöra ett bestämt kloster.
- Tonarium: Förteckning över vilka psalmtoner olika antifoner ska sjungas med.
- Tonsläkten: Avser det man vanligtvis benämner kyrkotonararter. Då tonarter i allt för hög grad refererar till vårt moderna tänkande kring dur och moll använder jag istället tonsläkten.
- Tonus ferialis (lat. »vardagstonen«): Recitationston som används på vardagar och i enklare sammanhang.
- Tonus sollempnis (lat. »högtidlig ton«): Rikare variant av recitationsmodell. Att sjunga något i »den högtidliga tonen« kan även betyda att vid fester och högtider sjunga något i en mer ornamenterad melodivariant, exempelvis finns flera melodivarianter på mariaantifonen *Salve Regina* vilka kan användas beroende på festgrad.
- Trappister: Ursprungligen gren av cisterciensorden. Numera räknas de som en egen orden. Trappisterna bildades 1664 i La Trappe, Normandie. Till ordensreglerna hör ständig tystnad utom vid gudstjänster.
- Troparion: Ursprungligen en bysantinsk liturgisk term, som i monastiska kretsar under 1960- och 1970-talen kommit att användas för sång bestående av a) inledande och avslutande strof vilken sjungs av en schola; b) tutti omkväde; c) två eller tre psaltar- eller bibelverser som sjungs av en solist med omkväde mellan varje vers. (Robert 2004: 97) Genren introducerades i modern katolsk liturgi av den franske jesuiten Joseph Gelineau.
- Vesper (av lat. *vesperae*: »kvällsgudstjänst«): Aftonsång, tidegårdens gudstjänst vid solnedgången och mörkrets inbrott. Inom anglikanska kyrkan har ur vespren kvällsgudstjänsten *Evensong* utvecklats. Tillsammans med laudes den viktigaste tidebönen.
- Vigilia (lat. »vaka«): 1. Allmänt: nattlig gudstjänst; 2. Den tidebön som förrättas under (efter)natten, ibland även kallad matutin, jfr läsningsgudstjänst.

# Bilaga 1. Presentationsbrev



## GÖTEBORGS UNIVERSITET

Institutionen för kultur, estetik och medier

Göteborg University, Department of Culture, Aesthetics & Media

Guldrupe 21 May 2006

Dear Brothers,

My name is Karin Strinnholm Lagergren and I am a PhD student at the university of Gothenburg, Sweden. I have been recommended to write to you by Mary Berry.

My PhD concerns the use of Gregorian music in monasteries today, but also how the Gregorian chant functions together with newly composed music in a mixed liturgy in different monasteries as well as Gregorian chant adapted to the vernacular. The study covers Roman-Catholic monasteries in Sweden, France, Italy, the Netherlands and Great Britain but I am also interested in protestant convents and monasteries within in the Anglican Church.

This autumn, I plan a travel to do field work in monasteries in Britain. My question is if it is possible to come and visit you during a few days and learn more about your liturgy and music. This travel is planned to take place at in November but October could also be possible.

My work is centered around three major questions which I would like to discuss with you if you are willing to participate in my study:

1. What repertory do you sing in your liturgy?
2. How do you maintain and learn new liturgical music? (For example through rehearsals.)
3. What are your thoughts on Gregorian chant, what does it represent to you?

I would be glad to answer any questions concerning my work and I hope it would be possible for me to come and learn about your liturgical music. As I need to arrange the details as quickly as possible I would be grateful to hear from you soon, even if you are not interested in participating.

Yours sincerely,

Mrs Karin Strinnholm Lagergren

**Karin Strinnholm  
Lagergren  
Doktorand  
Ph.D. Student  
musikvetenskap/  
Musicology**

e-mail:  
karin.strinnholm.lagergren  
@musicology.gu.se

Institutionen för kultur,  
estetik och medier  
Box 200  
405 30 Göteborg  
Tel: 031-773 40 83  
Fax: 031-773 40 89  
Besöksadress:  
Lyckans väg 2

Department of Culture,  
Aesthetics & Media  
P.O.Box 200  
SE-405 30 Göteborg  
Sweden  
Tel: +46 31 773 40 83  
Fax: +46 31 773 40 89  
Visiting address:  
Lyckans väg 2

## Bilaga 2. Undervisningsmaterial för novitiatet i En Calcat

### LES NEUMES GREGORIENS

■ ( ■ ■ ■ ■ ) / virga bâton note haute ( BI VIRGA TRIVIRGA )  
 • PUNCTUM point note légère ( DISTROPHA TRISTROPHA )  
 - TRACTULUS tiret note basse

\* mouvement ASCENDANT, regarde le HAUT

PES ou PODATUS = pied ✓ ✓ P. QUADRATUS, carré : ne pas négliger la 1°  
 SALICUS, SCANDICUS = échelle ascendante ✓ P. QUASSUS "bromé" : mv. quassant, en fin c  
 ( ■ ■ ■ )  
 ( ■ ■ ■ ) QUISSIMA ■ note de fanage légère, souant sur le 1/2 ton situé sous la corde

← mouvement DESCENDANT, regarde le BAS

■ CLIVIS = pente, dé-division ? 7 7 ca. épisémée : ne pas négliger la 1°

■ CLIMACUS = échelle descendante (1° Jean Climogre) 1/2

± mouvement COMBINÉ, regarde la DERNIÈRE NOTE

■ TORCIVUS = tordu S

■ PORRECTIVUS = tendu V

RE MI FA SOL  
 In STATUIT... PRIMUS GRAVIS  
**I RÉ**  
 II  
 In VOCEM JUVENITATIS... TERTIUS MYSTICUS  
**III MI**  
 IV  
 In LOQUEBAR... QUINTUS LAETUS  
**V FA**  
 VI  
 In PUER... SEPTIMUS ANGELICUS  
**VII SOL**  
 VIII  
 In MIHI AUTEM... SECUNDUS TRISTIS  
 In RESURREXI... QUARTUS HARMONICUS  
 In REQUIEM... SEXTUS DEVOTUS  
 In ADTE (EVAVI)... OCTAVUS PERFECTUS

## English summary

### The Word Became Song – Liturgical Song in Catholic Monasteries 2005–2007

Karin Strinnholm Lagergren

This dissertation will mainly be concerned with approximately 20 Catholic monasteries in six European countries and their liturgical music. The background for the dissertation is Gregorian chant and the rapid change of its position, which was significantly weakened after the Second Vatican Council (Catholic Council 1962–1965). One of the conciliar decisions was to give vernacular languages a larger role within liturgy and therefore make way for other musical forms than Gregorian chant. The main reason for granting vernacular languages more room was that the Catholic church saw a decline in the comprehension of Latin and wished to engage congregations to a greater degree. The question raised is how this opportunity has been used? How has the position of Gregorian chant within the Catholic Church, and especially within monasteries today, been affected? What is Gregorian chant; what divides and unifies it – both ideologically and musically – with other types of liturgical song in Catholic monasteries? Which other music is sung besides Gregorian chant in monasteries? How and why has this music acquired its special sound? How do the monasteries teach music and what thoughts are conveyed during these lessons? These are questions that this dissertation will attempt to answer by applying an ethno-musicological view based in the Sociology of Knowledge and cultural analytical theories and methods. A cd with musical extracts from the monasteries will accompany the dissertation.

## Part I

### *Chapter 1*

The dissertation will examine three overall questions:

1. Praxis: What is included in the liturgical repertoire of the subject monasteries? How has the repertoire changed since the Second Vatican Council?
2. Pedagogy: How do the monasteries learn, teach and maintain their repertoire? Why is the maintenance of certain repertoire important?

3. Ideology: What does the praxis and pedagogy say about the ideology surrounding liturgical music and in particular Gregorian chant? What do the monasteries themselves say? How has this view come to exist and does it have any equivalents in other areas of Western culture?

The theoretical framework is taken from the Sociology of Knowledge and Cultural Analysis. The sociologists Peter L. Berger and Thomas Luckmann's concept of the symbolic universe will be used to discuss the legitimization processes that create and maintain the liturgical song in the symbolic universe. The term symbolic universe describes a group's collective views and ideas which explain and unite their reality. It is into this universe that all individuals are socialized, to a reality that appears objective even though it has strong subjective elements. The type of legitimization I am interested in relates to how occurrences are given an objective meaning and how the processes surrounding legitimization subsume occurrences within the symbolic universe. Studies of the legitimization process answer the questions of who holds the power to change the liturgical musical repertoire, how new music becomes accepted and how subjective views on music are made objective.

The cultural analytic perspective represents the view that culture is an ongoing creation and transformation of collective rules, thought forms and value patterns. In my study the changes within the musical repertoire can be seen as just such an ongoing creation just as the successively changing valuation of Gregorian chant. Both cultural analysis and the sociology of knowledge mainly study everyday occurrences and the seemingly unproblematic. It is in the everyday occurrences that the culture's central beliefs can be seen most clearly.

The collected data will be discussed in three categories:

1. Recreated: Song in Latin to Gregorian melodies published by the French Benedictine monastery Abbaye St Pierre de Solesmes. Recreation means striving to resemble the original.
2. Reshaped: Adaptations of Gregorian melodies with lyrics in the vernacular language, where the melodies might have undergone major or minor adjustments to fit the language. The lyrics can either be direct translations of the Latin original or taken from other sources.
3. Renewed: New melodies set either to new lyrics, or lyrics taken from the Bible, created after the Second Vatican Council. This category combines new musical elements with a visible context within the traditional frame.

The dissertation also contains several examples of musical extracts that are analysed and discussed. The main purpose of the musical analysis is to examine how the reshaped and renewed liturgical music relate to Gregorian chant.

To discuss the silent practice that exists in the monasteries side by side with the verbal one have Ludwig Wittgenstein's theory about language games been employed. The theory is based on the idea that our lives are held up by an intricate pattern of language and actions that together creates a whole. This means that there is a certain kind of knowledge that remains unspoken and thus can be called tacit or even unmentionable. Thus it creates a dimension which cannot be included in language.

### *Chapter 2*

The empirical data consists of interviews, a selection of sheet music and CD recordings that have been gathered through fieldwork the years 2005–2007. The study includes monasteries from Sweden, Norway, the Netherlands, Great Britain, Italy and France. The orders that have been studied are Dominicans (two monasteries) Benedictines (nine monasteries), Carmelites (three monasteries), Bridgettines (five monasteries) and Cistercians (one monastery). Moreover an Anglican monastery and a monastery within the Church of Sweden have been visited to give perspective to monastic life outside the Catholic Church. The interviews have mainly been conducted with choirmasters and other members who have been involved with the musical life within the monastery, for example former choirmasters and composers. In addition to the visits to the monasteries I have also been in contact with some private persons who in different ways work with Gregorian chant outside the monastic context or who have taught singing in a monastery.

#### Sweden:

1. S:ta Birgittas kloster, Djursholm (Bridgettines, nuns)
2. S:ta Birgittas kloster Pax Mariae, Vadstena (Bridgettines, nuns)
3. Rögle kloster (Dominicans, nuns)
4. Klostret Den barmhärtiga kärlekens Karmel, Glumslöv (Carmelites, nuns)
5. Karmelitbröderna i Norraby (Carmelites, monks)
6. Heliga Hjärtas kloster, Omberg (Benedictines, nuns)
7. Östanbäcks kloster (Benedictines in Church of Sweden, monks)





Map of fieldwork. (Map image Tony Axelsson.)

Italy:

- 8. Casa di Santa Brigida, Rom (Bridgettines, nuns)
- 9. Carmelo, Lodi (Carmelites, nuns)
- 10. Abbazia Mater Ecclesiae, Isola San Giulio (Orta, Piemonte) (Benedictines, nuns)

The Netherlands:

11. Maria Refugee, Uden, Nederländerna (Bridgettines, nuns)

Great Britain:

12. Syon Abbey, Devon (Bridgettines, nuns, only by mail)  
13. S.t Cecilia's Abbey, Ryde, Isle of Wight (Benedictines, nuns)  
14. Ampleforth Abbey and College (Yorkshire) (Benedictines, monks)  
15. Pluscarden Abbey, Elgin, Skottland (Benedictines with cisterciensian influence, monks)  
16. Mount Saint Bernard Abbey, Coalville (Cistercians, monks)  
17. Community of the Resurrection, Mirfield (Benedictines, monks, Church of England)

Norway:

18. Katarinahjemmet, Oslo (Dominicans, nuns)

France:

19. Abbaye St Pierre de Solesmes (Benedictines, monks)  
20. Abbaye Ste Marie de Maumont, Juignac (Benedictines, nuns)  
21. Abbaye Ste Scholastique, Dourgne (Benedictines, nuns)  
22. Abbaye En Calcat (Benedictines, monks)

Private persons:

- Stockholm, Viveca Servatius (PhD in musicology, specialist in Gregorian chant and Bridgettine liturgy.)
- Lodi, Piero Panzetti (Secular priest and choirmaster.)
- Paris, Alain Rivière. (Left the Benedictines during the 1960s, ancient choirmaster in En Calcat, France.)
- Paris, Sylvain Dieudonné. (PhD in musicology, teacher and conductor in La Maîtrise de Notre Dame in Paris.)
- Tours, Marie-Dominique Pacquetteau. (Singing teacher and singer who only works with monasteries in France and in French speaking countries in Africa.)

*Chapter 3*

In this chapter I will discuss defining Gregorian chant as a genre. Depending on the period and context, Gregorian chant has had different connotations and interpretations. Here I will use Wittgenstein's theory of family resemblance which is a complex pattern of similarities. These similarities cross paths and merge with one another, so that certain features can represent a typical family trait (for example stepwise melodic motion) but not all melodies in the family-

tree have to have this prominent feature to be related. Furthermore, family resemblance can be dynamic. Certain features die out and disappear from the list of family traits just to re-emerge a few generations later and be reincorporated. An example of the latter was the interest in using neume notation which was revived during the nineteenth century.

From this principle of family resemblance I will discuss both Gregorian chant's *non-musical* and *musical criteria* in order to distinguish a number of characteristic features. These should not be viewed as an exclusive criteria that is unique for this genre, but together they constitute a genre recognisable as Gregorian chant. Rather than to take a subjective position about what Gregorian chant is, the question becomes how it can be defined. In this dissertation the working definition that Gregorian chant is the music represented in the editions from Solesmes is used.

#### *Chapter 4*

To understand Gregorian chant's position today, it is necessary to know something of its history. Especially interesting is work undertaken during the 1900<sup>th</sup> century to restore Gregorian chant back to an idealised state from the middle ages. The chapter will give a brief historical background as far as the 1900<sup>th</sup> century and will then deal in more depth with this 'reconstruction' behind which the Benedict monastery Solesmes emerged as the leading force. A longer section will also be dedicated to the Second Vatican Council and its affect on and consequences for the liturgy and Gregorian chant. The discussion will also touch upon the use of Solesmes publications within musicology and the non liturgical scene for Gregorian chant as a possibility and a problem. The chapter will give unfamiliar readers necessary background information for the results of the study, in particular the discussion surrounding Gregorian chant's ideological aspects.

## Part II

#### *Chapters 5, 6, 7, 8, 9*

These chapters contain case studies of five musical strategies in six monasteries. Their purpose is to demonstrate how liturgical music today can be represented in Catholic monasteries. I have aimed to spread out the data between countries, orders and monasteries and nunneries. The monasteries' numbers in the map image above are as follows: 2, 4, 5, 10, 15 and 22. I will discuss the material according to the division in to the categories: Recreated, Reshaped and Renewed.

The category concerning recreated works will be represented by the Be-

nedictines in Pluscarden Abbey, Scotland. There are few monasteries today within the Catholic Church which apply a completely recreated liturgy and only three are included in the material of the study (Pluscarden Abbey, S:t Cecilia's Abbey and Solesmes).

The Reshaped category will be represented by the Swedish Carmelite monks and nuns in Norrabý and Glumslöv. The monasteries' adaptations to Swedish are in most cases very close to the Gregorian originals. The Carmelite nuns also compose some music of their own. The Bridgettines in Vadstena (Sweden) and Uden (The Netherlands), who have considerably more far-reaching adaptations of their own unique office *Cantus sororum*, will be discussed in a longer chapter. The Bridgettines recreated *Cantus sororum* is the dissertation's most far-reaching adaptation and it raises the question of how extensive alterations can be before the result can be considered a new composition.

The Renewed category is represented by two monasteries that to a great extent use music composed in the monastery side by side with Gregorian chant in the liturgy. The first example is Mater Ecclesiae (Italy) where the choirmaster Sr Maria Elisabetta has composed music for the community for about thirty years. This music is inspired by Gregorian chant and to certain degree Slavic-Orthodox music and is mostly polyphonic. The second example is Abbaye d'En Calcat (France) where the monk Clément Jacob's music will represent this monastery's renewed compositions. This music also is polyphonic and claims to be inspired by Gregorian chant. In the musical analysis, both cases are considered as having a weak music theoretical bond with Gregorian chant, in particular the music from En Calcat. The connection between Gregorian chant and the newly composed music in these monasteries is more on an imagined, ideological plane than on a traceable music-theoretical one.

## Part III

In the third part of this dissertation the Recreated, Reshaped and Renewed categories are discussed based on broader material and with a greater focus on the ideological perspective.

### *Chapter 10*

This chapter discusses the recreated category and begins by questioning why some monasteries today choose to keep and partly revert back to the Latin liturgy with Gregorian melodies. I will attempt to view the Recreated category as a strategy where Gregorian chant is treated like a cultural inheritance. Viewing Gregorian chant in this way makes the question of the role of recreation

in the symbolic universe more understandable. Through this, it also becomes more clear why it can be given an objective function. The cultural inheritance tactic plays an important part in the legitimization process in that it strengthens Gregorian chant's place within the symbolic universe. The perception of time is of great importance in this, because a cultural inheritance is chiefly legitimized by its (often great) age. The practitioners view Gregorian chant as the Catholic Church's first and foremost music; it is inspired by the divine and has been anonymously passed on throughout the centuries as a gift to the people of today. The tradition and the anonymity are important aspects of this and are regarded as positive features that enhance its objectivity.

### Chapter 11

In this chapter the adaptation or so called reshaping strategy is discussed. This category is a considerably larger and harder one to grasp than the Recreated since it contains many different ways to relate to Gregorian chant's melodic formula. The mutual starting point for adaptations is the language problem that is considered to arise during the transfer process to the vernacular. It is the *textual properties* that are the cause of the reworking of the melodies. These textual properties often stem from the fact that vernacular accent patterns are considered incompatible with Gregorian chant. The often close relationship between word and tone in Gregorian chant is difficult to transfer to the adaptations. An important starting point is the desire to avoid stressing unaccented syllables in the vernacular. The melisma is considered to be an important way of achieving stress on lyrics and should not be placed on unaccented syllables in the vernacular language. Long melismatic sections are often considered inappropriate for the vernacular language and are often discarded in the adaptations. My discussion will have its starting point in the *perception of Latin's accent pattern today* as I have come across it during interviews, even if the Latin's pronunciation and accent pattern has varied over time. The adaptation of Gregorian chant to the vernacular language is a compromise making it possible to maintain Gregorian chant and its rich tradition but adapting it to a reality where few understand Latin. Two main strategies arise in the creation of the adaptations:

1. The melody constitutes of *all* the original notes but the melismatic sections can be changed in order to be adapted to the accent pattern and the number of syllables. Consequently, no note may be removed in the adaptation process unless a section has substantially less text in the vernacular version.
2. The melody constitutes of a skeleton which can be produced by removing superfluous notes, the so called skeleton melody principle. All notes are

not equally important; some are to be seen as ornamentation. This skeleton melody can also be adorned with other notes than the original to create an easily sung melody. This is to be considered a more subjective principle than the former, because there are no objective criteria of how to achieve it.

In reality however, it is not always easy to define which category an adaptation belongs to. The division above is a simplified way of classifying material that in real life is blurred at the borders and might overlap. Another way to discuss the material could be from a sliding scale.

No matter how far reaching the adaptations are, the question of if it really are the same melodies that reach us in their reworked forms arise. Is it only the order of the notes that decide if it is the same melody? Does a melody not change when the notes are regrouped into new melismas? And how important is the relation of the word and tone when the lyrics are in the vernacular? The adaptations clearly show that Gregorian chant today is in the process of being reshaped. Gregorian chant in a vernacular language results in the Catholic Church being able to add an additional family feature to the Gregorian family in accordance to Wittgenstein's family resemblance theory.

### *Chapter 12*

In the Renewed category Gregorian chant is a toolbox which supplies the composers with different tools – including ideological ones – to create new music for the liturgy. For a composition to be grouped into this category, it must have a known composer or monastery and not be able to be traced back to a sole Gregorian chant.

The renewed compositions are attached to Gregorian inheritance but do not claim to be Gregorian chants. The Gregorian attachment might work more on an ideological plane rather than a traceable musical one. Much of this music has been composed by monks and nuns who have resided several years in the monastery before they started to compose music of their own. During this time they interacted with Gregorian chant daily and internalised it through something that the informants call *impregnation*. This means that they have interacted with Gregorian chant for such a long time that they have internalised its modalities and formulas to later use it in their own creative processes. Far from all of the people who reshape or create new music who have gone through any higher music studies, which is why this impregnation can be said to be a substitute or a complement to more explicit music theoretical knowledge. The informants have referred to the impregnation mechanism as an important factor both in adaptations and new compositions. Some songs can be seen as paraphrases on Gregorian modi or melody formulas, while others are sub-

stantially more freely linked with Gregorian chant. In most cases however the music theoretical connection with Gregorian chant is weak.

I believe that the reason as to why there is such a gap between what the composers claim to want to produce and the resulting songs is that the composers first and foremost are shaped by our Western major/minor tonality. Not until after this shaping has occurred have they met and become impregnated by Gregorian chant. In the study material it is the homophonic compositions where the parts move as block chords that are the most common, and self-sufficient parts in counterpoint are almost nonexistent. I surmise that this is caused by the following four reasons:

1. Homophony brings out the text better than compositions with independent melodic voices.
2. Homophony causes people to pray together in the same rhythmical event.
3. Homophony is rhythmically easy to follow.
4. A homophonic part that does not carry the melody is easier to learn than an independent one.

The result is most often triads which are easy to refer to major or minor tonalities.

Another reason that the new composed polyphony often becomes tonal is that it is very difficult to combine Gregorian chant's horizontal approach to music with a vertical polyphonic one without studies in modern polyphony.

### *Chapter 13*

This chapter will discuss the psalmody – the singing of psalms – in the vernacular language, since it plays a central part in the Divine Office. Today there is a significant amount of new psalm tones composed and I have visited monasteries that have had as much as 40 different new composed psalm tones in their repertoire. There are also monasteries that have kept Gregorian psalm tones sung in the vernacular. The psalmody in the vernacular can function together with antiphons that can be recreated, reshaped and renewed in accordance with the following division:

- A) Gregorian antiphons with Latin lyrics.
- B) Adaptations of Gregorian antiphons to lyrics in the vernacular language.
- C) New composed antiphons to lyrics in the vernacular language.

Examples from all three categories are included from French, English and Swedish material. The purpose is to show how the psalmody in the vernacular language can relate to the three categories recreated, reshaped and renewed. These are three common methods but not the only ones. The psalmody composers have clearly had knowledge of the Gregorian modi when they have composed their psalm tones, but perhaps that knowledge has more generally concerned the Gregorian repertoire than how specific psalm tones are constructed. Noticeable is the frequency in which the new composed psalm tones consist of more than the two segments that the Gregorian psalm tones consistently use. This might be based on a desire to create a wider variation in the psalmody which otherwise might be experienced as monotone. Moreover, the features *initium* and *flexa*, which are distinct features of Gregorian chant, are always excluded. Neither has any system that emulates the Gregorian psalmody's *differentiae* been found in the material. Often there is a correspondence in the recital tone (tenor) which probably can be explained by that at least the mixed liturgies connects to Gregorian antiphons which in turn are controlled by an already existing melody and tied to its »melodic rules«. In reality the same psalm tone is applied to more than one recital tone which makes it difficult to deduct which one is the main recital tone, however this might not have been the intention. Despite references to the Gregorian psalm tones it seems to be difficult to create a new, simple system that can be adapted to both Gregorian chant and to the new composed antiphons. Perhaps a longer use of new composed psalmodies in a longer perspective can give a more lucid system.

## Part IV

In the dissertation's fourth and final part I will refer to the theory of the symbolic universe from the ideological perspective to a higher degree than previously.

### *Chapter 14*

I assumed at an early stage in the study that the learning situation of the liturgical song was an important key to not only the understanding of how the symbolic universe is constructed, but also to the ideology and conception around Gregorian chant. I started by investigating how often the members of the monasteries rehearsed their music per week. A mapping of the rehearsal frequency showed that the monasteries rehearse about thirty minutes per week which is very little in comparison to the three to four hours a day that the liturgy normally claims. There are also monasteries that have no regular



rehearsals at all. There are also a number of informal learning opportunities in the liturgy. By partaking one learns within in a master-student relationship. In this learning situation the role of tacit knowledge is both important and palpable since the knowledge passed on here not only is of a musical nature but also about customs in the church and during the song: how one stands, sits, kneels and so on. The rehearsals have a strong touch of pragmatism, but are at the same time driven by an advanced thought system impregnated by thoughts on theology and aesthetics. The choirmaster's responsibility is to distil these thoughts into practical knowledge that can be passed on during the short rehearsals. In the sociology of knowledge this is called recipe knowledge: pragmatic competence in routine actions.

The choirmasters' different learning goals with the exercises can be summarised into four groups:

1. *Short term goals*: Prepare music for the following week. Give simple tips on breathing, phrasing and pronunciation.
2. *Long term goals*: The improvement of the community's way of singing. Finding the choir's authentic voice, a voice freed from tension and flaws. Long-term goals can also include questions about interpretations to, for example, clarify a melody's structure.
3. *Social goals* to get the community to sing better. The intention is to create a better atmosphere, give positive comments, make people laugh and persuade everyone that they can sing. Here the learning opportunity and the socialization through singing can be seen as ends in themselves to promote closeness, rather than a way to teach musical knowledge. These goals can in real life be difficult to separate from the others since a good atmosphere is important for gaining knowledge
4. *Music theoretical goals* which refers to reading of music and perhaps explaining Gregorian chant according to Solesmes principles. There are however few monasteries that have resources enough to include a goal of this music theoretical nature.

Therefore the rehearsals result in the choirmaster conveying what for the community is *objective knowledge*, for example when to breath, basic note reading, beginning and ending at the same time and simple phrasing but also a liturgical music canon.

In several monasteries help in the form of professional singing teachers is used with more or less regularity. These singing teachers are often, but not always, specialised or at least interested in Gregorian chant. Their work mainly consists of teaching vocal technique, and my informants testify that these short visits with long intervals in between are not enough to maintain a good quality

of their vocal technique. External singing teachers can also be helpful if the choirmaster and choir experience communication problems. The obvious musical benefit of an external singing teacher is that the monastery inhabitants get a possibility to work with their voices in a technical way that the choirmaster often does not have enough knowledge to teach. The choirmaster also might experience the relief of being »one of the crowd« for a few days and be able to focus entirely on his or her own singing. But there are also drawbacks, the main one being that the singing teacher comes with an outside perspective which can be seen as troublesome. The communities can experience the singing teacher as insensitive to their special needs as a monastery choir and thus treating them as an ordinary church choir.

Several monasteries empathise verbal teaching as an important method, both because many people are not able to read notes and because by learning the music by listening to it, it is simpler to work on things such as phrasing and pausing. Here they often like to join the church's tradition that emphasize Gregorian chant as an originally verbally transferred tradition. The ability to read music in monasteries is generally low.

### *Chapter 15*

As the monastic way of singing so greatly differs from an ordinary secular choir, this chapter will investigate which technical aspects and ideological factors have shaped such a distinctive song ideal. The typical monastic choir sings with a weak voice, has a whispering quality caused by poor vocal cord adduction, inactive body and often bad articulation. The flow of air is weak and they often sing in their throats instead of allowing the singing to come from the body. The inactive body results in among other things poor intonation in phrase endings. The result becomes a weak, airy and ethereal sound with »angel-like qualities«. A practical explanation to the monastic choirs' special sound is among other things that they include a wide array of different ages where the average age tends to be high. Moreover, a monastic choir does not recruit its members based on vocal capacity. But there is also a deeper explanation for this way of song other than the purely practical one.

In the interviews the monastic vocal ideal is presented as an ideal that strives for an authentic voice. This voice is candid and honest and comes from the body and the true self. It is the opposite of an opera voice. In the interviews the body is often mentioned, but the way of singing has little to do with the body. It is hard to understand why something is emphasized as so important when it is not used in real life, but underlying causes such as a conflict between the body and the spirit can be at work.

The monastic way of singing is carried by several prescriptions that encourage small thin voices with ideals of humility and voices that do not drown

the other voices. This is demonstrated by quotes from Augustine, Bernard of Clairvaux and Saint Bridget which encourage the humility ideal, but not necessarily the use of a weak voice with no anchorage in the body. The idea of the music as a servant of the lyrics (*ancilla verbi*) often creates a thoughtful and introvert way of song where you meditate over the lyrics during the singing, a sort of rumination (*ruminatio*) of the lyrics.

This chapter will also discuss the reasons as to why monasteries record their repertoire on cd. Three main reasons are discernible:

1. Request from guests. Guests want to be able to take the liturgical music home and keep praying with the monastery they have visited.
2. Evangelism. The recording is a way of spreading the Word of God through music.
3. The preservation of a cultural inheritance. This refers to Gregorian chant and is a parallel of the traditional recordings of folk music. The monastery in Solesmes claims that the need to record Gregorian chant is a survival issue for the music itself.

The repertoire recorded by the monasteries is of Gregorian chant and newly composed music but almost never the adapted type.

### *Chapter 16*

One of the most interesting and clear results of the study concerns the reinstatement of the Gregorian repertoire, a phenomenon I call *re-gregorianisation*. There are causes for the rising interest in Gregorian chant both outside and within the Catholic Church. Gregorian chant today is a commercial product and there is an interest both from secular artists and laymen for the music. Within the Catholic Church the Vatican and particularly pope Benedict XVI has encouraged the use of Gregorian chant to the joy of many monasteries, but I do not believe that it is the Vatican that creates the foundation of re-gregorianisation. Rather it can be seen as a grass root movement where the Catholic Church constitutes a part of the Western world which is interested in its own roots

In the interviews two reasons are given for this re-gregorianisation. The practical reason is that after a few years several monasteries felt that the new composed music did not keep a high enough quality and was not musically interesting enough. The second reason is that when the Gregorian liturgy, as it is arranged in Solesmes editions, is broken up and mixed with other music material, the liturgy created has many different elements which give a divided impression. A strong ideological reason is the wish for wholeness and a spirit of community that Gregorian chant is thought to give. The liturgy is seen as

a gift for the people of today, a gift that is not something created but received through the tradition of the Catholic Church. This tradition is musically passed on via Gregorian chant.

In a number of music examples the possibility of keeping the Gregorian melody intact and adding lyrics in the vernacular is shown. This indicates that the Latin language is thought to have a special value even if it is not consciously possible to assimilate the meaning of the words. Gregorian chant is also thought to have an intuitive expression of many things that we are not capable of expressing otherwise, and that Latin is thought to have a transcendental character. The tacit knowledge as something one cannot say or perceive with words in other languages thus becomes one of the characteristics of Gregorian chant. This contradicts the view that the main reason for the adaptation is that few understand Latin. These are two contradictory but fully provable patterns in the study material.

Gregorian chant in Latin in monasteries might seem a minor offence, but really it mirrors the whole Western world's romanticized historical interest where the Middle Ages play an important part. This symbolic universe within which Gregorian chant exists is of course partly shared by the Western world that the monasteries are a part of. Re-gregorianisation naturally follows the contemporary interest for historical music and its search for authenticity. I claim that re-gregorianisation is a logical consequence of the ideology surrounding Gregorian chant in combination with the increasingly divided musical situation after The Second Vatican Council.

### *Concluding discussion*

The title, »*The Word Became Song*« refers to the central role of the lyrics in the liturgical music and the ideas surrounding lyrics and language. The word is the Word of God that is perceived to be given a unique quality by being sung. The subtitle »*Liturgical Song in Catholic Monasteries*« refers to the source of the empirical data: Catholic, monastic liturgical music. The years 2005–2007 refer to that the empiric data is gathered during these years and that the results mainly represent these three years. The field is constantly changing and a new study would have different details, but the over all results would likely remain.

### *Two main functions*

From a bird's perspective two superior functions emerge for liturgical music in the symbolic universe of the monasteries. The concept comes from Gregorian chant but includes all three musical categories recreated, reshaped and rene-

wed. Here scientific truths are mixed with beliefs as a credo for a symbolic universe. The liturgical music is to be seen as a tool, a way of prayer, and as such it has functions in two directions: inwards and outwards.

1. *The liturgical songs inward effects: liturgical song as spiritual edification:*

- Liturgical song is *Lectio Divina* (divine reading) and *Exegesis* (interpretation of the Bible).
- To constantly sing this music is to contemplate and allow the Word of God to come close which means *internalisation*. Associated with this is where the idea of being *impregnated by* Gregorian chant occurs, which means that you *leave yourself open to be affected by the song*. This can then be used to create adaptations or new compositions.

2. *The liturgical songs outward effect as a medium between man and God: liturgical song as prayer and praise:*

- Liturgical song is a sung prayer where Gregorian chant can work as a school of prayer.
- The liturgical song expresses the relationship to Christ
- The liturgical chant *intuitively* expresses many things that we are not capable of saying in any other way. The tacit knowledge can be seen as one of the liturgical song's (and especially Gregorian chant's) character traits.
- The liturgical songs outward influence is also an important reason as to why many records are released, for the purpose of evangelization.

### *Future Research*

Very little research has been undertaken in the monastic, post council, liturgical field. My work has only brushed the surface of a very large subject. The study has mainly discussed general tendencies and not delved into any particular genres of song. The genres of song that I have studied are mainly antiphons, hymns and the psalmody. One could ask why 40 years after the Second Vatican Council no one has assigned more time to investigate this field. Some possible reasons could be:

- A strong pragmatic aspect is imprinted on the monastic music practice. It is possible that there is an all too clear practitioner's perspective and that those who perform the music see no need to research it.
- Difficulty in obtaining the material, since it is not published to any great degree. It is solely by personal contact with monasteries and preferably

by visiting the monasteries themselves that one can get access to the material

- The Catholic Church emphasises Gregorian chant as the main music of the mass which makes other music invisible. I myself had before my study the impression that only Gregorian chant is sung in monasteries today.
- It is possible that the liturgical song and especially Gregorian chant are so ideologically charged that an impartial discussion about, for example, adaptations is difficult to sustain.

Translation Kristine Pettersén.

# Résumé français

## La parole devient chant – Le chant liturgique dans des monastères catholiques entre 2005 et 2007

Karin Strinnholm Lagergren

### Introduction

Cette thèse traite de la musique liturgique dans une vingtaine de monastères catholiques dans six pays européens différents. Le statut du chant liturgique subit en effet un affaiblissement après le deuxième Concile du Vatican en 1965, dont l'une des mesures adoptées permit l'utilisation d'une autre langue que le latin au sein de l'office dans une plus large mesure qu'auparavant, et par conséquent également l'emploi d'une autre musique que la grégorienne. Les raisons principales de ce changement étaient que de moins de gens comprenaient le latin en même temps qu'on souhaitait une participation plus active des membres paroissiaux. Comment a-t-on donc procédé pour exploiter cette nouvelle possibilité ? Que s'est-il passé depuis avec le statut du chant grégorien au sein de l'église catholique, et en particulier dans les monastères ? Qu'est-ce finalement le chant grégorien ? Et qu'est-ce qui le différencie ou le rapproche d'autres types de chants liturgiques sur les plans musical et idéologique dans les établissements catholiques ? Quelle est cette autre musique qui coexiste avec le chant grégorien dans les communautés religieuses ? Comment et pourquoi sonne-t-elle comme elle le fait ? Quelle est la voie de transmission de la musique dans les monastères ? Et quelles sont les réflexions qui y sont transmises ? La thèse s'efforcera de donner des réponses à ces questions à travers une approche ethnomusicologique en partant de théories et de méthodes sociologiques et analytiques sur la transmission de la connaissance et de la culture. Un cd avec des échantillons musicaux des monastères accompagne la thèse.

### Première partie

#### *Chapitre 1*

La thèse veut cerner trois questions globales :

1. La pratique : Quel est le répertoire liturgique dans les monastères concernés ? Dans quel sens a-t-il évolué depuis le deuxième Concile du Vatican ?

2. La pédagogie : Comment apprend-on, enseigne-t-on et garde-t-on le répertoire ? Pourquoi est-il important de préserver un certain répertoire ?
3. L'idéologie : Quels renseignements peut-on tirer de la pratique et de la pédagogie de l'idéologie des chants liturgiques, et de ceux qui sont grégoriens en particulier ?

Le cadre théorique est constitué par la sociologie de la connaissance et l'analyse culturelle. La notion d'univers symboliques des sociologues Peter L. Berger et Thomas Luckmann est employée afin de discuter les procès de légitimation qui créent et qui préservent le chant liturgique dans l'univers symbolique. Un univers symbolique est la représentation explicative des conceptions et des idées d'un groupe d'individus qui s'en trouvent reliés sur le plan existentiel. Tous les individus sont socialisés à l'intérieur de cet univers, dans une réalité vécue comme objective mais qui en vérité peut avoir des composantes tout à fait subjectives. La légitimation qui nous intéresse ici concerne le transfert de conceptions aux significations objectives, et comment les procès en œuvre dans la légitimation organisent ces conceptions à l'intérieur de l'univers symbolique. L'étude des procès en œuvre répond à la question de savoir qui a le pouvoir de changer un répertoire liturgique musical et à celles de savoir comment une nouvelle musique est acceptée ainsi que comment la subjectivité musicale peut être rendue objective.

La perspective d'analyse culturelle repose sur l'idée que la culture est une création en cours et une transformation de règles collectives, de conceptions et de modes de valeur. La transformation du répertoire musical peut ici être considérée comme une création de ce type, tout comme les fluctuations de la valorisation du chant grégorien à travers les époques. L'analyse culturelle de même que la sociologie de la connaissance s'appliquent principalement sur ce qui relève du quotidien et sur ce qui en apparence ne pose pas de problèmes, et cela dans la mesure où c'est dans le contexte quotidien que l'on aperçoit le plus clairement des conceptions qui sont centrales pour la culture.

Le matériel empirique est réparti et discuté en trois catégories :

1. La recréation : On reconstruit le chant en latin sur des mélodies grégoriennes éditées par l'abbaye bénédictine française Abbaye St Pierre de Solesmes. La recréation signifie une recherche de similitude avec l'original.
2. La transformation : On crée des adaptations nouvelles de mélodies grégoriennes avec des paroles dans une autre langue que le latin. La musique peut avoir subi des ajustements plus ou moins importants afin de convenir à son nouveau contexte langagier. Les paroles peuvent venir soit de traductions directes de l'original latin, soit d'autres sources.



3. L'innovation : On compose après le deuxième Concile du Vatican de la musique nouvelle, adaptée à des paroles nouvelles ou à des paroles tirées de la Bible. Cette catégorie musicale use d'éléments musicaux nouveaux tout en les inscrivant dans un contexte clairement traditionnel.

La thèse contient également un certain nombre d'extraits de partitions qui sont analysés et discutés. La visée principale de l'analyse musicale est de rendre compte de la relation entre les transformations et les innovations liturgiques par rapport au chant grégorien originel.

Afin de pouvoir discuter la pratique du silence qui existe dans les communautés religieuses à côté de celle qui est de nature verbale, nous employons la théorie des jeux de langage de Ludwig Wittgenstein. Elle consiste à dire que notre vie est soutenue par un réseau de langues et d'actions qui ensemble forment une unité. Cela implique qu'une certaine forme de connaissance n'est pas dicible, à savoir silencieuse et peut-être même indicible, et constitue de ce fait une dimension qui se situe en dehors du langage verbal.

### *Chapitre 2*

Le matériel empirique de la thèse se compose d'entretiens, de partitions et d'enregistrements qui ont été récoltés sur le tas de 2005 à 2007. Les monastères concernés se trouvent en Suède, en Norvège, aux Pays-Bas, en Angleterre, en Italie et en France. Les ordres qui font partie de l'étude sont des Dominicains (deux monastères), des Bénédictins (neuf monastères), des Carmélites (trois monastères), des Brigittines (cinq monastères) et des Cisterciens (un monastère). Afin d'avoir un matériel de comparaison de la vie monastique en dehors de l'église catholique nous y avons ajouté un monastère anglican et un monastère au sein de l'église suédoise. Les entretiens ont été effectués principalement avec les chefs de chœur des établissements, ou avec d'autres personnes qui ont eu affaire à la vie musicale des établissements religieux, comme d'anciens chefs de chœur ou des compositeurs. En plus de ces visites dans les communautés religieuses, nous avons aussi eu des contacts avec quelques particuliers qui travaillent sur le chant grégorien de différentes manières en dehors du contexte monastique, ou qui enseignent le chant dans les monastères.

Suède :

1. S:ta Birgittas kloster (Le monastère de Sainte Brigitte), Djursholm (Brigittines)
2. Pax Mariae, Vadstena (Brigittines)
3. Le monastère de Röggle (Dominicaines)
4. Den barmhjärtiga kärlekens Karmel (Le monastère de l'amour miséricordieux de Carmel), Glumslöv (Carmélites)



*Carte des entretiens effectués. (Illustration Tony Axelsson.)*

- 5. Les frères Carmes à Norraby (Carmes)
- 6. Heliga Hjärtas kloster (Le monastère du saint Cœur), Omberg (Bénédictines)
- 7. Le monastère d'Östanbäck (Bénédictins dans l'Église suédoise)

Italie :

8. Casa di Santa Brigida, Rom (Brigittines)
9. Carmelo, Lodi (Carmélites)
10. Abbazia Mater Ecclesiae, Isola San Giulio (Orta, Piemonte, Bénédictines)

Pays-Bas :

11. Maria Refugie, Uden, Pays-Bas (Brigittines)

Angleterre :

12. Syon Abbey, Devon (Brigittines, uniquement par correspondance)
13. S.t Cecilia's Abbey, Ryde, Isle of Wight (Bénédictines)
14. Ampleforth Abbey and College (Yorkshire) (Bénédictins)
15. Pluscarden Abbey, Elgin, Skotland (Bénédictins influencés par l'ordre cistercien)
16. Mount Saint Bernard Abbey, Coalville (Cisterciens)
17. Community of the Resurrection, Mirfield (Bénédictins dans l'Église anglaise)

Norvège :

18. La maison de Catherine, Oslo (Dominicaines)

France :

19. L'abbaye St Pierre de Solesmes (Bénédictins)
20. L'abbaye Ste Marie de Maumont, Juignac (Bénédictines)
21. L'abbaye Ste Scholastique, Dourgne (Bénédictines)
22. L'abbaye En Calcat (Bénédictins)

Particuliers :

- Stockholm, Viveca Servatius (PhD en musicologie, spécialiste de grégorien, connaisseuse en liturgie brigittine)
- Lodi, Piero Panzetti (Prêtre séculier, chef de chœur)
- Cambridge, Mary Berry (PhD, Augustine et chef du chœur Schola Gregoriana)
- Paris, Alain Rivière (Bénédictin et chef de chœur à En Calcat, France)
- Paris, Sylvain Dieudonné (PhD en musicologie, enseignant et chef d'orchestre dans La Maîtrise de Notre Dame à Paris)
- Tours, Marie-Dominique Pacquetteau (enseignante de chant et chanteuse, travaillant exclusivement avec l'enseignement auprès de monastères en France et dans des pays africains francophones)

### Chapitre 3

Dans cette partie, nous parlons de la possibilité de définir le chant grégorien en tant que genre. Le chant grégorien a investi selon les époques et les contextes des significations partiellement différentes et des fonctions significatives diverses. Nous nous servons de la théorie de Wittgenstein sur les similitudes, à savoir du concept de *réseau complexe de similitudes*. Ces similitudes s'entrecroisent et se mélangent, et il en ressort que certains traits peuvent être caractéristiques d'une famille donnée (des mouvements mélodiques par palier par exemple), mais que tous les membres de cette famille ne doivent pas obligatoirement avoir ces traits caractéristiques pour quand même y être apparentés. Les similitudes peuvent aussi être dynamiques. Certains traits de caractère peuvent disparaître de la famille à un moment donné, et donc être rayés de la liste de similitudes, pour ensuite réapparaître quelques générations plus tard et de nouveau s'intégrer. Un exemple illustratif est la réapparition du chant à partir d'une notation neumatique au XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous discutons le chant grégorien à la lumière de ce principe de similitudes à partir de critères extra-musicaux et musicaux afin de pouvoir dégager un certain nombre de traits caractéristiques. Il ne s'agit pas de critères exclusifs, uniques au genre grégorien, mais de critères qui ensemble forment un genre reconnaissable comme étant grégorien. Il s'est avéré au fil du travail que la question concerne plus *comment on peut* définir le chant grégorien, plutôt que de déterminer une définition figée. Nous utilisons dans la thèse une définition de travail qui consiste à dire que le chant grégorien est la musique qui est représentée dans les éditions musicales de Solesmes.

### Chapitre 4

Pour pouvoir comprendre le statut du chant liturgique grégorien aujourd'hui, il est nécessaire de faire un retour en arrière. Ce qui apparaît comme particulièrement intéressant est le travail de restauration qui a été effectué au XIX<sup>e</sup> siècle afin de recréer un chant tel qu'on se l'imaginait au Moyen Âge. Dans ce chapitre on passe en revue le fond historique jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, pour ensuite aller plus en profondeur dans le travail de restauration. Ce travail a été mené en particulier par les Bénédictins de L'Abbaye St Pierre de Solesmes. Une partie du chapitre est consacrée au deuxième Concile du Vatican, sa raison d'être et ses effets ensuite pour la liturgie et le chant grégorien. Nous discutons également l'utilisation des enregistrements de Solesmes dans une perspective musicologique, ainsi que le lieu profane du chant grégorien en tant que possibilité, et problématisons les possibilités du chant grégorien profane. Ce chapitre donnera aux lecteurs moins familiers avec l'histoire du chant grégorien la connaissance de base nécessaire pour comprendre les résultats de l'étude, en mettant l'accent particulièrement sur la discussion idéologique.

## Deuxième partie

### Chapitres 5, 6, 7, 8, 9

Ces chapitres comprennent des études de cas de cinq stratégies musicales au sein de six monastères différents. La visée de l'étude est de montrer comment la musique liturgique peut se présenter aujourd'hui dans des monastères catholiques. Nous avons cherché à couvrir des pays différents, des ordres divers et des monastères et de sœurs et de moines. Les monastères concernés sont ceux qui sont numérotés 2, 4, 5, 10, 15 et 22 sur le plan ci-dessus. Le matériel empirique est discuté selon la répartition en catégories de récréation, de transformation et d'innovation qui ont été mentionnées précédemment.

La catégorie de récréation est représentée par les frères bénédictins dans Pluscarden Abbey en Écosse. Il existe peu de communautés religieuses au sein de l'église catholique qui adoptent un répertoire liturgique entièrement recréé, et parmi celles de l'étude il n'y en a que trois (Pluscarden Abbey, S:t Cecilia's Abbey et Solesmes).

La catégorie de transformation est représentée par les Carmes et Carmélites à Norraby et Glumslöv en Suède. Les adaptations en suédois qui sont employées sont dans la majorité des cas très proches des originaux grégoriens. Les Carmélites composent également un peu elles-mêmes. Les Brigittines à Vadstena en Suède et à Udens aux Pays-Bas font des adaptations de leur unique *Cantus sororum* qui vont bien plus loin en créativité, et ces dernières sont discutées longuement dans la mesure où elles constituent l'exemple le plus marquant de transformation que nous ayons trouvé et elles posent par là la question de savoir quand une transformation franchit la limite de l'innovation.

La catégorie de l'innovation est représentée par deux abbayes qui emploient en grande partie leur propre musique composée sur place, en complément au chant grégorien dans la liturgie. Il s'agit de Mater Ecclesiae en Italie où Maria Elisabetta, chef de chœur, a fait des compositions musicales pour la communauté pendant une trentaine d'années. Ces compositions sont inspirées de la musique grégorienne et également en partie de la musique slave, orthodoxe, et sont la plupart du temps à plusieurs voix. L'autre exemple vient de l'Abbaye d'En Calcat en France où le moine Clément Jacob fait figure de représentant de l'innovation. Cette musique est aussi à plusieurs voix et dite d'inspiration grégorienne. Dans l'analyse musicale on constate dans les deux cas que les concordances musicales sont sur le plan théorique relativement faibles, et tout particulièrement à En Calcat. Les concordances entre le chant grégorien traditionnel et les innovations existent plus à un niveau idéologique qu'à un niveau théorique analysable.

## Troisième partie

Dans la troisième partie de la thèse on parle des catégories de récréation, de transformation et d'innovation à partir d'un matériel plus vaste et avec l'aspect idéologique en ligne de mire.

### *Chapitre 10*

Ce chapitre traite de la catégorie de récréation à partir de la question de savoir pourquoi certains monastères aujourd'hui choisissent de revenir à, et de préserver, une liturgie partiellement en latin avec des mélodies grégoriennes. Nous tentons de considérer la catégorie de récréation comme une stratégie de préservation d'un héritage culturel constitué par le chant grégorien. Si l'on considère que le chant grégorien est un héritage culturel, le rôle de la récréation au sein de l'univers symbolique apparaît comme plus compréhensible, et on peut plus clairement expliquer pourquoi lui attribuer une fonction objective. L'idée d'un héritage culturel est essentielle dans le procès de légitimation, car elle renforce la place du chant grégorien au sein de l'univers symbolique. La notion temporelle y joue un rôle important dans la mesure où un héritage culturel est en grande partie légitimé et défini par son âge (souvent respectable). Les pratiquants considèrent que le chant grégorien est la musique de l'église catholique par excellence, elle vient d'une inspiration divine et a été transmise de façon anonyme à travers les siècles comme un cadeau jusqu'à nous dans les temps modernes. La tradition et l'anonymat sont importants, ressentis comme des caractéristiques positives renforçant l'ancrage objectif.

### *Chapitre 11*

Ce chapitre discute les adaptations, à savoir les stratégies de transformation. C'est une catégorie qui est sensiblement plus vaste et plus difficile à définir que la précédente dans la mesure où elle couvre de nombreuses manières d'interpréter le profil mélodique du chant grégorien. Ce qui est commun aux adaptations est le fait que la transposition de la langue latine à une autre langue est problématique. Ce sont *les propriétés textuelles* qui induisent la transformation mélodique. Le problème réside le plus souvent dans le fait que les intonations de la langue cible sont inadaptables au chant grégorien. La relation souvent très proche entre le mot et la note dans le chant grégorien est difficile à rendre dans les adaptations. Une recherche importante consiste à éviter de mettre l'accent sur des syllabes non accentuées dans la langue cible. L'emploi de mélismes est considéré comme une stratégie importante pour accentuer un texte, et ne doit pas figurer à des endroits inappropriés dans la langue cible. Des mélismes étendus de manière générale sont souvent ressentis comme inadaptés à d'autres langues que le latin, et sont de ce fait ôtés dans les

adaptations. Notre discussion se fonde dans cet aspect sur *la conception de la prononciation du latin aujourd'hui*, telle que nous l'avons rencontrée dans les entretiens, même si la prononciation du latin a changé à travers les époques. L'adaptation du chant grégorien à d'autres langues est une solution intermédiaire qui permet de préserver ce chant riche de traditions tout en l'adaptant à une réalité où peu de gens comprennent le latin. Nous avons discerné deux stratégies principales dans ce travail de transformation :

1. *Toutes les notes* de la mélodie initiale sont préservées, mais les mélismes peuvent changer afin de s'adapter à une autre intonation ou à un autre nombre de syllabes. Aucune note n'est de ce fait supprimée dans la transformation, sauf si les paroles sont *sensiblement* plus courtes dans la version de la langue cible.
2. La mélodie est constituée par un squelette qui peut être perçu en enlevant des notes superflues, c'est ce que l'on appelle le principe du squelette mélodique. Toutes les notes n'ont pas une importance égale, certaines ne sont que des décorations. Ce squelette mélodique peut aussi être enrichi par d'autres notes que celles qui y figuraient initialement, par exemple dans le but de créer une mélodie plus facile à chanter. Ce procédé se base sur un principe plus subjectif que le précédent dans la mesure où il n'y a pas de critères objectifs qui stipulent les façons de faire.

Pour une adaptation donnée c'est en réalité loin d'être toujours facile de distinguer de quelle catégorie il s'agit. La répartition ci-dessus en catégories est une manière de schématiser un matériel qui en fait a des contours flous et où les tendances peuvent se superposer. Une autre manière de considérer le matériel pourrait être d'introduire une échelle de mesure.

Quelles que soient les tendances des adaptations, la question se pose de savoir s'il s'agit véritablement de la même mélodie au bout du compte. Est-ce uniquement l'ordre des notes qui détermine s'il s'agit de la même mélodie ? La mélodie n'est-elle pas transformée lorsque les notes sont réparties dans de nouveaux mélismes ? Et quelle importance accorde-t-on à la relation entre la note et le mot quand les paroles sont traduites ? Les adaptations montrent clairement que le chant grégorien fait l'objet de procès de transformations. L'église catholique devra maintenant, selon la théorie de Wittgenstein sur les similitudes, inclure cet aspect dans les traits caractéristiques du chant grégorien.

### *Chapitre 12*

Le chant grégorien traditionnel constitue une boîte à outils pour les compositeurs de la catégorie de l'innovation. Les outils, de nature concrète comme idéologique, servent pour créer une nouvelle musique liturgique. Une com-

position de cette catégorie doit venir d'une source connue, d'un compositeur individuel ou d'un monastère, et ne doit pas s'apparenter à une mélodie grégorienne particulière.

Les compositions innovatives relèvent de l'héritage grégorien, mais ne se font pas passer pour des chants grégoriens. L'appartenance au genre grégorien peut s'inscrire plus sur le plan idéologique que sur le plan théorique et musical à proprement parler. De nombreuses compositions ont été faites par des moines ou des sœurs qui ont passé bien des années en monastère avant d'avoir commencé à composer de la musique eux-mêmes. Pendant ce temps ils ont été confrontés à la musique grégorienne quotidiennement et ils l'ont intégrée dans un processus que nos informants qualifient d'*imprégnation*. Ce processus implique une connaissance du chant grégorien pendant un laps de temps si long que la personne a pu intégrer la modalité et la formulation musicales du chant pour ensuite les utiliser librement dans une nouvelle création personnelle. Ces compositeurs, qu'il s'agisse d'innovateurs ou de transformateurs, sont loin d'avoir tous suivi des études musicales poussées, ce qui fait que cette imprégnation peut se substituer à, ou compléter, la formation musicale avec des connaissances explicites et théoriques. Nos informants parlent du mécanisme d'imprégnation comme étant un facteur important dans la création aussi bien dans les adaptations que dans les innovations. Certains chants peuvent être considérés comme des paraphrases de modes grégoriens ou de formules mélodiques, tandis que d'autres se rattachent à la tradition grégorienne de manière nettement plus libre. Cependant, la plupart du temps il s'agit d'un lien aux sources qui est relativement faible sur le plan de la construction musicale.

La raison de la différence, qui existe malgré tout, entre ce que l'on prétend composer et le produit final dépend, d'après nous, de l'influence occidentale des tonalités majeure ou mineure auxquelles les compositeurs ont été exposés avant d'avoir rencontré la musique grégorienne, et avant *d'avoir été imprégnés par elle*. Le matériel empirique nous révèle que des compositions homophoniques avec des voix par bloc d'accords sont les plus fréquentes, et que des voix indépendantes en contrepoint sont presque totalement absentes. Nous présumons quatre raisons à cela :

1. L'homophonie fait mieux ressortir les paroles que des mouvements ayant une mélodie autonome.
2. L'homophonie fait que la prière est prononcée à *l'unisson* rythmiquement.
3. L'homophonie est facile à suivre rythmiquement.
4. Les voix secondaires homophoniques sont plus faciles à apprendre que des voix secondaires autonomes.



Il en résulte que les compositions contiennent souvent des triples accords qui relèvent des tonalités majeure ou mineure. Une raison de plus qui peut être évoquée dans ce contexte est qu'il est très difficile de combiner la ligne mélodique horizontale du chant grégorien avec une ligne mélodique verticale polyphonique sans faire intervenir une étude de polyphonie modale.

### Chapitre 13

Ce chapitre discute le chant psalmodique en d'autres langues que le latin dans la mesure où les psaumes jouent un rôle central dans l'office. Il existe aujourd'hui un très grand nombre de nouveaux tons psalmodiques composés et nous avons rendu visite à des monastères où il y a eu jusqu'à 40 différents nouveaux tons psalmodiques dans le répertoire. D'autres monastères ont conservé les tons psalmodiques du chant grégorien en les adaptant à la langue du pays. Le chant psalmodique en langue vernaculaire s'adapte à des antiphones qui peuvent revêtir des formes de récréation, d'adaptation et d'innovation selon la répartition suivante :

- A) *Des antiphones grégoriens* avec des paroles latines.
- B) *Des adaptations* d'antiphones grégoriens avec des paroles en langue vernaculaire.
- C) *Des antiphones nouveaux* avec des paroles en langue vernaculaire.

Nous avons des exemples des trois catégories dans un matériel français, anglais et suédois. Le but de l'étude est de montrer des exemples de comment la psalmodie en langue vernaculaire se positionne par rapport aux catégories de récréation, de transformation et d'innovation. La répartition ci-dessus montre trois options courantes, mais qui ne sont pas les seules possibles. Les compositeurs de chants psalmodiques connaissaient de toute évidence les modes grégoriens quand ils ont composé leurs tons psalmodiques, mais cette connaissance a pu concerner plus le répertoire grégorien de manière générale que la construction des tons psalmodiques proprement dite. Il est notable que les tons psalmodiques nouvellement composés sont souvent construits sur plus que les deux phrases sur lesquelles les psaumes grégoriens sont systématiquement conçus. La raison pourrait en être une volonté de créer une variation plus importante dans la psalmodie, qui sinon peut être ressentie comme monotone. Les caractéristiques particulières à la psalmodie grégorienne, l'*initium* et la *flexa*, sont en outre systématiquement exclues. Notre matériel n'atteste pas non plus de système ressemblant aux *differentiae* de la psalmodie grégorienne. Il y a souvent une concordance avec la note de récitation (ténor), ce qui peut probablement s'expliquer par le fait qu'en tout cas les liturgies mixtes se rattachent aux antiphones grégoriens qui sont régies par une mélodie déjà existante

et les « lois mélodiques » qui en font partie. Un seul et même ton psalmodique peut en vérité employer plus d'une note de récitation, et il n'est pas toujours aisé de distinguer quelle est la note de récitation principale, ce qui est peut-être même fait délibérément.

Il semble difficile de trouver un système nouveau et simple qui puisse s'adapter aussi bien au chant grégorien qu'aux antiphones nouvellement composés, malgré les références explicites aux tons psalmiques grégoriens. Reste à savoir si une utilisation à long terme de psalmodies innovatives peut nous fournir un système plus clairement défini.

## Quatrième partie

Dans cette quatrième et dernière partie de la thèse nous renouons plus explicitement qu'auparavant avec la théorie de l'univers symbolique du point de vue idéologique.

### *Chapitre 14*

Nous avons commencé notre travail d'investigation avec l'idée que le chant liturgique était un aspect important non seulement de la compréhension de la construction de l'univers symbolique, mais aussi de celle qui touche à l'idéologie et aux conceptions du chant grégorien. Dès lors, nous avons voulu répertorier combien de temps les pratiquants consacrent à la répétition musicale par semaine. Il s'est avéré que les monastères répètent en moyenne 30 minutes par semaine, ce qui est peu en comparaison aux trois ou quatre heures par jour qui sont consacrées à la liturgie. Il y a aussi des monastères qui n'ont pas de répétitions régulières. Parallèlement, il s'offre des possibilités informelles quotidiennes d'apprentissage à travers l'office. En y participant on apprend à la manière d'une relation de maître à disciple. Le rôle de la transmission silencieuse y est important dans la mesure où beaucoup de connaissances générales sont transmises, non seulement de nature musicale mais aussi sur le comportement approprié au sein de l'église et pendant le chant – comment et où on se tient, on s'agenouille, etc. Les exercices de chant sont faits de manière tout à fait pragmatique, mais ils sont en même temps menés avec la conscience d'un système complexe de réflexions sur la théologie et l'esthétique, que le chef de chœur se doit de transmettre sous la forme d'un savoir pratique communiqué pendant ces courts instants de répétition. Dans la sociologie de la connaissance on appelle cela des recettes de cuisine, à savoir une compétence pragmatique dans des actes routiniers.

Les objectifs des chefs de chœur en matière de transmission de connaissances peuvent être résumés de la façon suivante :

1. *Objectifs à court terme* : Préparer la musique pour la semaine à venir. Donner des indications de respiration, de phrasé et de prononciation.
2. *Objectifs à long terme* : Améliorer le chant de la communauté. Trouver la voix authentique du chœur, la libérer de tensions et de « manières ». Il peut aussi s'agir de questions d'interprétation, afin d'explicitier la construction d'une mélodie donnée.
3. *Objectifs sociaux* pour perfectionner le chant de la communauté. Cela comprend des efforts pour créer une bonne ambiance, comme le fait de donner un retour positif, de faire rire les gens et de les convaincre de leur capacités vocales. La vie sociale à travers la musique qu'implique la répétition devient un but en soi, les progrès musicaux sont secondaires. Cet objectif est en vérité difficile à distinguer des autres, étant donné qu'une bonne ambiance est essentielle pour les progrès par ailleurs.
4. *Objectifs théoriques de solfège* : Apprendre à déchiffrer de manière rudimentaire, et, occasionnellement, expliquer l'exécution du chant grégorien selon les principes de Solesmes. Il y a cependant peu de monastères qui ont assez de ressources pour transmettre des objectifs de cette nature.

Le chef de chœur transmet pendant les répétitions des choses d'*importance objective* pour la communauté, comme par exemple où l'on doit respirer, le déchiffrage basique, comment commencer et terminer ensemble et le phrasé élémentaire, mais aussi un canon de la musique liturgique.

Plusieurs monastères de notre étude engagent des professionnels du chant plus ou moins régulièrement qui sont souvent, mais pas toujours, spécialisés dans le chant grégorien, ou du moins intéressés spécialement par celui-ci. Leur travail consiste à enseigner la technique du chant, et nos informants témoignent du fait que ces visites espacées ne suffisent pas pour maintenir une bonne qualité vocale. Les professionnels du chant venus de l'extérieur peuvent aussi fonctionner comme une ressource pour la communication entre le chef de chœur et les chanteurs. L'avantage qui apparaît clairement est que les membres du chœur travaillent alors leurs voix individuellement sur le plan technique, une capacité que n'ont souvent pas les chefs de chœur habituels. Ces derniers peuvent aussi ressentir un certain soulagement dans le fait d'appartenir au groupe sans distinction particulière pendant quelques jours et d'avoir le loisir de se concentrer sur l'amélioration de leur propre chant. Mais il y a aussi des désavantages, dont le principal réside dans la perspective extérieure de l'intervenant. Cela peut paraître problématique dans la mesure où il n'y a pas de compréhension pour les besoins bien spécifiques d'un chœur monastique, qui dans ce contexte est traité comme n'importe quel autre chœur.

Certains monastères indiquent l'importance de la tradition orale en tant que

méthode d'apprentissage. C'est un bon moyen pour ceux qui ne déchiffrent pas les partitions, et de façon générale pour entendre et intégrer plus facilement les phrasés et les pauses. Les monastères rejoignent ici volontiers la tradition de l'église où il est souligné que le chant grégorien provient initialement d'une tradition orale. La capacité de déchiffrage dans les monastères est généralement très faible.

### *Chapitre 15*

Constatant que la manière de chanter dans les chœurs monastiques diffère sensiblement de celle de chœurs profanes, on s'occupe dans ce chapitre des facteurs techniques et idéologiques qui ont contribué à former une technique vocale si particulière. Le chœur monastique typique chante avec une voix faible et chuchotante à la suite d'un mauvais contact entre les cordes vocales, le corps est inactif et la précision articulatoire est souvent molle. Le souffle est faible et on chante souvent plus avec la gorge qu'avec le ventre. Comme le corps n'est pas activé dans le chant, l'intonation des fins de vers qui en résulte est mauvaise. L'impression générale est un timbre faible, aérien et éthéré avec un caractère « angélique ». Une explication concrète de ce timbre particulier du chœur monastique est que la moyenne d'âge est élevée. Ces chœurs ne recrutent pas non plus leurs membres d'après leurs compétences vocales. Mais il y a d'autres explications plus profondes que les données pratiques.

L'idéal vocal monastique qui transparaît dans les entretiens est la voix naturelle. Cette voix est honnête et franche, venant du corps et du moi profond. C'est le contraire d'une voix d'opéra. On parle souvent de l'importance du corps dans les entretiens, mais c'est frappant que la manière de chanter est plutôt « acorporelle ». C'est difficile de comprendre pourquoi c'est jugé important, sans qu'il y ait une quelconque correspondance pratique. Il se pourrait qu'il y ait des raisons sous-jacentes à cela, comme un conflit entre le corps et l'âme.

La manière monastique de chanter est confirmée par un nombre de préceptes qui encouragent des petites voix faibles, idéalement modestes et tempérées, et qui ne se couvrent pas mutuellement. C'est souligné par des citations de Saint Augustin, de Bernard de Clairvaux et de Sainte Brigitte qui encouragent tous l'idéal de modestie, mais pas nécessairement l'utilisation d'une voix faible sans ancrage corporel. L'idée que la musique est la servante des paroles (*ancilla verbi*) crée souvent une manière de chanter réfléchie et introvertie où l'on médite les paroles en chantant dans une sorte de rumination (*ruminatio*).

Ce chapitre parle également des raisons pour lesquelles les monastères enregistrent leur musique. On discerne trois raisons principales :

1. Les visiteurs en font la demande. Ils souhaitent pouvoir emporter la musique liturgique à la maison pour continuer à prier avec le monastère visité.
2. Une évangélisation. Les enregistrements représentent une façon de répandre la parole de Dieu.
3. La préservation d'un héritage culturel. Il s'agit de la musique grégorienne et on peut là faire un parallèle avec les enregistrements de musique folklorique. À Solesmes on juge que les enregistrements sont nécessaires pour la survie de la musique elle-même.

Le répertoire enregistré concerne le chant grégorien et la musique innovative, mais presque jamais les adaptations.

### *Chapitre 16*

L'un des résultats les plus intéressants et évidents de cette étude est la réintroduction du répertoire grégorien, un phénomène que nous avons choisi d'appeler *la re-grégorianisation*. Il y a des raisons internes et externes à l'église catholique pour cet intérêt renouvelé pour la musique grégorienne. Le chant grégorien bénéficie aujourd'hui d'un grand intérêt et de la part d'artistes profanes et du public, et c'est devenu un produit commercial. Au sein de l'église catholique le Vatican et tout particulièrement le pape Benoît XVI ont encouragé l'utilisation du chant grégorien, pour le plus grand plaisir de bien des monastères, mais il ne faut pas comprendre par-là que c'est le Vatican qui a créé les conditions de la re-grégorianisation. C'est plutôt un mouvement de « la base », mais où l'église catholique fait partie de ceux du monde occidental qui s'intéressent à leurs propres origines.

Deux raisons sont évoquées dans les entretiens pour cette re-grégorianisation. La raison pratique est que plusieurs monastères ont fini par trouver que la musique nouvellement composée n'était pas d'une qualité suffisamment élevée et n'était pas à la hauteur sur le plan musical. L'autre raison est que quand on extirpe la liturgie grégorienne, telle qu'elle est organisée dans les enregistrements de Solesme, pour la mélanger avec un autre matériel musical, on obtient une liturgie multifacette, avec une impression d'éparpillement. Une raison fondamentalement idéologique réside dans le désir d'une unité et d'une communauté qu'on trouverait dans le chant grégorien. La liturgie est considérée comme un cadeau pour nous, les gens modernes, un cadeau qu'on ne peut pas créer, mais qui est transmis par le biais de la tradition de l'église catholique. Cette tradition est transmise musicalement à travers le chant grégorien.

Dans un certain nombre d'exemples de partitions il apparaît qu'il est possible de maintenir la ligne mélodique grégorienne intacte en y adaptant des paroles d'autres langues en dessous. Cela veut dire qu'on accorde à la langue

latine une valeur particulière, même si on ne peut pas assimiler le contenu consciemment. On associe aussi au chant grégorien une teneur intuitive qu'on ne peut pas exprimer autrement, et la langue latine a dans cette perspective un caractère transcendant. La connaissance silencieuse, qui ne peut se dire ou se comprendre en d'autres langues qu'en latin, devient alors l'une des caractéristiques principales du chant grégorien. Cela contredit la conception que la raison principale des adaptations serait que peu de gens comprennent le latin. Il s'agit là de deux tendances contradictoires qui sont clairement présentes dans notre matériel d'étude.

Le chant grégorien en latin peut être considéré comme un phénomène marginal, mais il reflète en fait tout l'intérêt historique un peu romantique du monde occidental avec le Moyen Âge comme le point de mire. L'univers symbolique du chant grégorien est partagé partiellement par le monde occidental dont les communautés religieuses font partie. La re-grégorianisation suit naturellement l'intérêt de la société pour la musique historique et la recherche de l'authenticité. Nous soutenons que la re-grégorianisation est la conséquence ultime, et une suite logique, de l'idéologie du chant grégorien. À cela s'ajoute la situation musicalement éparpillée qui régnait après le deuxième Concile du Vatican.

#### *Discussion finale*

Le titre *La parole devint chant* renvoie au rôle central de la parole dans la musique liturgique et aux conceptions autour des paroles et des langues. La parole, c'est la parole de Dieu à laquelle on accorde une qualité unique à travers le chant. Le sous-titre *Le chant liturgique dans des monastères catholiques* fait référence aux lieux où le matériel empirique a été rassemblé. Il s'agit d'une musique catholique, monastique employée pendant la liturgie. Les années 2005 à 2007 renvoient à la période pendant laquelle nous avons rassemblé le matériel, et signalent que les résultats sont par conséquent représentatifs de ces deux années. Ce champ de recherche est en mouvement perpétuel et une nouvelle étude se présenterait sans doute différemment dans les détails, mais les tendances générales seraient probablement les mêmes.

#### *Deux fonctions principales*

Globalement, on perçoit que la musique liturgique a deux fonctions principales dans l'univers symbolique des monastères. Le concept part du chant grégorien, mais comprend toutes les trois catégories : la recreation, la transformation et l'innovation. Des vérités scientifiquement admises sont mélangées avec des convictions de foi et créent un credo pour un univers symbolique. La musique liturgique fonctionne comme un outil, un moyen pour prier, et en tant que tel elle remplit des fonctions dans deux sens – vers l'extérieur et vers l'intérieur.

1. *La fonction intérieure du chant liturgique : le chant liturgique en guise de construction spirituelle.*
  - Le chant liturgique est une *lectio divina* (une lecture divine) et une exégèse (un commentaire biblique).
  - Le fait de chanter ces chants en permanence est une contemplation et une manière de se nourrir de la parole de Dieu, ce qui signifie *une incorporation*. Cela s'apparente de près au procès d'*imprégnation*, une expression qui est employée dans le contexte du chant grégorien pour signaler qu'on se met à disposition pour s'exposer aux effets de cette musique. Cette dernière peut ensuite être utilisée pour créer des adaptations ou des compositions nouvelles.
2. *La fonction extérieure du chant liturgique comme intermédiaire entre l'homme et Dieu : le chant liturgique comme louange et supplication.*
  - Le chant liturgique est une prière chantée dans laquelle le chant grégorien peut remplir la fonction de catéchisme.
  - Le chant liturgique exprime la relation au Christ.
  - Le chant liturgique exprime de manière intuitive beaucoup de choses que nous ne sommes pas capables de dire autrement. La connaissance silencieuse est considérée comme l'une des caractéristiques du chant liturgique, et du chant grégorien en particulier.
  - La fonction extérieure du chant liturgique est une raison importante de la réalisation d'enregistrements musicaux, à savoir une évangélisation.

### *Future recherche*

Peu de recherches ont été faites sur le champ monastique et liturgique après le deuxième Concile du Vatican. Notre travail n'est qu'un début sur un matériel très vaste. L'étude a discuté principalement des tendances générales, sans entrer en profondeur dans des genres de chant particuliers. Nous avons cependant étudié en premier lieu les antiphones, les hymnes et les psaumes. Une question qui peut se poser est celle de savoir pourquoi on ne s'est pas intéressé davantage au sujet. Des réponses possibles sont les suivantes :

- Un aspect pragmatique fortement marqué caractérise la pratique musicale des monastères. Il est possible que la perspective des pratiquants soit prédominante, avec la pratique au centre, et qu'elle de ce fait n'atteigne pas les chercheurs, et que ceux qui sont dans la pratique ne voient pas l'intérêt de la recherche dans ce domaine.
- Le matériel, n'étant en grande partie pas éditée, est difficile d'accès. On peut uniquement y accéder en contactant personnellement les monastères et, là encore, plus facilement en allant sur place.
- L'église catholique présente le chant grégorien comme le chant liturgique

par excellence, ce qui contribue à l'ignorance d'autres types de musique liturgiques. Personnellement, nous étions aussi convaincue, avant d'effectuer l'étude, que le chant grégorien était le seul genre chanté dans les monastères.

- Il est aussi possible que le chant liturgique, et le grégorien en particulier, soit si idéologiquement chargé qu'il est difficile de mener une discussion inconditionnelle sur, par exemple, les adaptations.

(Traduction Mari Bacquin.)



## Litteratur

- Arnstberg, Karl-Olov (1997) *Fältetnologi*. Stockholm: Carlsson.
- Attwater, Donald (1965) *The Penguin dictionary of saints*. Harmondsworth: Penguin books.
- Augustinus (2003) *Augustinus bekännelser*. Skellefteå: Artos.
- Benedictus av Nursia (1991) *Den helige Benedictus regel*. (Alf Härdelin och Bengt Högberg [red.]), Uppsala: Katolska bokförlaget.
- Berger, Peter L. (1969) *A rumour of Angels. Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Berger, Peter L. och Luckmann, Thomas (1966) *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin Books.
- Berger, Peter L. och Luckmann, Thomas (1979) *Kunskapssociologi. Hur individen uppfattar och formar sin sociala verklighet*. Falun: Wahlström & Widstrand.
- Bergeron, Katherine (1998) *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Beskow, Per och Landen, Anette [red.] (2003) *Birgitta av Vadstena. Pilgrim och profet 1303–1373. En jubileumsbok 2003*. Stockholm: Natur och kultur.
- Birgitta (1959) *Den heliga Birgittas himmelska uppenbarelser. Vol. 4*. (Lundén, Tryggve [red.]), Malmö: Allhems förlag.
- Blacking, John (1973) *How musical is man?* Seattle/London: University of Washington Press.
- Burlin, Toivo (2008) *Det imaginära rummet. Inspelningspraxis och produktion av konstmusikfonogram i Sverige 1925–1983*. Institutionen för kultur, estetik och medier, Göteborgs universitet, diss. Göteborg.
- Cardine, Eugène (1968) *Semiologia gregoriana*. Roma: Pontificio istituto di musica sacra.
- Cardine, Eugène (1982) *Gregorian semiology*. Sablé-sur-Sarthe: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- Cardine, Eugène (1996) *Première année de chant grégorien*. Solesmes: La Froidfontaine.
- Christensen, Dieter (1991) On object and methodology in music research: Concepts of music and paths of inquiry in »historical« and »comparative« musicology. (i Stockmann, Erich [red.] *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft: gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?*, sid. 44–50) Mainz: Johannes Gutenberg-Universität.

- Clouzot, Marie-Rose (1969, u.o.) *Souvenirs à deux voix de Maxime Jacob à Dom Clément Jacob*. Privat.
- Coelho Paulo (1988/2002) *Alkemisten*. Stockholm: Bazar.
- Combe, Pierre (1969) *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition Vaticane*. Solesmes: Abbaye de Solesmes.
- Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église. *Procès-verbaux. Documents. Mémoires*. (1862) Paris: Typographie Charles de Morgues frères.
- Crocker, Richard L. (2000) *An introduction to Gregorian chant*. New Haven & London: Yale University Press.
- Csikszentmihályi, Mihályi (1990) *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Davy-Rigaux, Cécile (2004) *Guillaume-Gabriel Nivers: un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*. Paris: CNRS.
- Dobszay, László (1995) Gregoriansk uppförandep Praxis: några problem, några lösningar. (i *Svenskt gudstjänstliv/Tro och tanke* 1995, vol. 4, sid. 109–126).
- Sr Dominique [Rousslet] (1998) Musique modale? (i *Témoignages* sid. 227–232).
- Eco, Umberto (1973) *Vad kostar ett mästerverk?* Stockholm: Bromberg.
- Egeland Hansen, Finn (1974) *H 159 Montpellier: tonary of St Bénigne of Dijon*. Copenhagen: Fog.
- Ehn, Billy och Löfgren, Orvar (1982) *Kulturanalys*. Malmö: Liber.
- Ehn, Billy [red.] (1993) *Kultur och erfarenhet. Aktuella teman i svensk etnologi*. Stockholm: Carlssons.
- Ehn, Billy, och Klein, Barbro (1994) *Från erfarenhet till text. Om kulturvetenskaplig reflexivitet*, Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Ehn, Billy och Löfgren, Orvar (1996) *Vardagslivets etnologi. Reflektioner kring en kulturvetenskap*. Stockholm: Natur och kultur.
- Ehn, Billy och Löfgren, Orvar (2001) *Kulturanalyser*. Malmö: Gleerups Utbildning AB.
- Ehn, Billy och Löfgren, Orvar (2007) *När ingenting särskilt händer. Nya kulturanalyser*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Ekenberg, Anders (1987) Introduktion. (i *Katolsk dokumentation* 1–2, sid. 45–58) Uppsala: Katolska bokförlaget.
- Ekenberg, Anders (1995) *Musik till tidegården. Kyrkans dagliga bön*. Arcus Förlag.
- Ekenberg, Anders (1998) *Den gregorianska sången. Teori – historia – praxis*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag.
- Eriksson, Karin (2004) *Bland polskor, gånglåtar och valser. Hallands spelmansförbund och den halländska folkmusiken*. Institutionen för film- och musikvetenskap, Göteborgs universitet, diss. Göteborg.
- Fabbri, Franco (1982) A theory of musical genres: two applications. (i Horn, David och Tagg, Philip [red.] *Popular music perspectives* sid. 52–81), Göteborg & Exeter: IASPM.

- Fenton, Victorine (1985) *The English monastic liturgy of the hours in North America*. Diss. University of Iowa. (Opulicerad doktorsavhandling.)
- Ferretti, Paolo (1938) *Esthétique grégorienne ou traité des formes musicales du chant grégorien*. Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- Frith, Simon (1996) *Performing rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Fritz, Birgitta (2000) Staden. (i Göran Söderström [red.] *600 år i Vadstena. Vadstena stads historia från äldsta tider till år 2000*, sid. 119–135.), Vadstena: Stockholmia Förlag.
- Gallie, W. B. (1955–56) Essentially Contested Concepts (i *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56).
- Goehr, Lydia (1992/2002) *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gontier, Augustin (1859) *Méthode raisonnée de plain-chant*. Paris: V. Palmé.
- Gontier, Augustin (1862) Mémoires. (i *Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église. Procès-verbaux. Documents. Mémoires*. sid. 77–81), Paris: Typographie Charles de Morgues frères.
- Grout, Donald Jay, och Claude V. Palisca (2001) *A history of Western music*. Sjätte upplagan. New York, London W.W. Norton & Company.
- Harper, John (1991) *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth century*. Oxford: Clarendon Press.
- Hedberg, Carin (2006) Mariadöttrarnas gregorianik. (i *Tidskrift för tidig musik* nr 1/2006, sid. 22–23).
- Henriksson, Blanka (2004) En introduktion till kulturalanalys. (i Marander-Eklund, Lena et. al. [red.] *Metodkompassen – kulturvetarens metodbok*. sid. 167–188) Åbo: Åbo Akademi.
- Hermansson, Mats d. (2003) *From icon to identity. Scottish piping & drumming in Scandinavia*, Institutionen för film- och musikvetenskap, Göteborgs universitet, diss. Göteborg.
- Hiley, David (1993) *Western plainchant. A handbook*. Oxford: Oxford university press.
- Holmes, Dom Augustine (2004) *Pluscarden Abbey*. Derby.
- Huglo, Michel (1954) Les noms des neumes et leur origine. (i *Études grégoriennes*, 1954, nr 4, sid. 53–67).
- Ichiki, Hisako och Umehara, Takao (2005) *Extraordinär. En bok som släpper loss din kreativitet*. Stockholm: Svenska Förlaget.
- Inger, Göran (1962) Klosterförbudet i Sverige och dess upphävande. (i *Statsvetenskaplig tidskrift* 1962, sid. 133–173).
- Jeanneteau, Jean (1966) Les valeurs actuelles du chant grégorien. (i *Le chant liturgique après Vatican II* sid. 153–170) Paris: Éditions Fleurus.
- Jeffery, Peter. (1992) *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the study of Gregorian Chant*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

- Jochnick Östborn, Agneta af (1999) *För Sverige har jag skänkt Gud mitt liv*. Skellefteå: Artos.
- Karmelitbröderna i Sverige (u.å., u.o.) *Något om Ordens och brödernas historia, spiritualitet, levnadssätt, aktiviteter m.m.*
- Karp, Theodore (2005a) *An introduction to the post-tridentine mass proper. vol. 1*. Middleton, Wisconsin: American institute of musicology.
- Karp, Theodore (2005b) *An introduction to the post-tridentine mass proper. vol. 2*. Middleton, Wisconsin: American institute of musicology.
- Katolsk dokumentation nr 1 (1987a) *Det Andra Vatikanconciliets konstitution om den heliga liturgien*. Uppsala: Katolsk informationstjänst
- Katolsk dokumentation nr 1-2 (1987b) *Andra Vatikanconciliet och det kristna livets källor. Uppenbarelsen. Liturgin*. Uppsala: Katolska Bokförlaget.
- Klein, Barbro (1990) Transkription är en analytisk akt. (i *Rig*, nr 2 1990 sid. 41-66).
- Lagergren, Karin (2000) St. Birgitta. An introduction to her life and order with special reference to the Netherlands och About the manuscript Den Haag 71 A21 and its sequentiary (i Ike de Loos [red.] *Gregoriaans in laatmiddeleuws s'-Hertogenbosch*, sid. 161-193).
- Lagergren, Karin Strinnholm (2004) Cantus sororum – Birgittine spirituality expressed through music and text. (i *Birgittiana* 18/2004, sid. 107-114) Napoli: Birgittiana.
- Lagergren, Karin Strinnholm, (2006) *Nya källor till birgittinska antifoner – en jämförelse mellan NL-DHk 71 A och tidigare forskning. Studia minora 24*. Stockholm: Stockholms universitet. (Opulerad uppsats.)
- Larousse de la musique* (1982) Jacob, Maxime.
- Leclercq, Jean (1978) *The love of learning and the desire for God. A study of monastic culture*. London: SPCK.
- Lenoble, Philippe (2008) Chanter le grégorien (3) (i *Célébrer. Le magazine de la liturgie et des sacrements*. sid 14-15).
- Levitin, Daniel J (2006) *This is your brain on music*. New York: Dutton.
- Levy, Kennet et al. (2001) Plainchant. (i Sadie, S. och Tyrell, J. [red.] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19.), London: Macmillan.
- Lilliestam, Lars (1995) *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig tradering*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Lilliestam, Lars (2006) *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Lind, Tore Tvarnø (2005) *The past is always present. An ethnomusicological investigation of the musical tradition at Mount Athos*. Diss. Copenhagen. (Opulerad doktorsavhandling.)
- Livljanic, Katarina (2002) Giving voice to Gregorian chant or coping with modern orthodoxies. (i *Basler Jahrbuch für Musikpraxis* nr 26, sid. 47-58).
- Lundberg, Dan och Ternhag, Gunnar (2002) *Musiketnologi – en introduktion*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Martin, Patrice (1990) Cent ans de vie liturgique a En-Calcat. (i *En Calcat 1890-1990*, sid. 233-242).

- McGee, Timothy (1998) *The Sound of Medieval Song. Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*. Oxford: Clarendon Press.
- McKinnon, James W. (2001) Gregorian chant. (i Sadie, S. och Tyrell, J. [red.] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10), London: Macmillan.
- Merriam, Alan P (1964) *The anthropology of music*. Evanston:Northwestern University Press.
- Milveden, Ingmar (1972) Per omnia humilis. Reflektioner kring en birgittinsk sångspegel. (i *Svenskt gudstjänstliv*, sid 35–48).
- Moberg, Carl-Allan (1932) *Kyrkomusikens historia*. Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelse.
- Molander, Bengt (1996) *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos.
- Nationalencyklopedin (1989–1996) Höganäs: Bra Böcker.
- Nattiez, Jean-Jacques [red.] (2003) *Musiques: une encyclopedie pour le XXIème siècle*. Vol. 1. Arles: Actes sud.
- Natur och Kulturs Musikhistoria* (1999) Stockholm: Natur och Kultur.
- Nettl, Bruno (1983) *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nilsson, Ann-Marie (1991a) *On liturgical hymn melodies in Sweden during the middle ages*. Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, diss. Göteborg.
- Nilsson, Ann-Marie (1991b) En studie i Cantus sororum: hymnerna och deras melodier. (i *On liturgical hymn melodies in Sweden during the middle ages.*) Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, diss. Göteborg.
- Nicholson, David O.S.B. (red.) (1986) *Liturgical music in Benedictine monasticism. A post-vatican II survey. Volume I. The monasteries of monks*. Oregon: Mount Angel Abbey Saint Benedict.
- Nicholson, David (1987) *Liturgical music in Benedictine monasticism. A Post-Vatican II Survey. Volume I–II*. Oregon: Mount Angel Abbey St Benedict.
- Norlind, Tobias (1916) *Allmänt musiklexikon*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Ortner, Sherry (1973) On Key Symbols. ( i *American Anthropologist*. vol. 75 nr 5, sid. 1338–1346).
- Pettersson, Tobias (2004) *De bildade männens Beethoven. Musikhistorisk kunskap och social formering i Sverige mellan 1850 och 1940*. Institutionen för film- och musikvetenskap, Göteborgs universitet, diss. Göteborg.
- Pluscarden Pamphlets III (1998) *An Introduction to Gregorian Chant*. Pluscarden Abbey.
- Polanyi, Michael (1966) *The tacit dimension*. Gloucester: Peter Smith.
- Pothier, Joseph (1881) *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*. Tournai.
- Reid, Alcuin OSB (2004) *The Organic Development of the Liturgy*. Farnborough: Saint Michael's Abbey Press.
- Rigné, E.M. (2007) Kunskaps- och vetenskapssociologi. (i Månson, Per [red.] *Moderna samhällsteorier*), Norstedts Akademiska Förlag.

- Robert, Philippe (2004) *Joseph Gelineau, pionner du chant liturgique en français*. Turnhout: Brepols Publishers.
- Rolf, Bertil (2001) *Profession, tradition och tyst kunskap*. Nora: Nya Doxa
- Ronström, Owe (1989) Nationell musik? Bondemusik? Om folkmusikbegreppet. (i Arwidsson, Bengt et al. [red.] *Gimaint u Bänskt. Folkmusikens historia på Gotland*. sid. 9–20), Visby: Länsmuséet Gotlands Fornsal.
- Ronström, Owe (2007) *Kulturarvsolitik. Visby. Från sliten småstad till kulturarvsikon*. Stockholm: Carlssons.
- Rousselet, Dominique [Sr Dominique] (1979) La musique des psaumes. (i *Lettre de Ligugé* 196).
- Sander Olsen, Ulla (2002) *Biblioteca Birgittina. Birgittinessenabdij Mariënwater/Maria Refugie. Uden N.Br. Gesticht ca. 1437 – overgeplaatst naar Uden 1713*. Bibliografische inleiding tot de belgische kloostergeschiedenis vóór 1796. Bryssel: Algemeen Rijksarchief.
- Saulnier, Daniel (1997) *Les modes grégoriens*. Solesmes: La Froidfontaine.
- Saulnier, Daniel (2007) Toutes choses égales d'ailleurs... La place du chant grégorien. (i *Les amis des Monastères. Monastères et questions liturgiques*. Nr 150, april 2007: sid. 5–12.)
- Schütz, Alfred (1962) *Den sociala världens fenomenologi*. Göteborg: Daidalos.
- Servatius, Viveca (1980) Gregoriansk sång – på svenska. Ett testfall. (i *Signum. Katolsk orientering om kyrka, kultur, sambälle*. Årg. 6, nr 7, sid. 218–221).
- Servatius, Viveca (1990) *Cantus sororum. Musik- und liturgiegeschichtliche Studien zu den Antiphonen des birgittinischen Eigenrepertoires. Nebst 91 Transkriptionen*. Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet, diss. Uppsala.
- Servatius, Viveca (1997) Gregoriansk semiologi och rytmfrågan. (i *Svensk tidskrift för musikkforskning*, vol. 2, sid. 9–27).
- Servatius, Viveca (2003) Sjungande systrar. (i Beskow, Per och Landen, Annette [red.] *Birgitta av Vadstena. Pilgrim och profet 1303–1373*. red.), Stockholm: Natur och kultur.
- Sohlmans musiklexikon* (1975–1979) Stockholm: Sohlman
- Steinmann, Anne-Elisabeth (1981) *Karmelitorden historia – helgon – anda*. Tågarps Karmeliterna.
- Stinissen, Wilfrid (1996) Tidegården – 2. (i *Karmel katolsk andlig tidskrift* årg. 31, nr 4 1996, sid 99–107).
- Sundberg, Johan (2001) *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Proprius förlag.
- Ternström, Sten (1987) *Körakustik*. Stockholm: Gehrmans.
- Thorsén, Stig-Magnus (1980) *Ande skön kom till mej. En musiksociologisk analys av musiken i Götene Filadelfiaförsamling*. Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, diss. Göteborg.
- Tibi silentium laus* (1997) Abbazia Benedettina Mater Ecclesiae Isola San Giulio – Orta (Novara) (kommentar till cd-häfte).

- Treitler, Leo [red.] (1950/1998) *Strunk's source readings in music history*. New York/London: W.W. Norton Company.
- Treitler, Leo (2003) *With voice and pen: coming to know medieval music and how it was made*. Oxford: Oxford University Press.
- Trost, Jan (1993/2005) *Kvalitativa intervjuer*. Lund: Studentlitteratur.
- Vallquist, Gunnel (1999) *Dagbok från Rom. Andra Vatikanconciliet – en kamp om förnyelse*. Skellefteå: Artos Bokförlag.
- Zettervall, Helgo (1887) *Allmänna anvisningar rörande kyrkobyggnader på nådig befallning sammanfattade af Kongl. Öfverintendents-Embetet*. Stockholm: Centraltryckeriet.
- Wittgenstein, Ludwig (1953) *Filosofiska undersökningar*. Stockholm: Thales.
- Åkesson, Ingrid (2007) *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet, diss. Uppsala.

## Musikutgåvor

- Abtei Münsterschwarzach (1979) *Antiphonale zum Stundengebet*. Trier: Liturgisches Institut.
- Antiphonale monasticum* (1934) Tournai: Desclée & Co.
- Antiphonale monasticum vol. I* (2005) Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- Antiphonale monasticum vol. III* (2007) Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- Antiphonale monasticum vol. V* (2008) Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- Cecilia. Katolsk psalmbok* (1987) Stockholm: Katolska liturgiska nämnden.
- Cecilia. Katolsk psalmbok*. (1950) Stockholm: Apostoliska vikariatet.
- Community of the Resurrection (1991) *An English Kyriale. Music for the Eucharist*. Harper Collins.
- Graduel neumé* (1966) Bern: Lang.
- Graduale Romanum* (1974) Solesmes.
- Graduale triplex* (1979) Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- Hartley, Mark (1989) *A Collection of Psalm Tones*. Prinknash Abbey: Panel of Monastic Musicians.
- Kyrkans dagliga bön* (1990), Stockholm: Stockholms katolska stift, Liturgiska nämnden.
- Liber cantualis* (1978) Paris-Tournai: Desclée.
- Liber hymnarius* (1983) Solesmes: Abbey Saint-Pierre de Solesmes.
- Liber usualis* (1924) Tournai: Desclée & Co. (Utgiven i ett stort antal omtryck, senast 1997).
- Codex H. 159 de la bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier. Paléographie Musicale. vol VII–VIII*. (1905) Solesmes: Abbaye St Pierre de Solesmes.
- Thiry, Louis (u.å.) *Responsorial*. Ste Marie de Maumont: Montmoreau.

Vadstena, Birgittasystrarna (1974) *Vadstenanummornas veckoritual. Completorium.*  
Vadstena: Birgittasystrarna i Vadstena.

Vadstena, Birgittasystrarna (1974) *Vadstenanummornas veckoritual. Vesper.* Vadstena:  
Birgittasystrarna i Vadstena.

## Otryckta källor

### *Intervjuer och samtal*

Utskrifter eller sammanfattande anteckningar av alla intervjuer hos författaren.

\*Inspelat material finns hos författaren.

Ampleforth Abbey, Fr Cyprian, 16 november 2006.

Ampleforth Abbey, Fr William, 15–16 november 2006.\*

Ampleforth Abbey, Fr Matthew, 16 november 2006.

Cambridge, Mary Berry, 10 juli 2006.

St Cecilia's Abbey, Sr Claire, 14 oktober 2006.

St Cecilia's Abbey, Sr Bernadette, 14 oktober 2006.

Chaville, Alain Rivière, 7 mars 2006.

Djursholm, S:ta Birgittas kloster, Syster B, 28 januari 2005.\*

Dourgne, Abbaye Ste Scholastique, Sr Luce, Sr Marie-Anne, Sr Marie-Benedicte, 19  
oktober 2005.\*

En Calcat, Fr David, 30–31 maj 2007.

En Calcat, Fr Patrice, 18 oktober 2005.

Glumslöv, Den barmhärtiga kärlekens Karmel, Sr Birgitta av Treenigheten, 8 mars 2005.\*

Glumslöv, Den barmhärtiga kärlekens Karmel, Sr Veronica, 28 januari 2006.\*

Lodi, Monastero delle Carmelitane Scalze, Sr Maria Giuseppina och Sr Maria Cristina,  
6 april 2006.

Maumont, Ste Marie de Maumont, Sr Dominique, 14–15 oktober 2005.\*

Mater Ecclesiae, Sr Maria Elisabetta, 4 april 2006 samt 20 april 2007.

Mirfield, Community of the Resurrection, Fr Peter, 18–20 november 2006.\*

Mount Saint Bernard, Br Erik, 5 december 2006.\*

Norraby, Karmelitbröderna, Broder A, 28 januari 2006.\*

Heliga Hjärtas kloster, Sr Katarina, Sverige 21 mars 2007. \*

Heliga Hjärtas kloster, Sr Katarina, telefonsamtal, 14 november 2008.

Heliga Hjärtas kloster, Sr Elisabeth, Sverige 21 mars 2007. \*

Oslo, Katarinahjemmet, Sr Ragnhild Maria, 5–8 mars 2007.

Pluscarden Abbey, Fr Benedict, 25 november 2006.



Rom, Casa di Santa Brigida, Sr Aloisia, 8 april 2006.  
Servatius, Viveca, Skogås, 29 september 2005.  
Solesmes, Abbaye St Pierre de Solesmes, Fr Yves-Marie, 10, 11 och 13 oktober 2005.  
Solesmes, Abbaye St Pierre de Solesmes, Fr Yves-Marie, 12 oktober 2005.  
Solesmes, Abbaye St Pierre de Solesmes, Daniel Saulnier, 11–12 oktober 2005.\*  
Uden, Maria Refugie, Zr Bernadette, 16 oktober 2006.  
Uden, Maria Refugie, Zr Bernadette och Zr Petra, 16–18 januari 2007.  
Vadstena, S:ta Birgittas kloster Pax Mariae, Syster A 29 november 2005.\*  
Vadstena, S:ta Birgittas kloster Pax Mariae, Moder Karin, abbedissa (intervjun gjord i Uden), 16 januari 2007.

## Opublicerat material (materialet finns hos författaren)

Ampleforth Abbey: Diverse musikmaterial.  
Cànopi, Anna Maria *Tramonto isolano* (dikt).  
Dourgne, Abbaye Ste Scholastique: Diverse musikmaterial.  
En Calcat: Diverse musikmaterial.  
En Calcat: Resedagbok under resa 29 maj–1 juni 2007.  
Glumslöv, Karmelitsystrarna: Diverse musikmaterial.  
Hartley, Mark (u. å.) *PMM past and present 1971–1995. Panel's aims*.  
Ling, Jan (u.å.) *Liszt, Bach och kyrkomusiken*. (manuskript).  
Mariadötrarna, OSB (u.å.) *Välkommen till Heliga Hjärtas Kloster. Gästhuset Marienfrid*.  
Mater Ecclesiae: Diverse musikmaterial.  
Mount Saint Bernard: Diverse musikmaterial.  
Norraby, Karmelitbröderna: Diverse musikmaterial.  
Omberg, Heliga Hjärtas kloster (urspr. från Östanbäcks kloster): *Antifonale*.  
Saulnier, Daniel (2005) *Un nouvel Antiphonaire Monastique*. (Solesmes: Paléographie musicale).  
Uden, Maria Refugie (1957) *Cantus sororum*.  
Uden, Maria Refugie: Diverse musikmaterial.

## E-post och brev

Ampleforth Abbey, Fr Alexander, e-post 13 februari 2007.  
En Calcat, Fr David, e-post, 12 november 2007.  
Mater Ecclesiae, Sr Maria Elisabetta, brev 12 maj 2006.

Mater Ecclesiae, Sr Maria Elisabetta, e-post 16 oktober 2007.

Mount Saint Bernard, Br Erik, e-post 15 november 2008.

Norraby, Broder A, brev 19 december 2007.

Pluscarden, Fr Benedict, e-post 21 januari 2009.

Servatius, Viveca, e-post 29 augusti 2007.

Syon Abbey, Sr M. Anna Maria, 27 februari 2007.

Thomsen, Jette, brev 15 juli 2006.

Vadstena, Syster A, Pax Marie, 14 april 2007.

## Internet

Birgittasystrarna i Vadstena: <http://www.birgittaskloster.se/?h=21&l=sv> Sökdatum 27 februari 2009.

St Cecilia's Abbey: <http://www.stceciliassabbey.org.uk/> Sökdatum 27 februari 2009.

Catholic Encyclopedia: <http://www.newadvent.org/cathen/c.htm>: The Carmelite Order Sökdatum 20 januari 2009.

Abbaye d'En Calcat: [www.enccat.com](http://www.enccat.com) Sökdatum 2 november 2007 och 6 april 2009.

Frisina, Marco: [www.marcofrisina.com](http://www.marcofrisina.com) Sökdatum 3 februari 2009.

Katolska biskoparnas i USA nyhetsbrev maj/juni 2007: <http://www.usccb.org/liturgycblnewsletterjune07.pdf> Sökdatum 3 mars 2009.

Picard, François (2005) *L'hypothèse ethnomusicologique. Réflexions sur l'ethnomusicologie exotisme, folklore, traditions musicales, la musique comme culture*. PLM: <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/textes.html>. Sökdatum 12 april 2009.

Piemonte online: [www.piemonteonline.it/CUin\\_AbOrta.htm](http://www.piemonteonline.it/CUin_AbOrta.htm) Sökdatum 3 september 2007.

Pontifikalinstitutet för sakral musik (Pontificio Istituto di Musica Sacra) : [http://www.vatican.va/roman\\_curia/institutions\\_connected/sacmus/documents/rc\\_ic\\_sacmus\\_home\\_en.htm](http://www.vatican.va/roman_curia/institutions_connected/sacmus/documents/rc_ic_sacmus_home_en.htm) Sökdatum 4 april 2008.

Pusey House: Oxford Movement: <http://www.puseyhouse.org.uk/house/history/oxfordmovement/> Sökdatum 27 februari 2009.

Riksantikvarieämbetet: [http://www.raa.se/cms/extern/vart\\_uppdrag/vart\\_uppdrag.html](http://www.raa.se/cms/extern/vart_uppdrag/vart_uppdrag.html) Sökdatum 10 november 2008.

Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes: <http://www.abbayedesolesmes.fr/FR/gregorien/hist.php?js=1> Sökdatum 9 mars 2008.

Summorum Pontificum (latin): [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/motu\\_proprio/documents/hf\\_ben-xvi\\_motu-proprio\\_20070707\\_summorum-pontificum\\_lt.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/motu_proprio/documents/hf_ben-xvi_motu-proprio_20070707_summorum-pontificum_lt.html) Sökdatum 3 mars 2009.

Svenska Akademiens Ordbok: <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/index.html> Sökdatum 2 december 2008.

Vatikanen/ Benedikt XVI:s tal: [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/speeches/2008/september/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20080912\\_parigi-cultura\\_fr.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2008/september/documents/hf_ben-xvi_spe_20080912_parigi-cultura_fr.html)  
Sökdatum 16 februari 2009.

Vatikanen/ Benedikt XVI:s brev om Summa pontificum: [http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/letters/2007/documents/hf\\_ben-xvi\\_let\\_20070707\\_lettera-vescovi\\_en.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/letters/2007/documents/hf_ben-xvi_let_20070707_lettera-vescovi_en.html) Sökdatum 3 mars 2009.

## Fonogram

The Brendon Consort (2004) *Gregorian Christmas Music* Disky CH 901933.

St Cecilia's Abbey (2005) *Corpus Christi. Gregorian Chant in Honour of the Eucharist sung by the Benedictines of St Cecilia's Abbey* Regent Records REGCD226.

En Calcat (1997) *Comme va l'esperance. Choeur des moines de l'abbaye d'En Calcat.* (Studio SM 1997 – D2628).

Karmelitunnorna i Glumslöv (1999) *In Laudem Gloria. Sånger och texter ur Karmelitordens tradition.* (Karmeliterna Tågarp-Glumslöv, Theresiastiftelsen)

Ste Marie de Maumont (1994) *L'Église chante l'Alliance. Chant grégorien . Choeur des moniales de Sainte Marie de Maumont* Abbaye Ste Marie de Maumont.

Ste Marie de Maumont (1995) *L'Aube pascale. Chant grégorien. Choeur des moniales bénédictines de Sainte Marie de Maumont* Éditions Jade JAD C 134.

Mater Ecclesiae, Abbazia Benedettina (1997) *Tibi silentium laus* CRCD 97111-2.

Mater Ecclesiae, Abbazia Benedettina (2005) *Rex Christe redemptor.* LoL Productions s.n.c. RCR05/D.

Mirfield, College of the Resurrection (2000) *Maranatha! Come, Lord Jesus. Music in the Liturgy of Advent.* Herald HAVPCD 253.

Mount Saint Bernard (u.å.) *A Time for Prayer With The Monks Of Mount Saint Bernard Abbey.* Mount Saint Bernard.

Pluscarden Abbey (1997) *A Liturgy for St. Columba. Gregorian Chant from Pluscarden Abbey* Pluscarden Abbey.

Ste Scholastique (2002) *Aux sources du salut. Choeur des moniales de l'abbaye Sainte Scholastique de Dourgne* DBA Productions DBA – 052002.

Abbaye de Solesmes *Solesmes 1930* (1930/2004) SN 13. (Årterutgivning på cd av inspelningar gjorda 1930.)

Abbaye de Solesmes (2004) *Dimanches au fil de l'an (I-III)* SN 18.

## Innehållsförteckning cd-skiva

På denna cd-skiva presenteras musiken i några av de kloster som ingått i undersökningen. Musikexemplen är hämtade från de skivor klostren själva spelat in och har valts ut så att de speglar representativa traditioner och sånggenrer för respektive kloster. För detaljerad information om inspelningarna hänvisas till fonogramförteckningen i källförteckningen. Musikexemplens ordning följer avhandlingens kategorier åter-, om- och nyskapande. Alla musikexempel åtgärs med tillstånd från respektive kloster.

### Återskapande:

1. Pluscarden: *Ecce quam bonum*, psalm 132: *Ecce quam bonum*. Antifon och psalmodi i fjärde modus.
2. St Cecilia's Abbey: *Sacris sollemnis*. Hymn i första modus.
3. Solesmes: *Dicit Dominus*. Communio i sjätte modus.
4. Ste Marie de Maumont: *Haec dies – Confitemini*. Graduale i andra modus.

### Omskapande:

5. Mirfield, Community of the Resurrection: antiphon *Blow the trumpet* (Canite tuba), psalm 110: *The Lord said to my lord*. (Dixit Dominus). (För omarbetningen till engelska svarar Fr Peter Allan, Community of the Resurrection.)

### Nyskapande:

- Mater Ecclesiae (Text: Anna Maria Cànopi, musik: Sr Maria Elisabetta):
6. Hymn: *O spirito, padre dei poveri*.
  7. Lucernario: *O dolce luce*.
  8. Responsorium: *Scrutando da lontano*.
  9. En Calcat: kommunionssång: *Voici le pain partagé*. (Text Fr David (En Calcat), musik: Philippe Robert.)
  10. Mount Saint Bernard: Benedictus/Zacharias lovsång med antiphon: *Christ Our Pasch Has Been Sacrificed*. (Text och musik: Mount Saint Bernard Abbey) Obs! Spåret är defekt på originalinspelningen.
  11. Ste Scholastique, Dourgne: hymn: *Agneau de Dieu sur notre terre*. (text: Cl. Bernard, musik: H. Dumas)
  12. Karmelitsystrarna i Glumslöv: *Levande kärlekslåga*. (Text: Johannes av Korset (översättning H. Gullberg), musik: Karmelitnunnorna, Glumslöv.)

# Register

Registret upptar personer, informanter (ej anonyma), kloster och övriga för avhandlingen viktigare platser. Kloster listas efter den ort där de är belägna.

## A

Alexander, Fr (Ampleforth) 229  
Aloisia, Sr (Rom) 279  
Ampleforth Abbey 59ff, 258f, 261,  
271, 285, 287f, 292, 313, 331,  
333, 342  
Arnstberg, Karl-Olov 36  
Attwater, Donald 182  
Augustinus 41, 223, 310

## B

Bakhtin, Michail 27  
Bach, J. S. 125, 143  
Banquet, Romain 202  
Bec-Hellouin 116  
Benedict, Fr (Pluscarden) 136–144,  
318, 335  
Benedictus av Nursia (den helige)  
53, 63, 107f, 266, 309f, 314,  
Benedikt XVI (påve) 97, 131f, 226,  
325  
Berger, Peter L. 31f, 37ff, 122f, 296,  
299f  
Bergeron, Katherine 29, 103f, 107f,  
112–115

Bergson, Henri 227  
Bernadette, Sr (Ryde) 320f, 327f  
Bernadette, Zr (Uden) 232f,  
Bernard av Clairvaux, S:t 311  
Berry, Mary [Sr Thomas Moore] 58,  
137, 226, 238  
Beskow, Per och Landen, Anette  
159, 161  
Blacking, John 19, 46  
Birgitta, den heliga 158–161, 310,  
322  
Birgitta av Treenigheten, Sr (Glums-  
löv) 146, 150, 153, 231, 267,  
300, 325ff  
Brunius, Carl Georg 104  
Burlin, Toivo 116, 321

## C

Cànopi, Anna Maria [Sr Maria  
Alba] (Mater Ecclesiae) 181, 183  
Cardine, Eugène 119–122, 294,  
297, 308  
Cécile, Mère (Ste Scholastique) 203  
Chateaubriand, François-René 104

Christensen, Dieter 43f  
Claire, Sr (Ryde) 334  
Clouzot, Marie-Rose 208f  
Cluny 108  
Colette, Marie-Noël 121, 323  
Coalville, Mount Saint Bernard 59ff,  
66, 256ff, 261, 277f, 280, 285f,  
294, 314, 317f, 342  
Combe, Pierre 114f  
Coussemaker, Edmond de 110  
Crocker, Richard 80  
Cronier, Marie 202  
Csíkszentmihályi, Mihályi 229  
Cyprian, Fr (Ampleforth) 258f

## D

David, Fr (En Calcat) 203, 206ff,  
231, 255, 291, 293ff, 329  
Davy-Rigaux, Cécile 96, 132  
Dieudonné, Sylvain 58  
Djursholm, S:ta Birgittas kloster  
59ff, 162, 285, 291, 342  
Dobszay, László 30, 86ff, 92, 121,  
252,  
Sr Dominique [Rousselet, Domini-  
que] (Ste Marie de Maumont)  
205, 234, 256, 259ff, 265, 294,  
302, 311f, 315f, 319, 321, 323  
Dourgne, Abbaye Ste Scolastique  
59ff, 202f, 255, 272ff, 280, 285,  
292f, 319f, 336, 342  
Durkheim, Emile 31f

## E

Eco, Umberto 95, 103  
Egeland Hansen, Finn 109  
Ehn, Billy 32–35, 67, 74ff  
Ekenberg, Anders 25, 47, 82f, 118f,  
124, 128, 164, 236f, 250, 268,  
270, 349  
Elisabeth, Sr (Omberg) 313f, 323,  
332  
En Calcat, Abbaye d' 58–61, 117,  
133f, 201–219, 231, 253, 255,  
257, 261, 269, 285f, 290, 293ff,  
328f, 342  
Erik, Br (Mount Saint Bernard)  
256f, 277, 294, 314, 317, 337f  
Eriksson, Karin 71, 89, 94, 102

## F

Fabbri, Franco 89  
Falun (Birgittasystrarna) 291  
Fenton, Victorine 25f, 345  
Ferretti, Paolo 237  
Frith, Simon 228f  
Fritz, Birgitta 161  
Frykman, Jonas 32

## G

Gajard, Joseph 204, 209, 312  
Gallie, W. B. 94  
Gedalge, André 208  
Glumslöv, Den barmhärtiga kärle-  
kens Karmel 59ff, 133f, 145–157,  
191, 218, 246, 275, 285, 300,  
321, 325, 335, 342

Goehr, Lydia 94  
Goede, Nicolaas de 163–180, 219  
Gontier, Augustin 111f, 132  
Gregorius I (påve) 96f  
Grout och Palisca 81f  
Guéranger, Prosper 106ff, 112, 115,  
118, 120, 132, 224  
Guillou, Jan 72

## H

Haenni, Sr Marie-Nicole 273f  
Harper, John 267  
Hartley, Fr Mark (Mount Saint  
Bernard) 257, 271, 298  
Hartman, Olov 150  
Hedberg, Carin 304, 314  
Henriksson, Blanka 34  
Herder, Johann Gottfried von 112  
Hermansson, Mats d 70ff  
Hermant, Dominique 204  
Hesselblad, Elisabeth 161f  
Hiley, David 98, 116, 121, 128, 187  
Holmes, Augustine 136  
Huglo, Michel 114  
Hugo, Victor 104  
Hägg, Axel Herman 104

## I

Inger, Göran 148  
Isidor av Sevilla 309  
Isola San Giulio, Mater Ecclesiae 55,  
59ff, 73f, 134, 181–200, 217ff,  
232, 253, 259, 261, 263, 284ff,  
288f, 292, 295, 317, 342

## J

Jacob, Clément 204, 208–219  
Jeffery, Peter 29f, 43, 96, 121, 125,  
132, 164  
Jeanneteau, Jean 85  
Johannes av Korset 145, 147,  
Johannes XXIII (påve) 123  
Jocnick Östborn, Agneta af 162

## K

Karin, Moder (Vadstena) 163, 165,  
333f  
Karl den store 97  
Karp, Theodore 96, 99ff,  
Katarina, Sr (Omberg) 276, 304,  
312, 314, 332  
Klein, Barbro 32, 65, 68, 74ff  
Koechlin, Charles 208

## L

Lagergren, Karin 158  
Lagergren, Karin Strinnholm 158  
Lenoble, Philippe 326  
Levitin, Daniel J. 90f  
Levy, Lennet et al. 106f, 109ff  
Lilliestam, Lars 44, 293f, 301  
Lind, Tore Tvarnø 26f, 231  
Ling, Jan 110  
Liszt, Franz 110  
Livljanic, Katarina 105, 121, 126,  
323  
Lodi, Carmelo 59ff, 73, 146, 233,  
267, 270, 285, 331, 342

Luce, Sr (Dourgne) 255, 293, 319f,  
336  
Luckmann, Thomas 31f, 37ff, 296,  
299f  
Lundberg, Dan 21  
Löfgren, Orvar 32–35, 67

## M

Maria Cristina, Sr (Lodi) 233, 267  
Maria Elisabetta, Sr (Mater Eccle-  
siae) 183–200, 217ff, 289, 317  
Maria Giuseppina, Sr (Lodi) 233,  
267, 331  
Marie-Anne, Sr (Dourgne) 293,  
319f, 336  
Marie-Bénédicte, Sr (Dourgne) 273,  
293, 319f, 336  
Martin, Fr Patrice (En Calcat)  
203–205, 209  
Marx, Karl 31  
Mater Ecclesiae *se Isola San Giulio*  
Maumont, Abbaye Ste Marie de  
59ff, 63, 205, 259ff, 285, 292,  
231, 319, 321, 342  
McGee, Timothy 309  
McKinnon, James W. 97  
Merriam, Alan P. 29  
Milhaud, Darius 208  
Milveden, Ingmar 310f  
Mirfield, Community of the Resur-  
rection 56, 59ff, 238, 245, 247,  
270, 285, 296, 319, 329f, 342  
Moberg, Carl-Allan 81  
Mocquereau, André 85, 113f, 115,  
118, 120, 132, 203, 323

Molander, Bengt 41f  
Mozart, W. A. 125, 143  
Münsterschwarzach, Abtei 55

## N

Napoleon I 101, 106  
Nattiez, Jean-Jacques 95  
Nettl, Bruno 21  
Nicholson, David 28, 141, 202  
Nilsson, Ann-Marie 159f  
Norlind, Tobias 81  
Norraby, karmeliterna i 59ff, 133f,  
145–157, 218, 232, 246, 275,  
324, 335, 342

## O

Omberg, Heliga Hjärtas kloster  
59ff, 63, 247, 270, 275f, 285,  
292, 304, 314, 331f, 342  
Ortner, Sherry B. 34f  
Oslo, Katarinahjemmet 59ff, 267,  
285, 315f, 342

## P

Pacqueteau, Marie-Dominique 58,  
292  
Panzetti, Piero 55, 58, 185f, 292  
Patrice, Fr (En Calcat) *se Martin*  
Patricia, Sr (Vadstena) 163, 167  
Peter, Fr (Mirfield) 232, 238, 245f,  
296–299, 329f  
Petra, Zr (Uden) 167  
Petrus Olavi 159ff, 166  
Pettersson, Tobias 32



Picard, François 41  
Pius VII (påve) 101  
Pius IX (påve) 111  
Pius X (påve) 101, 115  
Pius XII (påve) 117, 130  
Pluscarden Abbey 59ff, 133f,  
135–144, 183f, 205, 218, 234,  
265f, 285, 318, 326, 335, 342  
Polanyi, Michail 42  
Portes, Jacques 311  
Pothier, Joseph 110–113  
Praglia 186f  
Pustet 111, 114

## R

Ragnhild Maria, Sr (Katarinahjem-  
met) 267, 315f, 322  
Reid, Alcuin 100, 107, 117, 130, 338  
Rigné, E. M. 31f  
Rivière, Alain 58, 117, 202, 204f,  
Rolf, Bertil 42  
Rom, Casa di Santa Brigida 59ff,  
65f, 279, 285, 313, 342  
Ronström, Owe 32, 92, 225, 227ff  
Rosch, Eleanor 91  
Rousselet, Dominique [Sr Domini-  
que] 205, 234, 256, 259ff, 265,  
294, 302, 311f, 315f, 319, 321,  
323  
Rydberg, Viktor 224  
Ryde, Isle of Wight, St Cecilia's  
Abbey 53, 59ff, 139, 187, 232,  
234, 266, 285, 318, 320, 331,  
334, 342  
Rögle kloster 59ff, 217, 342

## S

Sablayrolles, Maur 203  
Saint-Saëns, Camille 110  
Sander Olsen, Ulla 159  
Satie, Eric 208  
Saulnier, Daniel 130, 226, 230f,  
233, 291, 315, 320, 324, 336  
Santo Domingo de Silos 116  
Schütz, Alfred 227ff  
Servatius, Viveca 58, 118f, 121,  
128, 159ff, 163f, 171, 179, 291  
Solesmes, Abbaye St Pierre de 20,  
29, 48, 59ff, 78, 80, 84f, 92f, 94,  
96, 105–121, 126f, 128, 130ff,  
137, 142, 144, 152f, 163f, 166,  
171, 203f, 209, 224, 234, 263,  
266, 268f, 271, 275, 284f, 288,  
290f, 298, 307f, 311ff, 315f,  
320, 342, 340, 344  
Steinmann, Anne-Elisabeth 147f,  
162  
Stinissen, Wilfrid 230  
Sundberg, Johan 306f  
Syon Abbey 59ff, 285

## T

Teresa av Avila 147, 267  
Ternhag, Gunnar 21  
Ternström, Sten 307  
Thiry, Louis 256, 259ff  
Thomsen, Jette 58, 292, 314  
Thorsén, Stig-Magnus 28f  
Tour du Pin, Pierre de la 210  
Treitler, Leo 121, 309  
Troost, Jan 23, 69

## U

Uden, Maria Refugie 54, 59ff, 160,  
162f, 167, 173, 177, 219, 232f,  
251, 285, 308, 342

## V

Vadstena, S:ta Birgittas kloster Pax  
Mariae 53f, 59ff, 133f, 158–180,  
219, 251, 285, 333f, 342

Vallquist, Gunnel 101, 123f

Vellard, Dominique 323

Veronica, Sr (Glumslöv) 146, 153f,  
156f, 255f

Viboldone 183f

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel  
103, 112, 201

## W

Weber, Max 31f

William, Fr (Ampleforth) 230, 271,  
287–290, 313, 333, 338

Wittgenstein, Ludwig 40, 42, 90,  
92, 94, 234, 252, 299, 348

## Y

Yves-Marie, Fr (Solesmes) 231, 233,  
302, 307, 311, 315, 320

## Z

Zetervall, Helgo 104

## Å

Åby, Olof 163, 166f

Åkesson, Ingrid 23, 48–51, 88, 134,  
221, 223, 235f, 241, 253ff, 261,  
263, 340f

## Ö

Östanbäcks kloster 56, 59ff, 247,  
275, 342