

STM 1990

Tidigare än då ...

**Problem inom hymnforskningen, med utgångspunkt från
Carl-Allan Mobergs "Die liturgischen Hymnen in Schweden"**

Av Ann-Marie Nilsson

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Tidigare än då ...

Problem inom hymnforskningen, med utgångspunkt från Carl-Allan Mobergs ”Die liturgischen Hymnen in Schweden”

av Ann-Marie Nilsson

Inledning

Under åren 1983–86 pågick HSFR-projektet ”Hymner”. Inom projektet förbereddes en edition av hymnmelodier, en kategori sånger som tillhör det äldsta i skrift bevarade skiktet av svensk musikhistoria. Editionsarbetet fortsattes även sedan projektiden utgått och projektledaren, docent Ingmar Milveden, gått i pension. Editionen utgör band II av Carl-Allan Mobergs ”Die liturgischen Hymnen in Schweden I” från år 1947 (nedan ”LitHy I”).¹ Utgivningsprojektet tog sin början flera år efter Mobergs bortgång, och inför melodieditionen (nedan ”LitHy II”) var det nu nödvändigt att kartlägga *mål och metoder i Mobergs hymnforskning*.

En redogörelse för dessa, och därmed ett ställningstagande till Mobergs arbete, skulle underlätta, motivera och klargöra den slutliga utformningen av melodieditionen. Med Mobergs forskning som utgångspunkt vill jag ta upp vissa problem som Moberg kämpade med och som bör diskuteras ur senare forsknings synvinkel. I flera fall gäller det problem som ingalunda är unika för hymnerna.

Jag kommer först att göra en bakgrundsteckning av utgångspunkten, dvs. Mobergs arbete med hymnerna genom åren samt det därur mynnande HSFR-projektet ”Hymner”. Därpå går jag in på Mobergs stötestenar: frågorna om melodisk identitet och ”mönstermelodin” samt om modalitetens betydelse. I anslutning därtill diskuteras närliggande forskningsresultat med relevans för dessa frågor samt alternativa möjligheter att behandla dem.

Utgångspunkter: Quid est hymnus?

Föremål för Mobergs forskning var vad han själv benämnde brevariehymner (se KLNLM, art. ”Hymner” och Nilsson i STM 1985). Moberg har redogjort för den historiska utvecklingsgången i LitHy I. På senare år har man allt mer påvisat den liturgiska

¹ Editionen, som f.n. är under tryckning, presenteras i Ann-Marie Nilsson: ”Hoppas att vi snart få fågnas åt Dina hymnmelodier” i STM 67/1985, s. 101–107.

kontextens och sammanhangets roll för sångernas utformning.² Här kan därför en erinran om hymnernas liturgiska plats vara lämplig.

Liturgins beståndsdelar är hämtade ur olika källor:

- a) bibelstycken och legendläsningar kan sägas utgöra den innersta kärnan. Till detta knyts – som i ett slags lökskalsmodell –
- b) mer eller mindre citerande bibelkommentarer: antifonerna inramar men citerar och/eller kommenterar också psaltarpsalmerna; responsorierna har liknande relation till valda bibeltexter resp. läsestycken (lectiones) om helgonens liv. Härtill kommer böner (orationes) och andra stycken, som skulle kunna betraktas som ett slags
- c) mer sentida nyskrivna tillägg, ett slags ”folkets kommentar” till det redan givna. Hymnerna brukar, liksom troper och sekvenser, räknas till sistnämnda kategori.

Ganska tidigt fastläggs en liturgisk ritual, vari varje genre har sin givna plats och funktion. Trots det nära textliga sambandet mellan genrer eller ”Gattungen” har musik- och textforskare av tradition brukat behandla dem separat, så också Carl-Allan Moberg i sina studier om sekvenser (1927) och hymner (1947). Hymner, troper och sekvenser har i de flesta översiktliga stilinriktade framställningar, från Peter Wagners ”Einführung in die gregorianischen Melodien” och framåt, givits plats sist i boken på grund av att 1) kategorierna hör till de senast tillkomna i liturgin, 2) texterna är ”nyskrivna”, ibland av kända upphovsmän, och av mer ”fri” eller accessorisk karaktär än de andra kategorierna, som är mer bundna till ”bastexterna”.

De under medeltiden diktade hymnerna har sin plats i var och en av tidegårdens gudstjänster. I aftonens **vesper och completorium** sjungs hymnerna sist – före antifonen *ad Magnificat* resp. *Nunc dimittis*. **Matutinen** inleds med invitatoriepsalmodi, därefter sjungs Venite (psaltarpsalmen 94). Härpå följer direkt en hymn.³ Först därefter vidtar den egentliga nocturnen (eller, vid hög festgrad, de tre nocturnerna). Invitatorietexten anger dagens firningsämne och uppmanar till att celebrera detta liksom Ps. 94, Venite, som alltid har samma text. Möjligen kunde hymnen tolkas som ett slags deltagarsvar eller bekräftelse på invitatoriepsalmodin.⁴

2 Jfr Ritva Jacobsson & Leo Treitler: ”Tropes and the Concept of Genre” i *Pax et Sapientia. Studies in Text and Music of Liturgical tropes and Sequences in Memory of Gordon Anderson* (utg. R. Jacobsson, Stockholm 1985), s. 87 samt Balász Déri: ”Zu den Tropen des Introitus ‘Imedio ecclesiae’”. Die Introitus-Tropen im Kontext der Messe und des Offiziums” i *IMS Study Group Cantus planus. Papers read at the Third Meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988* (Budapest 1990), s. 237–244. – Andrew Hughes resonerar om olika sångstyckens funktion, något som dels kan utläsas av sången själv, dels av medeltida skribenters kommentarer (*Style and Symbol. Medieval Music: 800–1453*. The Institute of Medieval Music, Ottawa, Canada. Musicological Studies Vol. LI, 1989).

3 Så inte i Östeuropa (Ungern), där matutin hymn saknas.

4 Jfr härtill Hughes 1989, s. 283 ”affirmation or unanimous declaration”.

”Invitorium autem cum suo *Venite* primo cantatur ad invitandum Christi fideles ad dei servitium, ut ubi <et> orent pro se et pro omni populo christiano. *Hymnus* est cantus ornatus, plures habens versus. [...] Et cantus iste immediate post invitorium et *Venite* in matutinis et post *Deus*, in *adiutorium* in horis decantatur, ut Christi fidelibus invitatis eorum corda et animos excitet ad devotionem et extollat ad psalmos et legendas audiendum [...]”⁵

Även i de små tiderna under dagen – **prim, ters, sext** och **non** – har hymnen en inledande funktion, medan den får en avslutande position före antifonen *ad benedictum* i laudes, den sista delen av tidegårdens nattliga del. Vid större fester kan andra vespern ha en egen hymn.

Man kan lägga märke till att

- vissa hymner ”diviseras” så att man börjar sjunga hymnen vid matutinen och fortsätter med följande strofer till laudes, dvs. ”fortsättning följer” – hymnen får ett slags sammanhållande funktion i en tidegård. Melodin blir det bärande elementet i denna funktion: samma melodier kan även användas för olika hymntexter till en och samma festdag;
- vissa melodier användes vid flera fester; vissa texter, särskilt de som återkommer varje vecka per annum, sjungs (i synnerhet fr.o.m. 1200-talet) till olika melodier efter kyrkoårets gång, s.k. de tempore-praxis.

Frågan om hymnernas melodier, deras ursprung etc. har intresserat flera forskare. Portalfiguren inom gregorikanen, Mobergs lärare Peter Wagner, behandlade dem ur historisk och stilistisk aspekt i sin *Einführung in die gregorianischen Melodien I – III* (1911–1921). Redan Fr. Aug. Gevaert hade ägnat dem ett separat kapitel i *La mélodie antique dans le chant de l’église latine* (1895). En speciellt betydande forskarinsats är dokumenterad i Bruno Stäbleins utgåva *Die Hymnen* i serien Monumenta Monodica Medii Aevi (I,1, 1955; nedan ”BSH”).

Inom forskningen på det gregorianska området har intresset för ursprungs- och utvecklingsfrågorna, och därmed för sången under tidigaste medeltid (hur melodierna klingade tidigare än då de först nedtecknats på linjesystem), varit mycket dominerande. David Hiley framhåller i sin översikt över forskningen på området⁶ ett av de bakomliggande skälen: den praktiskt-musikaliska strävan att återställa kyrkosången till något slags

5 Ernst Rohloff: Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio (Leipzig 1967), s. 156. (”Invitorium och tillhörande *Venite* sjungs allra först, som en inbjudan av de kristtrogna till gudstjänst för att de där ska be för egen del och för allt kristet folk. [...] Hymnen är en melodisk (ordagrant: smyckad) sång med flera strofer. Denna [slags] sång sjunger man i matutinen omedelbart efter invitorium och *Venite* samt under dagens tider efter *Deus*, in *adiutorium* i syfte att den ska väcka de nu inbjudna kristtrognas hjärtan och sinnen till hängivenhet och upplyfta dem till åhörandet av psalmer och läsestycken [...]”).

6 David Hiley: ”Recent research on the origins of Western chant”. *Early Music*, May 1988, s. 203.

medeltida norm. Antydningssvis nämns också att *cantus planus* för många framstår som ett musikaliskt förkroppsligande av den kristna kyrkans eviga värden, vilket väl kan motivera ett sökande efter dess rötter. Senmedeltida praxis – med andra ord praxis under en tid motsvarande svensk medeltid – har länge betraktats som hemmahörande under en period av tilltagande dekadens, men verkar nu att börja accepteras som forskningsområde.

Moberg hade som bakgrund studier för Peter Wagner i Fribourg, Schweiz, studier som satt avgörande spår i Mobergs fortsatta forskargärning.⁷ Hans intresse gällde i främsta rummet melodierna, men han har även arbetat med texterna och deras ev. varierande läsarter ur filologisk synpunkt. Texterna kan ju vara kännetecknande för olika stifts-traditioner, och framför allt tycks deras liturgihistoriska aspekt ha tilldragit sig Mobergs intresse.

Trots att hymnerna förefaller ha levat i en huvudsakligen muntlig tradition är de åtkomliga för forskningen i form av nedteckningar, deskriptiva eller preskriptiva.

Låt oss till att börja med betrakta Mobergs syften med hymnforskningen och hur den började!

Bakgrund och planer

Die liturgischen Hymnen under arbete 1924–1978

Den 13 augusti 1929 skriver Tobias Norlind i ett brev⁸ till Carl-Allan Moberg:

”När jag läser om seq., kan jag ej nog önska, att du måtte få tid och lust att även behandla hymnerna. Det är ju dock ett vida lättare arbete. [!?] En sak kommer jag därvid att tänka på, att flera svenska kyrkl. melodier (t.ex. Eriksoff.) ej följer någon enda kyrkotonart utan äro i ’tonus lascivus’ dvs. rent *dur*”

Men redan vid tiden för hans disputation 1927 ansågs det alltså (även enligt Moberg, se LitHy I s. XI a) självklart att han skulle ägna sig åt hymnerna – ”*die Geschichte der in Schweden verwendeten Hymnen*”.

Om sin planering av och målsättning med detta arbete skriver Moberg i förordet till LitHy I (s. XI–XIV), där vi alltså finner hans explicita mål. Ev. implicita mål får sökas i flera av hans uppsatser och i själva det otryckta arbetsmaterialet.

Han uppger att en del material hade samlats redan under åren 1923–25.⁹ Två resestipendier (1932 och 1934) möjliggjorde studiet av ”nordiska hymnkällor” och en längre resa 1934–1935 till bibliotek i Tyskland, Frankrike, Italien, Schweiz och Tjeckoslovakien. I detta sammanhang framhåller Moberg kontakten med Jacques Handschin. Genom dennes

7 Om Mobergs studier, se Sten Dahlstedt: *Fakta och förnuft. Svensk akademisk musikforskning 1909–1941* (1986), s. 124–126.

8 Mobergs inkommande post förvaras i Uppsala Stadsarkiv, Carl-Allan Mobergs arkiv, lev.nr. 52/1982, nr 59–85.

9 Troligen avser han delar av det i Uppsala Stadsarkiv, C-A Mobergs arkiv 104 befintliga materialet.

påverkan kom arbetet att vinklas något annorlunda än som från början avsetts. Detta visar sig i vad Handschin skriver i ett postkort 29/8 1935:

”Wie mir scheint, wäre Deine Arbeit unvollständig ohne die linienlosen Hss. [...] Aber wie soll der Titel heissen: ’Die schwed. Hymnen’? Hat das einen Zweck? Die schw. Nationalisten werden sowieso nicht zufr. sein, weil Du nichts spezifisch Schwedisches zeigen kannst. Und die anderen werden sagen: Uns interessieren die Hymnen. Könntest Du viell. einen Komprom. schliessen ’Die Hymnen, mit besond. Berücksichtigg. der in Schweden gesung.’ oder ähnl.?”

Moberg beslutar sig nämligen för att utsträcka sitt arbete över Sveriges gränser och att *skriva en historia över liturgiska hymnmelodier, omfattande alla för honom tillgängliga hymnmelodikällor i Europa*. Till detta omfattande företag får han mod endast av vetenskapen om behovet av ett sådant arbete ”für die gesamte Musikforschung” och av Handschins stöd och uppmuntran.

Den andra stora studieresan till kontinenten som planerades och som tedde sig nödvändig ”zum Verfolgen dieses Ziels” gick först 1949 – två år efter publiceringen av text- och källbeskrivningen del 1 – till England, medan en tilltänkt Portugalresa inte blev av. Åren närmast före utgivningen av LitHy I var ju resor ogörliga p.g.a. kriget. Material från dessa båda länder hade Moberg nämligen ämnat låta inflyta i de följande delarna, förutom vad som hade beskrivits i del 1.

Under arbetet med LitHy I var Moberg väl medveten om att en annan stor hymnutgåva – den som Bruno Stäblein år 1956 utgav som *Monumenta Monodica Medii Aevi I, I* – förbereddes under andra auspici. Han ville dock inte låta den tyska utgåvan fördröja utgivningen av det egna arbetet, vars första del alltså trycktes 1947. Avsikten var givetvis att del 2, innehållande melodierna, och del 3, med kommentarer, skulle följa ganska snart därefter.

Detta blev nu inte fallet. Moberg tillträdde den nyinrättade Uppsalaprofessuren i musikforskning samma år som LitHy I utkom, 1947. Detta åtagande (1947–1961) var nog ändå inte främsta orsak till att de återstående delarna av LitHy inte utkom.

Stäbleins utgåva – endast delvis innehållande material som Moberg tänkt redovisa i LitHy II – kommer ungefär samtidigt som Moberg i skiss till ett brev¹⁰ meddelar att melodidelen av hans arbete snart är färdig för utgivning. Bl.a. i hans exemplar av BSH finns tydliga spår av att han noggrant har granskat Stäbleins arbete. År 1959 skisserar han så en ansökan om befrielse från undervisningsskyldigheten inom sin professur för att kunna färdigställa LitHy II:

10 Litet lösblad i C-A Mobergs arkiv 103.

”Herr Kanslern för rikets universitet

Undertecknad, som senast ht 1955 åtnjöt partiell tjänstebefrielse för vetenskapligt arbete får härmed anhålla om tjänstledighet från den med min professur förenade undervisnings- och examinationsrätten under höstterminen 1959 för att fortsätta arbetet på 2:a bandet av ”Die liturgischen Hymnen in Schweden”.

Uppsala den 21 maj 1959

Vördsamt

(Carl-Allan Moberg)

Prof.”¹¹

Att arbetet med hymnerna fortsatt under åren, trots att Moberg snart efter pensionering drabbades av sjukdom, visar sig inte bara i hans arbetsmaterial – föreläsningsmanus, anteckningar (där tilltagande sjukdom röjs av handstilen) i arbetsmaterialet, i hans BSH-exemplar etc. – utan också i hans skriftställarskap, t.ex. uppsatsen om Pange lingua-melodierna.¹² Men under tiden före hans bortgång 1978 var det inte hymnarbetet som prioriterats, utan manuset till ”Musikens historia i Västerlandet före 1600”, som bearbetats för utgivning år 1973.

Av vilken anledning gav Moberg upp planerna? Som antytts använde Moberg delvis samma källor som Stäblein – men endast delvis. Den engelska resan vid 1940-talets slut har till den imponerande samlingen excerpter lagt ytterligare en mängd sådana, som att döma av hans tabelluppställningar av melodivarianter (nedan ”MVT”¹³) i deras senare utformning avsetts inflyta i LitHy II, troligtvis med kompletterande källbeskrivningar. Även inom det centraleuropeiska området är beståndet nyttjade källor endast delvis kongruenta mellan Moberg och Stäblein. *Stäbleinutgåvan* kan således inte ha medfört att Moberg ansett det onödigt att utge LitHy II, speciellt inte som den skulle ha en helt annan utformning och systematik (mer härom i det följande) än Stäbleins Hymnen.

Enligt uppgifter från hans f.d. studenter brottades Moberg med vissa *metodisk-tekniska problem*: det gällde hans ”mönstermelodier” i första hand. Min uppfattning är att nämnda problem bör ses som orsakade av *Mobergs konception av materialet*, vilken i själva verket ytterst var den bromsande faktorn. Systematiken skulle ha medfört en lösning av hymnernas historik, men kom istället att bli ett huvudproblem.

Vid sitt frånfälle (1978) anförtrorde Moberg uppgiften att fullfölja hymnarbetet till docent Ingmar Milveden, vilken stått som huvudansvarig för ett HSFR-projekt (1983–1986) syftande till en utgåva av de liturgiska hymnmelodierna i Sverige, nu i begränsad omfattning jämfört med Mobergs intentioner.

11 Lösblad i C-A Mobergs donation till biblioteket vid Institutionen för musikvetenskap vid Uppsala universitet.

12 ”Zur Melodiegeschichte des Pange-Lingua-Hymnus”. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 5/1960, s. 46–74.

13 ”MVT” står för Mobergs egen benämning ”Melodie-Vergleichung-Tabelle”.

Mitt arbete som forskningsassistent inom detta projekt ligger till grund för denna uppsats. Under projektarbetet har en del av Mobergs icke-publicerade arbetsmaterial funnits tillgängligt i Uppsala Stadsarkiv (Carl-Allan Mobergs arkiv, Deposition 52/1982), deponerat där av Mobergs efterlevande 1982; en annan del, omhändertagen av Ingmar Milveden dessförinnan, har denne deponerat på UUB:s handskriftsavdelning.

Jag har aldrig träffat Moberg personligen, men han har fungerat som ett slags "distanslärare" genom att jag mött och utläst hans idéer, bemödanden, reflexioner och påminnelser i hans arbetsmaterial. På så sätt tycker jag mig ha haft förmånen att få lära känna en viktig sida av honom genom att följa hans arbete.

Mobergs syfte och avgränsningar – arbetets omfattning

Moberg avsåg att hans arbete skulle bli ett slags kompromiss mellan en inomsvensk och en internationellt anlagd hymnavhandling. Det väsentliga var hans förhoppning om att arbetet skulle få *metodologiskt värde* som en *systematisk materialsamling*, detta satt i motsats till "stickprovsmässigt sammansatta exempelsamlingar", på vilka musikforskningen enl. Moberg alltför ofta bygger sina slutsatser. (Det är möjligt att han här ger en släng åt Ståblein!) Frågan om Mobergs metod och "systematik" – och dess innebörd – var väsentlig att gå till grunden med för arbetet med melodieditionen (band II) och kommer att utgöra utgångspunkt och huvudämne för denna uppsats.

När Moberg säger att hans intressesfär förskjuts från "Sverige" till att omfatta hela Europa innebär det långtifrån att han från början negligerat övrigt europeiskt material. Det innebär inte heller att Sverige inte längre står som centrum. De utländska källorna får tjäna som jämförelsematerial till vad de svenska har att erbjuda. Men först några ord om Mobergs "sverigebegrepp", så som man kan utläsa det av hans arbete.

Till Sverige räknar han det *medeltida Sverige med undantag av Finland*, trots att Finland under hela medeltiden både var att betrakta som politiskt samhörigt med Sverige och hade missionerats från Sverige.¹⁴

Gotlands ställning är tveksam. Fragment därifrån torde till någon del vara att söka i Köpenhamn och borde närmast vara att hänföra till det danska Lunds stift när det gäller källor från Valdemar Atterdags tid och framåt (ev. nyare tillägg i källor från tiden dessförinnan kan hypotetiskt räknas hit). Dessa, som varande "danska", har tydligen inte intresserat Moberg, och äldre fragment av sekundär gotländsk proveniens innehållande

14 I arbetsmaterialet skymtar viss ambivalens – i excerptsamlingen har Moberg givit vissa "utomsvenska jämförelsekällor" i Finland arbetssigla "S" som för "Sverige".

hymnelodier har inte kunnat påträffas i Köpenhamn.¹⁵ Endast ett fragment i Visby omnämns i LitHy I.¹⁶

Jämförelsekällor från ”*utlandet*” – från Finland, Tyskland, Frankrike, Italien, Tjeckoslovakien – beskrivs i LitHy I.

England lämnades länge utanför undersökningsfältet, trots att Moberg inte bara i LitHy I visat sig väl medveten om det stora inflytandet, rent kyrkohistoriskt, därifrån genom engelska missionärer,¹⁷ och trots att Handschin redan 20/9 1934 i brev påtalade för honom att de engelska melodikällorna borde vara av största vikt:

”Ich habe das feste Gefühl, dass der Zusammenhang mit England auch für Schweden im Mittelalter sehr wichtig war – der deutsche Einfluss ist ja, wie für Schweden, so überhaupt, nur eine Sache der letzten Jahrhunderts, die uns die Perspektive nicht verfälschen darf –”.

och i ett troligen tidigare, men odaterat, postkort stämplat i Oxford:

”Sehr geehrter Herr Kollege [...] Ihr Interesse für die Hymnen ist mir in letzter Zeit verständlicher geworden. Ob Ihnen da nicht die englischen Hymnare grosse Dienste leisten können?”

Ännu i del 1 saknas alltså helt jämförelsekällor från engelskt område, men under resan 1949 samlar Moberg excerpter att använda i de planerade delarna 2 och 3.¹⁸

Intressant är också att se vilket material Moberg inte har sökt eller inkluderat. Källor från t.ex. Spanien och Portugal lyser helt med sin frånvaro. Beträffande de nordiska länderna är det påfallande att Danmark och Norge förblir vita fält (med undantag för en handskrift i Köpenhamn¹⁹), Finland är sparsamt företrätt med ”utländska jämförelsekällor”.

I Norge är antalet bevarade källor till hymnelodier mycket litet.²⁰ Fragmentregistreringen i Danmark påbörjades först 1944.²¹ Att sådant material inte tagits med beror således snarare på praktiska omständigheter än på Mobergs avgränsning.

15 Se Merete Geert-Andersen och Jörgen Raasted: *Inventar over Det Kongelige Biblioteks fragmentsamling*. Det Kongelige Bibliotek. Specialhjælpemidler 6 (Köpenhamn 1983), samt registrant över fragment i Rigsarkivet. – I Det Kongelige Bibliotek och Rigsarkivet har ett mindre antal fragment med hymnelodier påträffats (efter projekttidens utgång, med hjälp av resestipendium), bl.a. en ej utgiven Antonius-hymn.

16 I Visby LA ligger ytterligare ett par fragment som synes härröra från samma codex, och som Moberg borde ha träffat på ifall han studerat det på platsen.

17 Se LitHy I s. 268 och Moberg: *Kyrkomusikens historia* (1932), s. 392 f.

18 Material från resan finns i Uppsala Stadsarkiv, C-A Mobergs arkiv 103. – Ännu efter BSH är England ett ”eftersatt område” som jag anser bör prioriteras i ev. fortsättning av projektet.

19 I Lilly Gjerlöws utgåva av *Ordo Nidrosiensis ecclesiae* finns ett avsnitt speciellt ägnat hymnerna. – Moberg har efter 1947 sett hskr Ny Kongl.saml. 632 8:vo (1252–1255) med hymner fol.124–139.

20 Katalog upprättad av Lilly Gjerlöv i Rigsarkivet, Oslo.

21 J. Raasted: ”Middelalderlige håndskriftsfragmenter i Danmark. I”, i *Scandia* 1960, s. 145- 150.

Om han funnit det adekvat hade Moberg däremot lätt kunnat inkludera de hymnelodikällor av förmodad finsk proveniens som T. Haapanen omnämner i förteckningen över breviariefragment i HUB.²² Nu har han inskränkt sig till ett urval ”utländska” källor av förmodad västsvensk proveniens (Åbo stift)!

En plausibel förklaring till utelämnanden av detta slag kunde annars vara att Moberg ansåg områdena redan inmutade av nordiska kollegor: Haapanen studerar finska fragment, i Danmark och Norge finns andra kollegor som behandlar gregoriansk, men ingen av dessa var väl i färd med någon hymnutgåva!

Forskaren – lyssnare eller läsare? Något om musikens vägar

Några praktiska förhållanden har förändrats påtagligt från Mobergs aktiva tid och till våra dagar. Jag vill beröra dem här därför att de tycks ha haft direkt betydelse dels för Mobergs forskning, dels för hur vi nu tacklar samma problem som Moberg.

De tre frågor jag syftar på är *editionsfrågor*, de praktiska resultaten av det nyväckta *intresset för musikalisk uppförandepaxis* samt, i nära samverkan med detta, tillgången till *inspelningar* och *inspelningsmöjligheter*. Med sistnämnda sammanhänger väl inte bara lyssnares utan även forskares uppfattning av musiken: jag tänker här närmast på Mobergs uppfattning av melodiska ”mönster” i utomeuropeisk musik.

Från Mobergs tid som ung forskare och fram till våra dagar har editionsteknik och editionsnormer utvecklats långt. Detta har delvis visat sig däri att editioner alltmer gjorts efter varierande modeller och ambitionsgrader, mer eller mindre i direkt relation till editionens syfte och till materialets egenheter, och med allt högre krav på akribi i återgivning av nottext och i markering av utgivarens ev. tillägg. Den växande strömmen av faksimilutgåvor har också försett forskare och musiker med exakt källtrogna musikutgåvor i större skala än tidigare.

Ett annat fält som inte hade samma aktualitet före 1950-talet är intresset för musikalisk uppförandepaxis. Ämnet kom i förgrunden i och med skrifter som Thurston Darts ”Musikalisk paxis” (1954), översatt till svenska och kommenterad av I. Bengtsson (1964). Detta samverkar direkt med en tredje faktor: de ökade möjligheterna att möta musik i klingande form på skiva – 1950-talet är inte för inte EP- och LP-skivornas genombrottstid! – och de ökade krav detta ställer på exekutörerna, krav på tidstrohet, klangligt autentisk återgivning etc. Fonogramfloden har också en annan sida: den erbjuder forskare och andra lyssnare möjligheter att bekanta sig med musik från avlägsna trakter, musik som man tidigare inte känt till av krassa geografiska skäl och där man inte är långt hjälpt med notexempel i en notskrift som inte är adekvat för just den musiktraditionen. Man kan med

22 Toivo Haapanen: *Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitätsbibliothek zu Helsingfors. III. Breviaria* (1932)

stor säkerhet förmoda att Mobergs uppfattning om orientalisk musik speglar situationen före 1950-talet.

Kort sagt, dessa rådande yttre omständigheter bör – lika väl som inverkan från annan tidigare eller samtida forskning – ha påverkat Moberg i hans forskning och varit bestämmande för hans referensramar. Givetvis har han bedrivit sin hymnforskning på grundval av sitt synsätt visavi hymnerna och sin referensram som musikforskare.

På jakt efter Mobergs ”systematik”

Med hjälp av diverse källmaterial har jag försökt komma Mobergs grundsyn inpå livet: först granskades hans *explicita utgivningsplaner* betr. melodi- och kommentardelarna; vidare vad hans *icke utgivna material* (excerpter, anteckningar, MVT, föreläsningsmanus, utkast till uppsatser m.m.) tycktes syfta till. Det går också att utläsa tendenser ur hans *utgivna produktion* i övrigt, både där han i detalj diskuterar hymner och där han berör besläktade problem.

Explicita utgivningsplaner

Vad säger Moberg själv om innehållet i Die liturgischen Hymnen, del 2–3? Del 2 borde rimligen spegla systematiken, del 3 låta den framträda klart. Svar på frågan kan sökas dels i LitHy I, dels i de melodivarianttabeller (MVT), som utgör material för LitHy II, och kan i förekommande fall bekräftas av ”berättande källor” – Mobergs elever och kollegor.

Om del 2:

(a) I del 1 informerades, som redan nämnts, om avsikten att låta material även från England och Portugal inflyta i melodidelen.²³ (Även några processionshymner skulle meddelas som jämförelsematerial.²⁴) Av viss betydelse är kanske också hans motivering för att i del 1 skildra ”die Geschichte des Brevierhymnus”: ”einige Züge ihres literarischen und liturgischen Werdegangs” i korthet kan vara av betydelse ”für unsere im ersten und zweiten Band abgegrenzten Aufgaben”. Här nämns också avsikten att redigera melodidelen på samma sätt som i *Über die schwedischen Sequenzen II (1927)*.²⁵

(b) Samma redigering som 1929 gör sig också gällande i *MVT-materialet*: den överst skrivna mönstermelodin med varianttabell i partiturform, med heldragna linjer (betecknande överensstämmelse med mönstermelodin) och bokstäver (betecknande avvikelser från denna). Tabellernas omfattning och antal källåtergivning ger emellertid antydningar om en svoring inför utgivningen. I de äldre uppställningarna (se nedan) finns införda svenska varianter från såväl katolsk som protestantisk tid samt ur *Cantus sororum* och utländska jämförelsekällor. Alla de tillgängliga varianterna, även de engelska, är införda. I äldre MVT

23 LitHy I, s. XI.

24 LitHy I, s. 3, not 7.

25 LitHy I, s. XIII.

har också Vatikanutgåvorna för praktiskt bruk från 1900-talet och andra tryckta utgåvor liksom vetenskapliga utgåvor som Ebels och Stäbleins successivt införts. Tabellerna är i vissa fall mycket digra till sitt omfång.

En tendens till viss rationalisering eller återhållsamhet kan däremot iaktas beträffande melodipresentationen i de allra senast utskrivna MVT (inlagda på lösblad i böckerna) med sin dekolivering eller syntetisering av mönstermelodier. Där har antalet versioner inskränkts till att omfatta ett urval från varje representerat land och Moberg har koncentrerat sig på medeltida handskriftskällor.

Möjligt är att detta beramar en *inskränkning* i det för utgivning ämnade materialet. En annan tolkningsmöjlighet är att Moberg framställt dessa sammanfattande tabeller i syfte att illustrera någon tankegång i en artikel e.d.

Om del 3:

Del 3 hade ämnats som en kommentardel och är svårast att här säga något bestämt om, eftersom jag inte kunnat finna speciellt mycket material som kunnat tolkas som utkast till denna.

(a) I *LitHy I* uppger Moberg: ”Der dritte Teil soll alle wichtigeren Fragen der Hymnenmelodik behandeln.”²⁶ ”Welchen Beitrag zur Musikgeschichte des Brevierhymnus unsere Studien zu geben vermögen, dies darzulegen ist die Aufgabe des dritten Bandes.”

Något om målsättningen allmänt kan utläsas ur textavsnittet ”Hymnentexte und Textvarianten” (s. 211 f.). Utan fragmentkällor, framhåller Moberg här, skulle hymnhistoriken begränsas till tiden efter ca 1300 (se *LitHy I*, s. 211). Bland fragmenten finns, säger han, ca 25 melodiversioner som utgör *de äldsta över huvud taget* (inklusive de utomsvenska) av dessa melodier. Detta rimmar väl med inriktningen på hymnernas genes och en historisk framställning ”des [...] Werdeganges”.

Att särskilja traditioner inom svenska stift och/eller ordnar (inom Sverige) tycks också vara en näraliggande strävan, men här varnar Moberg (sid 211 b): fragmenten som han behandlat har tillsammans ung. bara omfattningen av ett ordinärt hymnarium, på grundval av ett så litet material går det inte att utläsa sådana traditioner. (Hans material är, säger han i förordet, dels för stort, dels för litet för att belysa hymnproblemet under svensk medeltid.)

Några andra frågor som aviserats inför del 3 gäller *gehörstradition i relation till variantbildning* samt *anknytningar till folklig/profan musik*. Ganska få nedteckningar av hymnmelodier finns jämfört med nedteckningar av andra sångkategorier (dvs. inom medeltida kyrkosång). Detta ställer Moberg i samband med lättheten att minnas strofiska sånger: ”Vielleicht hängt mit dieser Zurückhaltung im Notieren der Hymnenmelodien die

26 *LitHy I*, s. XIII a.

beobachtete gesteigerte Variantenbildung vieler Singweisen zusammen, die manchmal wie nach dem Gedächtnis aufgezeichnete Melodien aussehen. Darüber ausführlicher im dritten Teil." Man kan också tänka sig att anknytning till "folklig musik" var en aktuell fråga i planeringen av del 3, då den nämns i förbigående i citatet "Die sehr volkstümlichen Melodien Nr 244, 336 und 278, die im 3. Teil behandelt werden, zeigen unzweideutig die weit verbreitete Beliebtheit der Bernhardverehrung."

Övriga ledtrådar:

(b) Vi får tänka oss att en stor del av innehållet i de föreläsningar Moberg tycks ha hållit och från vilka *föreläsningsmanus* finns bevarade²⁷ bör ha varit ämnat för publicering i, eller som underlag för, del 3. Här behandlas bl.a. likheter mellan olika hymnmelodier, här sammanförs melodier med samma metrisk byggnad (sappfiska etc.). Tydligt är att Moberg varit speciellt intresserad av just dessa "antika" metra såväl i detta manus som i (c) tryckta uppsatser: Pange lingua-melodin, Ut queant laxis, Breviariehymn och laudasång. Ser han här en länk i lösningen av frågan om den *antika inflytelse*, som han behandlat i STM-uppsatsen "Antik och medeltid i kyrkomusiken"? Frågan får tills vidare hållas öppen, men behandlas nedan.

I arkivmaterialet finns också en påbörjad uppsats: Studier i den musikaliska utformningen av veckoefficiets hymnarium.²⁸ Han utgår här ifrån de dagliga hymntexterna och studerar de melodier som använts till dem. I en tabell med material från källor (i urval) från olika geografiska områden visar han hur vissa melodier är mycket utbredda, och dessa antas då vara de äldsta (enl. bekant diffusionsteoretiskt resonemang), medan andra förekommer mera sporadiskt och antas ha tillkommit senare, ev. genom melodisk förändring av en äldre melodi (t.ex. M 232–237).

Tydligen vill Moberg utreda *ursprungs- och släktskapsfrågorna*, dvs. *melodiernas genes*, och texterna blir då en adekvat utgångspunkt för honom. Har han tänkt sig de från texter fristående melodiuppställningarna i del 2 som "illustration" eller objektiv startpunkt för denna och liknande diskussioner i del 3? Man frågar sig hur Moberg betraktar texterna och deras roll: är de för honom en fast ingrediens i en fest (dvs. är orienteringen av innehållsligt slag), eller främst något klangligt-fonetiskt i relation till melodiken? Frågan kan vara berättigad, då man ser hur Moberg med tiden allt mer "skalar" bort s.a.s. "icke essentiella faktorer" t.ex. texter (!) och melismer ur uppställningarna och renodlar den melodiska parametern. Det ligger dock nära till hands att anta att denna lilla ofullbordade uppsats kunde vara just en textskiss till ett kapitel i del 3.

27 Uppsala Stadsarkiv, C-A Mobergs arkiv 103, 104 och 107.

28 Uppsala Stadsarkiv, C-A Mobergs arkiv 104. Terminus post quem: 1955 (Moberg åberopar BSH).

Kanske är det Mobergs slutgiltiga åsikt om vad som var speciellt viktigt betr. hymnerna som framkommer i handboken ”Musiken i västerlandet intill 1600” (1973, s. 113–117). Där dyker åter upp de frågor som han behandlat i div. artiklar och i föreläsningar: han omnämner de olika versmått/metriska schemata, beskriver i korthet hymnernas historik och användning inom kulturen.

”Hymnutvecklingen i Europa är särskilt intressant därför att den inrymmer övergången från metrisk till accentuerad poesi [...] måste man förutsätta att melodiken i syllabiska stycken med bunden text [...] kan ha givit uttryck åt textens metriska schema. En studie av melodierna i hymner med så pregnanta versmått som asklepiadeisk och salfisk meter synes visa att noteringarna i skilda musikkällor ger uttryck åt två redigeringsprinciper [...] [i den första] framträder det metriska schemat genom en högfrekvent användning av de för melodistrukturen viktiga finalis- och konfinalistionerna, i den andra betonas lika starkt det rytmiska schemat genom anbringandet av tre- eller flertoniga notgrupper på dessa avgörande punkter”.

Moberg antyder att hymnerna kan ha sjungits med metrisk skandering av texten, ”medan man på andra håll (med tiden) övergick till en tyngdpunktsmässig rytmik, där anbringandet av notgrupperna knutits till starkbetonade ställen, främst i kadenssammanhang eller vid den inledande tonen i perioderna [...]”. Den avgörande faktorn är enligt Moberg *hymnens överflyttning från det folkliga till det ”rent litterära” planet* – ”från mass-unisono till en monastisk ensemblesång” med stilistisk påverkan från övrig gregoriansk repertoar. I samma textavsnitt nämns också missionen och den därav följande skärningen germanska – romanska språkliga karakteristika. Slutligen nämns laudan som visar mot asklepiadeiska och salfiska metra och melodier.²⁹

Tankarna om massunisono – ensemblesång känns igen från ett manus³⁰ som utgör en skiss till en uppsats, rubricerad ”Övergången från kvantiterande, metriskt föredrag till accentuerande, belyst av hymnerna, spec. i de konstfulla metra”. Även i en serie föreläsningssmanus från första halvåret 1958 behandlas metriska schemata och därmed sammanhängande melodiska och rytmiska frågor. Däri framläggs och betonas också resultat av andras forskning, i första hand Lipphardts och Jammers.³¹ Moberg noterar att hans egna och Jammers statistiska uträkningar av melismers förekomst på långa stavelser inte ger samma resultat.

Det är att märka att föreläsningarna hållits under en period då uppförandepraktiska frågor är aktuella inom musikvetenskapen, vilket väl inte undgått att influera Moberg. Metoden för lösning av de rytmiska frågorna skulle vara en *melodiantalytisk* sådan: i Mobergs fall

29 C-A Moberg: ”Breviariehymn och Laudasång”, i *Festskrift til Olav Gurvin* (1968), s. 109–116.

30 Uppsala Stadsarkiv, C-A Mobergs arkiv 104.

31 (Not 31 utgår)

blir det fråga om en analys av en stomme av en summa nedteckningar av vad som troligen uppfattats som en och samma melodi – ett vanskligt företag. Och man rör sig hela tiden på ett s.a.s. *tekniskt* plan – det innehållsliga tycks ha rönt mindre intresse.

Melodipresentation

Grundläggande i Mobergs arbete är hans presentation av hymnernas melodier. Centrala frågeställningar som gäller tre led i denna arbetsprocess har kunnat urskiljas:

1. Melodiidentifikationen: vilka egenskaper kräver Moberg av sina versioner för att de ska räknas som "samma" melodi? Och – som en följdfråga – är föreställningen om "melodin" som den grundläggande och sammanhållande/-hållna enheten adekvat för materialet?
2. Modusgrupperingen: av vilket skäl har Moberg funnit det adekvat att rangera melodierna i en ordning som i princip följer gruppering *efter modi* och med likartade melodier ofta tilldelade näraliggande nummer?
3. "Mönstermelodi"-valet: att fixera "mönstermelodier" har inneburit svårigheter för Moberg. Vad har förmått honom att söka sådana mönstermelodier? vilka vägar har han gått för att finna dem? (Jfr följdfrågan under "1"!)

Melodiidentifikation: definition och numrering

Melodiidentifikation – att särskilja melodierna och bedöma å ena sidan vad som är en version av en viss melodi, å andra sidan vad som är en fristående, "annan", melodi – kan synas vara något ganska självklart och inte värt att spilla många ord på. Men hymnerna har erbjudit problem.

Jag kommer först att redogöra för olika sätt att beteckna de olika melodierna och därefter att gå närmare in på frågan om "melodisk identitet".

Identifikation

Ett vedertaget *sätt att beteckna en melodi* är ju alltsedan gammalt – så också hos medeltida teoretiker, t.ex. Johannes de Groche[i]o – med hjälp av *textbörjan*, ex.: "Mel.: Flickorna i Småland". Metoden fungerar som bekant mycket bra i praktiken än i dag i festliga sammanhang.

Möjligen vore samma metod, med vissa tillägg, någorlunda användbar även för hymnmelodier, om materialet bara utgjordes av melodier från en enda stiftstradition, vid en viss tidpunkt. Nu har emellertid Moberg åtagit sig ett material som sträcker sig över århundraden, omspännande i stort sett hela Europa med alla dess olika traditioner. Där har han funnit en stor mängd melodier med mer eller mindre likartade varianter, där – som vi ska se – gränserna mellan vissa likartade melodier har tett sig svåra att dra ibland.

I fallet hymner finns flera skäl till att textbörjan inte entydigt ger besked om en hymns melodi:

- flera olika texter i samma meter kunde sjungas till samma melodi, antingen eftersom man
 - a) skrivit nya texter till en välkänd melodi (melodilån, kontrafakt eller paroditeknik) eller eftersom man
 - b) till en och samma text använde olika melodier alltefter kyrkoårets gång, s.k. *de tempore*-praxis. Detta senare kan man se exempel på i olika "hymnkataloger", t.ex. i dominikanordinariet 1256, *correctorium Humberti*, och det blev alltmer vanligt från 1200-talet och framåt.
- De skilda ordnarna upprätthöll sina speciella bruk: man tillämpade en speciell melodisk repertoar, och i vissa fall företogs reformer av sången, som inom cistercienserorden.
- Regionala bruk av melodier till texterna, regionala melodiversioner och regionala repertoarer utkristalliserades över tiden. (Det vore vanskligt att uttala sig om vilka faktorer som påverkat processen, men frestande att spekulera över influenser från profan melodik.)

Vilka övriga metoder att särskilja melodier har då använts? I de vetenskapliga hymnutgåvorna – Stäbleins, Rajeczky och Mobergs – identifieras melodierna genom *numrering*. Här ska vi först se närmare på hur hymnmelodierna numrerats i Stäbleins och Rajeczky utgåvor från 1956.

Numreringen enligt BSH (MMMAe I,1), den mest omfattande och därmed dominerande hymnutgåvan,³² har blivit den i litteraturen gängse. Bruno Stäblein betonar inledningsvis att bandet är en *Denkmal-Ausgabe* som meddelar innehållet i olika betydelsefulla hymnsamlingar (s. V, VII). Detta kan ses som förklaring till att han tillämpar en s.a.s. mekaniskt accessorisk metod för sin melodinumrering: källorna inordnas geografiskt, efter länder, och kronologiskt. Melodierna numreras i den ordning de förekommer i de viktigare källorna (alltså inte efter inbördes melodisk "släktskap"): 1–40 Milano, 51–83 cistercienser, 101–275 Frankrike, 401–432 England, 501–646 Tyskland, 701–801 Italien, nr 851ff var vikta för Spanien, 951–953 är melodier ur teoretikerkällor och 1001–1032 processionshymnmelodier. I de fall, då en melodi förekommer i flera källor, används underindelning (16:1, 16:2 etc.). Vad som för den initierade framgår av melodins nummer är alltså *proveniensen av den tidigaste källa vari Stäblein funnit en version av melodin*.

En utgåva, samtida med BSH men begränsad till melodier inom ett enda lands källbestånd, är Benjamin Rajeczky *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiae*.³³ Inom ramarna för versmått och strofform (meter) ordnade Rajeczky melodierna som melodityper med speciell inriktning på kadensformler: "Hymnen [sind] nach Zeilen und

32 Den skulle inte komma att innehålla utförligare källbeskrivning eller kommentar, endast krit. Bericht, se s. XII och MMMAe I,1!

33 Hymnuszok és sequentiák. – Hymnen und Sequenzen. – A forrásokat ismerteti Rad– Polikárp. – Beschreibung der Quellen von Polykarp Rad–. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1956.

Silbenzahl, Zeilenschlüssen (Kadenzerna) geordnet”. Hans melodi Nr 1 finner vi alltså till hymntexten *Ave maris stella*, den kortaste strofen med 4 versrader om vardera 6 stavelser. Indelningen syftar till att särskilja och sammanställa melodierna för jämförelse även med andra, folkmusikaliska melodikategorier enligt system tillämpat inom ungersk folkmusikforskning.

Rajczkys syfte har stora likheter med Mobergs: ”die Erforschung des Werdegangs von Melodien und Typen”. Han pläderar alltså för en *historiskt-jämförande* metod, vilken också skall kunna inkludera folkmusikaliskt material.³⁴ Med sitt syfte som utgångspunkt har Rajczky också diskuterat och kritiserat Stäbleins utgåva:

”Die Monumenta wollen der Melodiegeschichte dienen. Die wichtigste Grundlage für die Anwendung der historisch-vergleichenden Methode, d.h. für die Erforschung des Werdegangs von Melodien und Typen ist aber 1. die möglichst vollständige Sammlung der Quellen, 2. ihre mehrseitige Anordnung. [...] Nun betont das Vorwort des vorliegenden Bandes, dass von der prinzipiellen Mitteilung von Varianten und Anführung eines umgänglichen Quellenapparates abgesehen wird (S. V.), mit der Begründung, dass die geplanten ”Subsidia” thematische Kataloge mit Angabe der Fundstellen bringen (ebda.). Doch glauben wir nicht, dass mit dem Anspruch auf Vollständigkeit der Varianten ein Zuviel von der Publikation verlangt wird. Nur die unentbehrliche Grundlage der wissenschaftlichen Bearbeitung wäre damit erst gegeben. [...] Was von den zweiten Bestandteil der oben erwähnten Grundlage betrifft: die Anordnung der Melodien – und zwar nach Verwandtschaftsgruppen – gehört in gleichem Masse zu einer historischen Monodie-Ausgabe wie zu jener Volksliedpublikation”.³⁵

Samma år presenterar Janka Szendrei en inordning av hymnerna i BSH efter Rajczkys metod (Szendrei 1964).³⁶

I den allra första etappen, från omkring år 1928,³⁷ byggde Moberg sin melodinummering på *huvudtexternas alfabetiska ordning*, efter gammal beprövad metod, men bytte sedan princip och därmed också nummer på melodierna. Grunden för den nya nummeringen är *melodiernas* bedömda *modustillhörighet*. I det andra stadiet har han således påbörjat fem nya böcker med variantuppställningar av melodierna, en bok vardera för melodier i D-,

34 Se härtill L. Dobszay: ”Folksong Classification in Hungary. Some Methodological Conclusions” i *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30/1988, s. 235–280.

35 Benjamin Rajczky: ”Zu den Monumenta Monodica Medii Aevi”, *Studia Musicologica* VII/1964, fasc. 3–4, s. 271–275 (isht 272–273).

36 Janka Szendrei: ”Melodieordnung der Monumenta Monodica Medii Aevi”, *Studia Musicologica* VI/1964, fasc. 3–4, s. 277–298.

37 Melodierna är tidigast införda i tre äldre böcker (i C-A Mobergs arkiv 104), med påskrift ”Hymnodia Suecana” (”Pars I–III”) och daterade 1928–1935. Det senaste materialet i dessa

E-, F- och G-modus samt en för *affinales* (melodier som ej slutar på förväntad grundton). Numren har fått bli i princip löpande efter detta system (där finns inga ”luckor” som hos Stäblein). Melodier med likartad melodisk karaktär och – som det tycks – framför allt inledningsmotiv har sidordnats.

Av de doriska hymnmelodierna (M 1 – M 140) börjar melodierna från M 1 och uppåt kring tonen D och håller sig i stort sett i läget D-a, medan vi kring nummer 100 finner melodier som startar på F eller E. I M 117–136 finner vi den karakteristiska begynnelseformeln med D-a som grundläggande intervall och övriga doriska melodier – upp t.o.m. M 140 – ligger i högre läge med början på tonen a.

Genom att studera hur Moberg ställt upp sina melodiversioner³⁸ och i senare skeden omarbetat uppställningarna efter nya principer kan man alltså se förändringen i hans forskningsinriktning.

Nya melodier, som påträffats senare, kan ha fått högre nummer än befogat enligt principen, men placerats i bok efter modustillhörighet; därutöver finns ett antal onummerade melodier (*sine numeribus*).

Numreringen *kan* råka utfalla så, att en melodi som mer eller mindre uppenbart är en variant av en annan melodi, men noterad i annat läge (t.ex. G- och D-läge) får icke näraliggande nummer. Å andra sidan har Moberg själv rätt ofta sammanfört de två under samma melodinumner genom att transponera (så i t.ex. M 247), eller genom att konstruera ett system med a-b-c-underindelningar (t.ex. M 150)³⁹. I några fall tillåter han ganska omfattande avvikelser mellan olika versioner av ”samma” melodi, i andra fall knappast alls.

Hos Moberg liksom hos Rajeczky är utgångspunkten en historiskt-jämförande, men någon explicit redovisning för numreringsmetoden har inte påträffats i Mobergs fall. I alla händelser är den inte densamma som Rajeczky: hymnmelodier med olika strofformer förekommer blandat hos Moberg. Ett exempel är M 210 och M 212, två hymner med olika strofform, vilkas två första perioder är identiskt utformade (notexempel 3).⁴⁰ Moberg tar inte på samma sätt som Rajeczky hänsyn till texternas form, mer till likheter mellan melodier

härifrån från resan 1935. Troligen har de fem nya böckerna (i C-A Mobergs arkiv 103) tillkommit strax därefter och i varje fall före 1947.

38 Vi har dels de äldsta MVT, dels de nyare böckerna (i C-A Mobergs arkiv 103), dels uppställningar på lösblad, inlagda i dessa nyare böcker, en tredje etapp. Med hjälp av M-kortregister (i C-A Mobergs arkiv 123 samt deponerade på UUB) kan resp. ”M” lokaliseras i böckerna.

39 I Mobergs arbetsprocess förekom väl i själva verket ändringar av identitetsbestämningar – efter att han bestämt en melodis identitet och nummer kunde han, på ett stadium då numreringen redan var avgjord, dra slutsatsen att två melodier med skilda nummer var identiska, eller att ”numret” borde delas (a,b etc.). Men man får också intrycket att det är hans metod som frambringat mer eller mindre inkonsekventa lösningar.

40 Mellanliggande nummer, M 211, är en version av M 210 ur en tjeckisk källa.

även av olika strofform. Vidare laborerar han inte med det inom folkmusikforskningen numera vedertagna begreppet ”typ”. I vissa av sina skisser spekulerar han dock över ”grupper”.

Numrering är alltså den vanligaste metoden. Ett jämförelsematerial kan sägas föreligga i en mellanform vi känner bl.a. från Svenska kyrkans Koralbok. Koralernas nummer är ju hämtade från ”psalm”-texterna i Svenska kyrkans Psalmbok,⁴¹ där dessa ordnats ämnesvis och identifierats just med nummer.

Till slut kan man nu fråga sig: hur gjorde de på medeltiden? Då fanns ju faktiskt inga nummer på melodierna, så som vi har nu i psalmboken. Vad använde man för beteckningar då – betraktade man alls melodierna som separata melodiska enheter?

I de tidigare nämnda hymnkatalogerna finner man melodierna med sina texter plus uppgift om när de ska sjungas. Troligen är *text och användning (inom en viss tradition)* det närmaste vi kan komma dåtida melodianvisning inpå livet: melodin är intimt knuten till en text och en användning. Kunde man ange melodins ”identitet” i uttryck som ”*Iam lucis*, så som vi sjunger den under fastan”?

Melodisk identitet. Var går gränsen?

Det väsentliga ontologiska problemet ”melodisk identitet” kan betraktas på två diametralt olika sätt: en (individuell) *melodi* kan uppfattas som a) *summan av alla dess varianter* eller som b) *de väsentliga dragen* i (varianterna eller versionerna av) en melodi. Forskaren kan röra sig mellan dessa poler. I fallet a) kan processen ställas i centrum: ”summan” gäller då inte bara det totala beståndet i sin geografiska utbredning, statiskt, utan också de förändringar som sker med denna musikaliska tanke över tiden. I fallet b) möter vi en mer idealistisk syn, där de olika uppenbarelserna av melodin i sång och skrift är mer eller mindre ofullständiga skuggor av en melodins ”urbild”. Moberg lutar mer åt det senare synsättet.⁴²

Moberg har visat på det svåra i att bedöma vad som är en variant av en melodi och vad som bör betecknas som en fristående, ”annan”, melodi.⁴³

Han har strängt hållit sig till att definiera melodin som en *musikalisk enhet, separat från texten*. Meloditabellerna innehåller versioner som haft olika texter. I de tidigare variantuppställningarna anges visserligen textbörjan, men i de senaste bearbetningarna nämns den inte alls. Man får ett intryck att Moberg vill renodla det musikvetenskapliga i

41 Efter utgivningen av den nya psalmboken vet vi också att ett nummer inte är en gång för alla givet ... Innehålls- och ämneskategorierna är omflyttade jämfört med gamla Psalmboken, vissa sånger har sorterats ut och andra medtagits i ekumeniskt intresse.

42 Uppfattningen står också i samklang med ”verkbegreppet” utformat under 1800-talet och kritiserat av Zofia Lissa: ”über das Wesen des Musikwerkes” i *Aufsätze zur Musikästhetik* (1969).

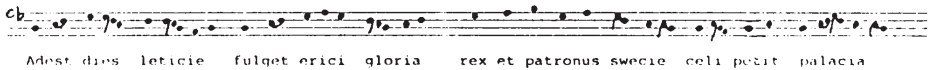
43 Moberg: ”Studier i [...] veckoofficiets hymnarium” på tal om M 203 och dess ”släktingar”.

materialet – långt ifrån den strävan efter tvärvetenskaplighet som vi anser utmärka vår tid men som faktiskt också står att finna hos Moberg! Melodiversioner som ganska mycket liknar varandra, men som också avviker ganska kraftigt, åtminstone i avsnitt av melodin, kan sammanföras under samma melodinumner. Ett exempel på detta är Mobergs M 247. (notexempel 1).

M_247a (BR 392; Västmanland 1579:9B Årl. ränta in Riksarkivet, Stockholm - Moberg: Fragm. K 111)



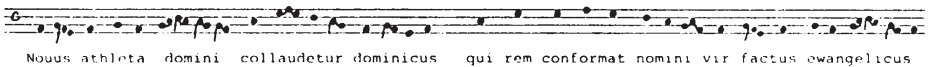
M_247b (Fragm.ms.lat. 162, Uppsala University Library)



M_426 (Codex A 84, Kungliga Biblioteket, Stockholm)



M_266 (Fragm. A 103 o 5, Kungliga Biblioteket, Stockholm, for the present in Riksarkivet)



Notexempel 1

- M 247 a med hymntext till den heliga Birgitta, tillskriven Birger Gregersson. – Källa: BR 392, i Kammararkivet, Riksarkivet, Stockholm, pergamentsomslag till Landskapshandlingar Västmanland 1579:9 B Årlig ränta (i LitHy I betecknad ”K 111”);
- M 247 b med hymntext till Erik den helige. – Källa: Uppsala Universitetsbibliotek, Fragm. ms. lat. 162;
- M 426, *Cantus sororum*-hymn sjungen i måndagens vesper. – Källa: Codex A 84, Kungliga Biblioteket, Stockholm.
- M 266 med hymntext till ordensgrundaren Dominicus. Melodins sista period identisk med den i M 247 b. – Källa: Fragm. A 103 o 5, Kungliga Biblioteket, f.n. deponerad i Riksarkivet.

Moberg menar att ”M 247” är en melodi som har två olika slutperioder. I en uppsats om 1200-talets dominikanska inflytande inom kyrkosången i Sverige⁴⁴ citeras melodin, dock i en form som varken Moberg eller undertecknad sett i någon existerande källa med den i exemplet underlagda texten. En sammanställning och jämförelse mellan de båda

44 ”Dominikanska musiktraditioner i medeltidens Sverige”. *Sigtuna Mariakyrka 1247–1947* (1947), s. 105–120.

versionerna gav vid handen att – åtminstone under ett par århundraden – den ena versionen ägnats hymner till kvinnliga helgon, den andra gällt manliga helgon och *patrones*⁴⁵ (notex. 1 a, b). Det föreföll troligt att de två ”versionerna” – åtminstone i samtida öron – uppfattats som olika hymnmelodier (*cantus*), var och en med sin ”signalfunktion”. Andrew Hughes (1989, s. 6) framhåller att liturgiska sånger var konstruerade inte i (enbart!) estetiskt utan framförallt i funktionellt syfte. Flera jämförbara stickprov skulle behövas för en vidare undersökning om texternas betydelse.

Ett annat exempel som visar på svårigheten att bedöma identitet av, eller åtskillnad mellan, två ”melodier”, vars respektive varianter kan antas ha påverkats av den ”andra” melodin (eller några av dess varianter) – eller om möjligtvis båda går tillbaka på en okänd tredje faktor (en ”typ” eller ”modell”?) – är Mobergs uppfattning om de melodier han kallat M 316 och M 3.

M 316 motsvarar – även enligt Mobergs uppfattning – Stäbleins Nr 16, och M 3 motsvarar Stäbleins Nr 1.

I en opublicerad artikel⁴⁶ hävdar han att Stäbleins Nr 1 och 16 (notexempel 2 a-b) egentligen är identiska.

Notexempel 2 a-c visar BSH 1:1 och 16:1 samt en i svenska källor vanlig version av M 316 (ur KB A 84), vilken har likheter med t.ex. BSH 16:5-6 med samma Maria-text, dock med stegvis fallande melodilinje i II och IV. (Versionerna av BSH 16 företer vissa olikheter sinsemellan.)

De båda melodierna har mycket gemensamt. Mittpartiet – andra och tredje perioderna (versaderna) – är mycket lika sinsemellan, för att inte säga identiska, i de flesta versioner.

Även andra forskare har noterat likheter: Janka Szendrei hänför dem båda till sin ”Hauptgruppe A, Untergruppe b”, trots att en bedömning av enbart kadenserna placerar dem en bit i sär i hennes förteckning (1964). ”Hauptgruppe A” kännetecknas av ABCA eller ABCD-form med höjdpunkten i perioderna II-III, av att varje rad slutar nära finalis (1, 2, VII) och av att I, II och IV har likartade slutformler. ”Untergruppe b)” innebär kvart/kvintfall i I, fallande sekvensrörelse i II, III: ”nach kleiner Talwelle grosser Bogen”, IV erinrar om II.⁴⁷

45 Ann-Marie Nilsson: ”A Hymn in Hystorie of Swedish Saints”. *IMS Study Group Cantus planus. Papers read at the Third Meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988* (Budapest 1990), s. 165–180.

46 Uppsala Stadsarkiv, C-A Mobergs arkiv, vol. 104.

47 J. Szendrei 1964, s. 278.

a) *Mailänder Hymnen* (Bibl. Trivulziana 347, 14. Jh.)

1 2 3 4 5 6 7 8

Hr m M 298, M 313
1. (15b-159) ad matutinum per totum annum

1, I
A. B. C.

Ae - ter - re: re - rum con - di - tor,
no - ctem di - em - que qui re - gis
et tem - po - rum das tem - po - ra,
ut al - le - ves fa - sti - di - um.

b) *Mailänder Hymnen* (Bibl. Trivulziana 347, 14. Jh.)

1 2 3 4 5 6 7 8

19. (109v-111v) sancti Johannis apostoli et evange-
listae
IX, 6. 20 M 316 c

I 16, 1

A - mo - te Chri - sti no - bi - lis
et fi - li - us to - ni - tu - i,
ac - ca - na Jo - han - nes de - i
fa - tu re - ve - la - vit sa - cro.

c)

O glori - o - sa do - mi - na ex - celsa sup - ra si - de - ra qui - te creavit pro - vi - de lactasti sacro u - be - re

Notexempel 2. M 3 och M 316:

a-b) BSH 1:1 och BSH 16:1, c) M 316 enligt Codex A 84 i KB, Stockholm och med en av de vanligaste Mariatexterna.

I sin studie över doriska hymnmelodier (1965) koncentrerar sig också Placidus Mittler på melodiska särdrag – melodiska formelstrukturer. Även han vill hänföra BSH 1 och BSH 16 till samma grupp, ”Melodiegruppe V”,⁴⁸ och han ställer frågan:

”Wäre es nicht möglich, dass Mel. 1 das Urbild ist, aus dem Mel. 16 hervorgegangen ist?”

Men om man vid en jämförelse mellan Stäbleins varianter av Nr 1 å ena sidan och Nr 16 å den andra tar in texter och liturgisk position (användning av melodin) i bedömningen, så förefaller det troligt som om de *under medeltiden* betraktades som två melodier, eller åtminstone handhades så i liturgisk praxis. Vid en inriktning på ”samtida” bruk (och inte på melodins ursprungliga gestalt) bör texten uppenbarligen tas med i analysen.

Moberg är i själva verket klar över att 1 och 16 inte är att betrakta som totalt identiska. Han konstaterar att de kan sägas vara ”Nebenmelodien”, dvs. två besläktade versioner av en och samma (ursprungliga, ev. icke längre existerande?) melodi, samt att båda versionerna kan påträffas i samma källa men för *skilda liturgiska tillfällen*.⁴⁹ Härvidlag godkänner han Stäbleins numrering av dessa ”Nebenmelodien”. De är enligt hans uppfattning två melodier i *praktiken*, men *egentligen* samma melodi!

Terrängen och kartorna – hymnerna i ”folk evaluation” respektive ”analytical evaluation”

”When does the same melody become varied to such an extent that it can be considered to be a different melody? -- The problem is almost certainly one that we, the historians, feel the need to address, so that we can categorize and speak about melody [...]”⁵⁰

Detta att långt senare bestämma melodiers gemensamma identitet innebär ett slags ”analytical evaluation” genom valda slag av melodianalys. Ur Hughes’ citat ovan kan utläsas en antydning om att den uppfattning analytikern får om melodins identitet skiljer sig från den samtida gängse, ”folk evaluation”.⁵¹ Problemet kanske kan liknas vid det beryktade fall där kartan inte stämmer med terrängen? Och hur hittade man i terrängen utan karta?

En möjlighet att nå fram till en uppfattning om medeltida melodibegrepp torde vara att utläsa dem ur dåtida språkbruk, t.ex. hos musikteoretikerna, eller varför inte i handböckerna. En annan är att dra slutsatser av samtida praxis, så som den visar sig av melodiernas användning i liturgiska böcker.

48 Placidus Mittler: *Melodieuntersuchung zu den dorischen Hymnen der lateinischen Liturgie im Mittelalter*. Siegburger Studien II, Siegburg (1965), sid 89.

49 ”En viktig faktor vid vår bedömning av melodisk släktskap är den *liturgiska* användningen av de med melodin förenade texterna.” (”Studier i [...] veckoofficiets hymnarium”).

50 Andrew Hughes (1989), s. 188.

51 A.P. Merriam, *The Anthropology of Music* (1963), s. 31.

Som forskare måste man ta ställning till vilken tidpunkt man vill förankra forskningen i och beteckna som central, alltså göra ett historiskt ställningstagande, då ju både melodierna (genom olika versioner och textunderläggningar) och deras kontexter uppenbarligen skiftar över tiden.

Låt oss återgå till ”kartan” – Mobergs variantuppställningar – för att försöka klarlägga vad som, ur en medeltida synvinkel, kan ligga bakom problem av det slag som anförts ovan!

Problemet (för forskaren) uppstår när två sinsemellan kraftigt avvikande ”huvudversioner” (eller snarare grupper av sinsemellan likartade versioner) av ”samma melodi” urskiljs, eller när två melodier innehåller gemensamma melodidelar.

1) Om två melodier har gemensamma delar kan flera förklaringar urskiljas, i synnerhet om de har samma strofform:

- båda bygger på bearbetning av en modell – har alltså en tredje faktor som gemensam bakgrund;
- ursprungligen har det gällt samma melodi, som senare genom omsjungning – eventuellt orsakad av adaptation⁵² – blivit två, med vissa gemensamma avsnitt bibehållna, eller
- av två ursprungligen olika melodier har den ena påverkats av reminiscenser från den andra så att de fått stora likheter.

”Omsjungningar” kan väl ske av olika skäl – kanske inte bara påverkan från liturgiska melodier! Europa är ju stort och lokala sångsätt och -traditioner kan antas ha spelat in.

Det kan också vara fråga om (mer eller mindre medvetna) melodiska citat av någon anledning.

I fråga om melodier med samma strofform, t.ex. den allra vanligaste ”ambrosianska” med fyra jambiska dimetra, kan vi lätt tänka oss att *bakomliggande modell* spelar en viss roll.

2) Om däremot två melodier med olika strofform innehåller betydande identiska melodiavsnitt (t.ex. M 210 och M 212, se notexempel 3) kan det kännas ganska naturligt att man betraktar dem som två olika melodier, men man kan verkligen diskutera hur det gemensamma avsnittet skall betraktas. Rör det sig även här om citat?⁵³

52 Adaption innebär att ny text ”lagts under” melodin, vilken kan förändras mer eller mindre vid denna anpassning.

53 T 178 (till M 210) är Mariahymnen:

*Gaude visceribus mater in intimis felix ecclesia quae sacra replicas
sanctae festa maria
plaudant astra solum mare,*

M 210

Kr 9 513

C 515 513,14

M 212

C 515 513,14

III: 2 4 6 IV: 2 4 6 8 [M210]

III: 2 4 6 8 10 12 IV: 2 4 6 8 [M212]

Notexempel 3

- a) M 210 enligt två av Mobergs källor, Kr 9 (fragment i Krigsarkivet) och C 515 i UUB samt b) M 212 enligt C 515.
- 3) Om en melodi har avvikande versioner och flera texter förekommer kan det, i sådana fall då det visar sig att "versionerna" är knutna till texterna, ifrågasättas, om de enligt "folk evaluation" skulle betraktas som samma *nota* eller *cantus*. Exempel på detta har vi sett i Mobergs M 247. Eftersom den ena av dess slutperioder är ett lån från en annan hymnmelodi, M 266 (notex. 1 d, jfr 1 b), kan man hålla för troligt att det här gäller ett medvetet melodiskt citat.
- 4) Slutligen kan man träffa på "blandmelodier" eller hybrider, där skrivaren tycks ha mixat samman två, eller t.o.m. flera av de melodier, som förekommit till en viss hymntext, till en ny och solitär version. I en av Mobergs källor (K 95) förefaller det som om olika melodier, som har brukat sjungas med samma text, har blandats samman och så resulterat i en speciell version, med inslag av M 147 i början och M 128 i slutet. Moberg kallar den M 147x.

medan T 65 (till M 212) är Hrabanus Maurus' martyrhymn:

*Sanctorum meritis inclita gaudia
pangamus socii gesta que fortia
nam gliscit animus promere cantibus
victorum genus optimum.*

I sådana fall som de här anförda kan vara svårt att avgöra om det handlar om minnesfel (kanske intressanta inslag i aural tradition-debatten) eller om lokala traditioner. Viktigt är i sådana fall att ev. slutsatser dras på grundval av ett stort material. T.ex. ger handskriften UUB C 515 åtskilliga inom det svenska materialet enastående versioner. Innan dessa avfärdas som minnesfel eller liknande bör versionerna jämföras med motsvarigheter i engelska källor.⁵⁴

Citat av texter är ett alldagligt inslag inom liturgisk sång, där antifoner citerar bibeltexter, troper citerar antifoner, poetiska texter omskriver prosaiska etc. i en ständigt pågående skiktning och interaktion utifrån kärnan, som är Bibelns texter. Detta sätt att förläna *auktoritet* åt ny text är ingalunda begränsat till medeltidens liturgi: vi möter det också hos tidens musikteoretiker som återupprepar tidigare källor som sina egna ståndpunkter. Både handlingsfärdighet och *attityd* tycks mycket likna sättet att använda sig av ordspråk eller ordstäv, vilket ju varit en seg kvarleva från samma tid.

Även hymntexter emellan förekommer detta citerande i mycket hög grad. Från senare medeltid kunde många exempel anföras på hur en ”ny” hymn sätts samman till en mixtur av citerade versrader från äldre välkända hymner. Hymnerna till *visitatio BMV* ur Strängnäs Mässbok 2, tidigare ej publicerade,⁵⁵ har säkert varit dolda för upptäckt av forskarna (läs: Moberg) just därigenom att texterna börjar identiskt med andra hymner!

Då ju citattekniken uppenbarligen är kännetecknande för ett medeltida tänkesätt, kunde man följa upp linjen och fråga sig om den inte också tillämpats när det gäller melodier.⁵⁶

Lika gammalt som ordstävets kan man då tänka sig bruket av melodiska citat (i bemärkelsen melodiska uttryck med avsiktlig associativ anknytning till deras tidigare användning, att skilja från förekomsten av melodiska formler!). Att hela melodier lånats då liksom i vår tid, har vi redan sett, men även kortare citat av enstaka perioder förekommer (t.ex. i M 247). Jämförelsematerial erbjuder möjligen antifonerna, där man kan påvisa variationer genom inlägg och utslutningar av melodidelar gentemot en melodisk modell (se t.ex. Gevaerts antifontyper).

54 Moberg påtalar i LitHy I den engelska karaktären hos C 515, och i hans arbetsmaterial föreligger evidens för att de versioner i C 515, som framstår som unika i LitHy II, har motsvarighet i engelska källor. Se även Lilli Gjerlöw: ”Thomas Beckett og Donatus i Lom kirke” och Michel Huglo: ”Note sur la musique de la prose” i *Lom stavkirke forteller* (Fortidsminner LXV, Oslo 1978), s. 131–158 resp. 159–171. I artiklarna behandlas ett handskriftsfragment från 1200-talet (Oslo, Rigsarkivet, Lösfunn Lom A 36a) som har vissa paleografiska likheter med den andra notskrivarhanden i C 515:s hymnariedel. Huglo betonar där viss likhet med Sarum-notation. – Se vidare Gjerlöws utgåva *Ordo Nidrosiensis ecclesiae* (Libri liturgici provinciae Nidrosiensis medii aevi, vol. II. Oslo 1968), s. 427-430.

55 Die Litugischen Hymnen II, *Addenda*, s. 220.

56 Moberg uppmärksammar på sådana medeltida förhållningssätt redan 1927 i uppsatsen ”Tropering, en medeltida kompositionsteknik” (STM 9/1917, s. 5–15; isht s. 5–8). Jfr Treitler och Jonsson 1986, s. 65.

I sådana fall kan ju ifrågasättas huruvida det moderna melodibegreppet – alltså betecknande en enhetlig melodi till en hel strof, som t.ex. Moberg m.fl. ser det – alltid är adekvat. Om man nu ska bestämma melodiers identitet enbart på en melodisk basis, kunde man kanske i analytiskt syfte också ha nytta av att beakta melodidelar, melodiska ”element” (jfr utgivningsprincipen inom projektet *Corpus troporum*). Å andra sidan kan det finnas skäl att spekulera över huruvida inte ”det medeltida melodibegreppet” – om ett sådant fanns! – avsåg *cantus* – en text framsjungen till en melodi eller, i vissa fall, en kombination av melodiska element.

Att olika texter – och användningar – kunde föranleda olika utformningar av ”till höres” en och samma melodi – eller vad Moberg definierade som en och samma melodi – tycks dock inte ha varit någon huvudfråga för honom. I fallet M 3 – M 316 anmärker han på att dessa *Nebenmelodien* har olika användning enligt samma handskrifter – men detta är inte det för honom väsentliga.

Men vad som är väsentligt här är att inse *varför Moberg vill sammanföra dem till en melodi*.⁵⁷ Tydligt är det för honom inte frågan om den dåtida realiteten, alltså korselden av melodier att hålla isär, som spelar huvudrollen, utan melodiursprungsfrågan, till vilken melodi hör versionen rätteligen (essentiellt), ”*egentligen*”?

Fallet M 247 m.fl. kan berättiga ifrågasättandet av tanken på en ”hel” melodi som grundläggande enhet som relevant för just detta musikaliska material. Det skulle vara värdefullt att ha större insikt i hur medeltidens inte bara traktatförfattande teoretiker utan även utövande praktiker och människor i allmänhet tänkte i dessa frågor.

Existerade något medeltida melodibegrepp jämförbart med Mobergs?

Svaret på frågan kunde sökas genom studier av medeltida musikterminologi, kopplade till studier av nedtecknade melodier (och möjligen också med andra metoder), men kan inte rymmas inom ramen för denna uppsats. Här endast några iakttagelser.

En del litteratur i frågan finns. T.ex. skriver M. Appel (1935) om ”das mittelalterliche Melodiebegriff”, men det framgår att hon inte söker ett medeltida föreställningssätt utan i själva verket medeltida termer som motsvarar ett nutida melodibegrepp.⁵⁸

En vanlig metod för att söka utröna medeltida musiktermers begreppsinnehåll är (så i *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*) att gå till *teoretiska skrifter*.⁵⁹

57 De tankegångar om medeltida uppfattningar Moberg lade fram i STM-uppsatsen om tropering (1927) borde ha kunnat utvecklas att även gälla hymnerna. Paralleller finns mellan Mobergs exempel 1927 och Andrew Hughes’ term ”glossing” (*Sign and Symbol*, s. 33–37).

58 Margarete Appel: *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten. Ein Beitrag zur musikalischen Elementarlehre des Mittelalters* (Dissertation, Berlin 1935), s. 36 ff.

59 I *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* finns ännu inte vare sig ”cantus” eller ”melodia” utredda.

Emellertid finns det vanskligheter med den typen av källor. En kutym att inte producera nyheter utan vidarebefordra och möjligen bygga på gammalt kunskapsstoff kan utgöra ett filter mellan teorin och den medeltida verkligheten. Jag håller för troligt att den samtida uppfattningen snarare möter oss i *användningen av termer sådana de påträffas i handböcker för praktiskt bruk*. Vilka termer – och kontextuella uttryck – finner vi där?

Termen *cantus* är den gängse för de liturgiska sångstyckena. Jag tolkar den som innebärande just sång inklusive text, *den framsjungna texten*. *Melodia* kan stå för tonranka utan annan text än en vokal. Gevaert (s. 66) pekar på användningen av *carmen* i den dubbeltydiga innebörden ”*chant et formule magique*”. Musiktermerna anger begrepp som är förbundna med text, instrument eller situation, dvs. abstraktionen till melodin från konkret musiksituation förefaller främmande för ett medeltida tänkesätt. Separerandet av melodi från text kanske är ett senare inslag i vår kultur.⁶⁰

Även folkspråken tycks föredra liknande uttryck: i Söderwalls lexikon över medeltidssvenskan finner man svenska ord som ”visa” och ”sång”. Lånord som ”melodi” och ”musik” finner man inte där, och det är förenat med vanskligheter att ur ordboksmaterialet söka vaska fram några medeltidssvenska exakta motsvarigheter till sådana nutida, mer abstrakta termer.⁶¹

Möjligt är att begreppet ”cantus” måste beaktas för att nå ett dåtida – medeltida – identitetsbegrepp: om texten byttes ut, ”*sub eadem nota*”, var det inte då ”en annan hymn”? Man kan nu fråga sig om denna väg leder tillbaka till en medeltida uppfattning – eller till en för forskaren värdelös uppdelning av versionerna i idel separata enheter?

Grupp, melodi och variant kontra modell, typ och variant

Man kan från nutida horisont tänka sig att Moberg m.fl. skulle ha haft klar nytta av en musiketnologisk indelning i modell – typ – variant.

På ett fåtal efterlämnade notblad har Moberg sammanfört vissa melodier till *grupper*. Huruvida han menar att de är så likartade att deras ursprung är samma melodi, eller han endast vill skapa ett jämförelseunderlag, detta framgår inte entydigt av detta material, men i kortregistret över melodier i nummerordning framgår att han gjort försök med gruppering av likartade melodier. I hans skisser till melodianalyser och bakom sammanförandet av sinsemellan ganska olika versioner, representerade av dekolorerade konstruktioner, visar sig sättet att se [sic!] och analysera melodin inte som den totala linjära rörelsen utan mera som pelarna eller stödpunkterna i ett brobygge.

60 Jämför termer och begrepp för musik + (enl. trad. europeisk uppfattning:) annan uttrycksmodalitet i andra kulturer: *ngoma*, *samgita* etc.

61 Jfr Eva Helenius-Öberg: ”Danz ok leker ok fagher ord. Kring musikterminologi i fornsvensk tradition” Uppsats i nordiska språk, Stockholms universitet. Väntas utkomma i Meddelande från Institutionen för Nordiska språk (MINS).

Ett arbete som i vissa fall leder till liknande resultat som dessa Mobergs tankar är Placidus Mittlers ovan nämnda studier i de doriska hymnmelodierna, där författaren på grundval av melodiska formler sammanställer melodier med likartade strukturer.

Även här möter erkännerligen forskarens analys – Merriam skulle ha sagt ”analytical evaluation” – och knappast de medeltida korsångarnas ”folk evaluation”.

Försöken med gruppindelningar visar att en klassificering med flera nivåer borde vara lämpad för Mobergs material, där melodi – eller den enligt min uppfattning mer relevanta termen ”Singweise”, som tyvärr tycks sakna motsvarighet i svenskan – utgör en av nivåerna. På andra områden inom gregorikanen har man ju använt begrepp som melodisk typ, vilket direkt leder tanken till motsvarande term inom folkmusikforskningen.

Melodityper i folkmusikforskningen

Innebörden av termen ”typ” inom folkmusikforskningen behandlas ingående i László Dobszays artikel ”Der Begriff ’Typus’ in der ungarischen Volksmusikforschung” (1978).

Dobszay påpekar att termen används med skiftande och inte alltid klar innebörd i litteraturen. Han betonar den dubbla verklighetsanknytningen i begreppet, dels den analytiska, dels den reella: ”typ” kan beteckna såväl resultatet av en analys som en levande musikalisk realitet. – Beträffande gränsdragningen melodi – typ anger han några typbildande faktorer som bör beaktas: form, rytm, melodisk linje, tonal identitet; geografisk utbredning, textkrets, ”funktional-gattungsmässige Ähnlichkeit” och ev. belägg i historiska källor. I ett andra avsnitt diskuteras typerna i musikalisk praktik: variationsbildningar, ”kontamination” m.m. och slutligen typ ur estetiskt perspektiv: typen representerar melodin, ej vice versa.⁶²

Typbegreppet avser alltså att vara ett hjälpmedel vid historiskt-jämförande studier. Man kan reflektera över vad dess tillämpning vid studium av nutida populärmusik skulle medföra: säkert skulle många stycken av forskaren betraktas som ”identiska” genom att de tillhör samma grupp eller typ. Säkert skulle också nutida anhängare vara medvetna om likartade låtars grupp- eller typtillhörighet, men inte därför betrakta dem som ”samma”!

Man kan misstänka att, på samma sätt som inom populär- och annan musik inte en melodisk stomme är den utslagsgivande faktorn vid bestämning av ”identitet” hos en låt för lyssnare och musikutövare, utan att andra faktorer inverkar (text, smådetaljer) så bör det ha förhållit sig på liknande sätt med hymner och ”gregoriansk” sång för medeltida involverade personer.

Vi ska i följande avsnitt gå in på modusproblematiken som Moberg uppfattat den. Bruno Stäblein fäster i avsnittet om hymnmelodiernas modalitet (art. Hymnus, *MGG*) läsarens

62 *Studia musicologica* 20/1978, s. 227–243. Artikeln har följts upp i samma tidskrift (30/1988, s. 235–280): ”Folksong Classification in Hungary. Some Methodological Conclusions”. Jfr. Thorkild Knudsen: ”Model, type og variant” i *Dansk Musiktidsskrift* 1961/3. s. 79–92.

uppmärksamhet på vilka modi som tycks honom höra hemma i olika delar av Europa – ”die auffallende Hinneigung einzelner Völker zu verschiedenen Modi”. Fransoser och därmed cistercienser håller sig till D-melodier, italienare ofta till G- och för tyskar är E-melodier typiska! Han framhåller också att vissa hymner icke låter sig passa in i de modala karakteristika. Ett exempel härpå är vad han kallar ”tersskiktad E-melodik” (vilket förekommer i M 171, en melodi som enligt Stäblein ofta har försetts med icke-liturgiska texter på nationalspråk). – De geografiska skillnaderna står för honom också i blickpunkten när det gäller ”spissim”– resp. ”saltatim”-melodiken (dvs. melodik med stegvis resp. med språngvis rörelse).”

Mobergs modusgruppering: Bakomliggande hypoteser

Modusindelning inom speciella kategorier av liturgiska sånger har studerats även av andra gregorianiker, inte minst Mobergs föregångare och lärare Peter Wagner (PW nedan). PW och andra behandlar bl.a. olika melodigrupper eller -typer tillhörande olika modi var för sig, så t.ex. beträffande tractusmelodierna i modus 2 och 8,⁶³ och sätter betecknande nog modustillhörigheten i samband med melodiernas ursprung och utveckling. PW betonar att en melodisk modell för olika versioner föreligger; Leo Treitler begagnar termer som *melodic type* och *formulaic system*.⁶⁴

Som redan påtalats, ordnade Moberg i princip de noterade melodierna med den modustillhörighet han tilldelat dem som norm. Här vill jag redovisa några av hans hypoteser, som bör ha bidragit till denna indelning. Bägge berör – på olika sätt – melodiernas *genes* och historiska liv.

A. Variantbildningshypotesen

Vissa melodier motsvaras av ett nummer hos Stäblein men av två eller t.o.m. tre hos Moberg. ”Modusindelningen” har alltså tillämpats så konsekvent, att en melodi som förefaller vara en variant av en annan melodi, men noterats i annat läge (en transposition helt enkelt), får ett annat nummer. Detta kanske har sin förklaring i Mobergs uppfattning att variantbildningar kunde vara avhängiga notation i olika lägen (modus):

”In der Tat sollte man an der Versetzung von Melodien mehr Gewicht legen als dies gewöhnlich ist. Mit der Versetzung einer Mel. verbinden sich manchmal Varianten, die auf die Gesamtstruktur einwirken, vielleicht aus modalen Gründen.”⁶⁵

63 P. Wagner: Einführung III, sid 367 f.

64 Leo Treitler: ”Homer and Gregory. The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”. *The Musical Quarterly* July 1974/LX:3, s. 333–372 (isht s. 347–353).

65 ”Kommentierte Melodien zu den ambrosianischen TT 1–18”. Opublicerat ms i Uppsala stadsarkiv, C-A Mobergs arkiv kapsel 104 (citatet ur texten om M 316). – Jfr till detta uttalande P. Wagner (III,466): ”Die Notierung derselben Singweise auf verschiedenen Tonstufen (G und D) beweist an sich noch nicht den Mangel einer festen und übereinstimmenden Überlieferung, wohl aber *die melodischen Varianten*” [min kurs.].

För att se om det stämmer att notation i ett visst läge har samband med variantbildningen gjorde jag en jämförelse mellan melodiversionerna hos Moberg och Stäblein av sådana melodier, som tecknats ned i olika lägen och hos Stäblein förekommer under ett enda nummer, men hos Moberg under två skilda. Jag sökte också där möjlighet fanns att jämföra deras kommentarer till versionerna.

Dessa visar sig falla inom några olika kategorier: a) doriska melodier i G-läge, b) melodier i F-läge *eller* G-läge (eller C-läge); c) frygiska melodier i a- eller h-läge; d) melodier där varianterna företer olika slutton men i övrigt stämmer överens. – Mobergs ”Versetzung” motsvaras i enklare fall av normal transposition.

1. Först bör erinras om att han i några fall delat in versionerna i a, b och c, i stället för att ge dem separata nummer inom modusgrupperna. Det gäller t.ex. M 150 a (i E-läge), M 150 b (version i D-läge) och M 150 c (i a-läge).
2. I några fall finns tvärtom inga belegg för att Moberg uppmärksammat likheten mellan ”varianterna”. Detta gäller M 147 = M 409 (BSH 162), M 408 = M 160 (BSH 72), M 103 = M 23 a (BSH 232) samt M 426 = M247 b (notex. 1 b-c).
3. Rent allmänt kan konstateras att det kan finnas större likheter mellan versioner noterade i olika lägen än mellan versioner i samma läge. Detta är mycket tydligt i fallet M 231 och M 377 (notexempel 4) med motsvarigheter i BSH Nr. 127 och Nr. 173.⁶⁶ Moberg har (till skillnad från Stäblein) skilt melodierna (eller versionsgrupperna) åt på grundval av noterat tonläge i första hand, identisk melodilinje i andra hand. Hans båda ”mönstermelodier” (MM) är identiska, något som han också själv noterat. Likheten mellan å ena sidan M 231 i källan S 2 och M 377 i K 66 är större än den mellan de båda versionerna av ”M 231”. Kanske har han gjort denna åtskillnad preliminärt för att senare anställa jämförelser mellan versionerna?

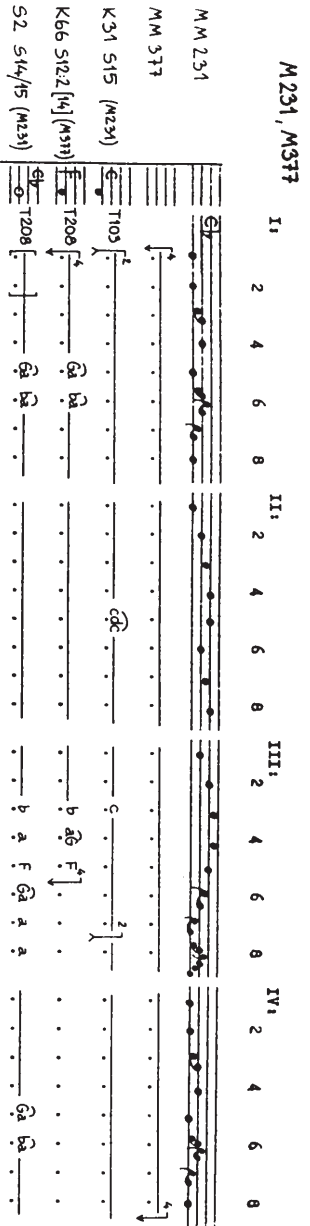
Ibland har således Moberg själv i sina tabellböcker (MVT) kommenterat att melodierna i princip skulle vara identiska eller besläktade. Andra sådana fall är: M 266 (BSH 190) och M 239 (G-läge resp. F-läge) samt M 333 (BSH 57) och M 369 (G-läge resp. C-läge, notexempel 5), vidare M 201 (BSH 158) och M 240 (punkt 4 nedan) samt ”versionerna” M 262 (BSH 134) och M 387 (punkt 5 nedan).

I sekvensavhandlingen 1927 resonerar Moberg om orsaken till att melodier på detta sätt nedtecknas i olika tonhöjds lägen. Hans resonemang, som dock inte förefaller helt klart, bygger i fallet G- och F-modus på en hypotes om att melodier i lydiskt modus, vilka Moberg hävdar varit särskilt omtyckta inom folkmusiken, skrivits om till mixolydiska för att undvika folkliga influenser i kyrkosången.⁶⁷

66 Härtill Ann-Marie Nilsson: ”Pergament som pärmar. Om tidigare och pågående projekt och något om vad musikkforskaren finner bland pergamentsomslagen” i *Kungl. Musikaliska akademins årskrift* 1987, s. 67–79.

67 Moberg: Über die schwedischen Sequenzen I, sid 172; härtill Dahlstedt (1986) s. 133.

M 231, M 377

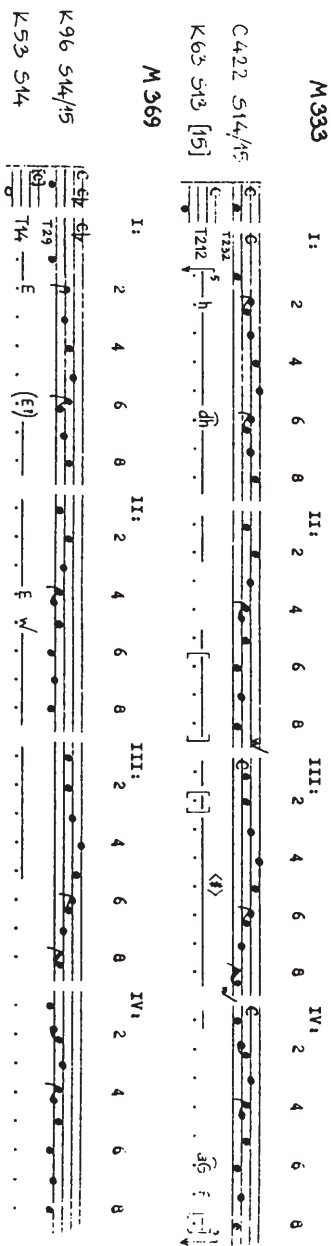


M 231
M M 231
M M 377
K 31 515 (M231)
K 66 5122 [14] (M377)
S 2 514/15 (M231)

Notexempel 4

M 231 och M 377 ur Lithy II (under utgivning). "MM" anger Mobergs mönstermelodier. Texter: (T 103) *Exultet celum laudibus* (vid apostafester) samt (T 208) *Clarum decus ieiunii* (hymn under fastan).

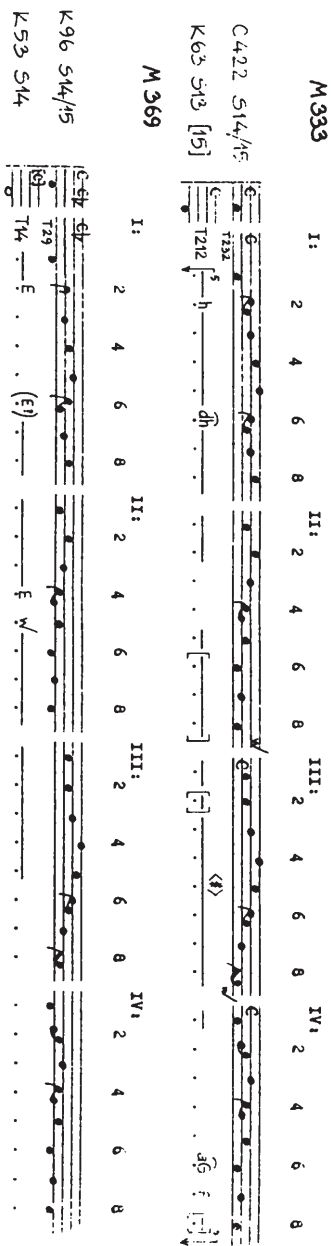
M 333



C 422 514/15
C 63 513 [5]
M 369

I: 2 4 6 8 II: 2 4 6 8 III: 2 4 6 8 IV: 2 4 6 8

M 369



K 96 514/15
K 53 514

Notexempel 5

a) M 333 och b) M 369, urval versioner ur Lithy II. Textnumren anger (T 232) *Laudes atque preconia* (till den hel. Sigfrid), (T 212) *Adesto sancta trinitas* (Hel. Trefaldighets dag), (T 29) *En martyris laurentii* (den hel. Laurentius) samt (T 14) *Eterna christi munera* (vid martyrfester).

4. Mobergs metod har ibland tillämpats med viss inkonsekvens (jfr under A samt 1 ovan). Några exempel:

M 382 (BSH 3) slutar ibland på C, ibland (i *Cantus sororum* och i cisterciensällor) på D (se notexempel 6). Om detta anmärker Stäblein (s. 504): "Die Zisterzienser [...] machen aus der "Dur"- eine "Moll"-Weise". Båda forskarna betraktar alltså denna som "samma" melodi, oberoende av slutton och av ev. ordensprägel. Så inte beträffande M 201 (BSH 158), med slut på tonen E. Moberg har själv påpekat (MVT III,6) att M 240 är en lydsk "Fassung" av denna M 201 (se notexempel 7 a-b). Stäblein kommenterar angående källan Prag XII E 15 c, som även Moberg anför under M 240 och där melodin alltså har F som slutton, att den flyttar upp sluttonen E, "schiebt das Schluss-E nach oben". Stäblein ger melodin ett nummer, Moberg två; versionerna är likartade så när som på sluttonen, Moberg ger inga speciella kommentarer. – Intressant nog anføres i Mobergs material två källor (Rom Angelica 462 och Paris Genov. 2619) där båda "versionerna", M 201 och M 240, förekommer. I bägge källorna finns hymnen *Jesu redemptor* med F-slut, medan varianten med E som slutton förekommer med andra texter. Kanske hade de olika melodisluten något slags innebörd ändå på tiden det begav sig, och det skulle ligga något i Mobergs åtskillnad, fast han inte utvecklat resonemanget närmare?

Zisterzienser Hymnar (Heiligenkreuz 20,12./13 Jh.)

2. (224 v) in laudibus
M 314 α (vz I, s. 13)

1 2 3 4 5 6 7 8

3₂

8_{T5} Splen - dor pa - tet - nae glo - ri - ae,
de lu - ce lu - cem pro - fe - tens,
lux lu - cis et fons lu - mi - nis,
di - em dí - es il - lu - mí - nans.

Notexempel 6

M 382 (BSH Nr 3) med det "cisterciensiska" slutet på tonen D. – BSH s. 26.

M 201

	I:	2	4	6	8	II:	2	4	6	8	III:	2	4	6	8	IV:	2	4	6	8	
K 95 S 13																					
K 64 S 12																					
C 515 S 13/14																					
— " —																					
K 12 S 13/14																					
A 53 S 14/15																					
— " —																					

M 240

	I:	2	4	6	8	II:	2	4	6	8	III:	2	4	6	8	IV:	2	4	6	8	
Paris S1e Genev 2619 S13																					
BR 336 S12																					

Notexempel 7

- a) M 201, där textnumren anger martyrhymner samt hymner för veckans dagar under hela året; b) M 240 med T 106, *Festiva seclis colitur* för Alla helgons dag.

5. I vissa fall anmärker Moberg att två sinsemellan delvis avvikande melodier är att betrakta som versioner.

Ett exempel är M 262 (BSH 134:5) och M 387 (BSH 134:4), som bägge har sammanställts i tabellen i Mobergs bok för melodier i G-modus (notexempel 8). De flesta versioner står införda som M 262, vilken i själva verket rymmer en liten flora av varianter (se 8 d). Som ”mönstermelodi” har Moberg valt den inom dominikanorden förekommande, som i period IV skiljer sig från de övriga (8 a). Anteckningar visar dock hans avsikt att slutgiltigt utforma denna del av mönstermelodin efter ”den vanl. fattn.” (8 b). M 387-versionerna – många versioner av M 262 liknar dessa i detaljer – börjar identiskt (period I) och slutar lika, men är mer grupp melodiska i period II; period III håller sig kring G-D (8 c). Den för flertalet versioner gemensamma texten är T 54, *Iam lucis ortu*.

Allmänt betecknande är två exempel ur den doriska melodifloran: dels M 74 (BSH 405) och M 294, dels M 4 och M 282 (BSH 511). Se notexempel 9 a-b och 10 a-c.

The image displays four musical staves, labeled a, b, c, and d, each containing a single melodic line. The notation is in G-mode (one sharp, F#) and common time (C). Staff a shows a melody with a distinct interval in the fourth period. Staff b shows a more common version. Staff c shows a variation with a different interval in the third period. Staff d shows a version from an Italian source.

Notexempel 8. M 262 och M 387

- M 262, avvikelser från Mobergs ”mönstermelodi” ur dominikanska källor jämfört med
- Mobergs slutgiltiga ”mönstermelodi” representerande de vanligast förekommande versionerna;
- M 387, Mobergs ”mönstermelodi”;
- M 262, version ur en italiensk källa från ca 1200.

M 74

I: 2 4 6 8 II: 2 4 6 8 III: 2 4 6 8 IV: 2 4 6 8

K 59 512
— " —
A d 7 512
— " —
K 62 512 2
K B 4 513

M 294

I: 2 4 6 8 II: 2 4 6 8 III: 2 4 6 8 IV: 2 4 6 8

K 1 512: 1

Notexempel 9. M 74 och M 294

Urval ur Lithy II. T 36 anger olika avsnitt av juldagshymmnen *Agnoscat omne seculum*.

M 4

I: 2 4 6 8 II: 2 4 6 8 III: 2 4 6 8 IV: 2 4 6 8

K 6 513, 74
K 66 512 2 [5 74]

M 282

I: 2 4 6 8 II: 2 4 6 8 III: 2 4 6 8 IV: 2 4 6 8

3e 3o 517: 1
7291 w

Notexempel 10. M 4 och M 282.

10 a-b) Urval ur Lithy II, 10 c) BSH 511:1, s. 226-227 ur en tysk källa och med G-tonal prägel. T 207, *lesu quadragesimarie* sjöngs under fastan. Samma text i översättning till svenska börjar ”Jesu Christe Gudhz Sohn så reen”.

M 74 – 294: en melodi som i Sverige sjöngs till hymner under juldagen. M 74 står för versioner i D-läge och i G-läge med b-förtecken och även versionerna i G-läge under M 294 har som regel b-förtecken. Melodierna är alltså modalt identiska enligt notationen. Stäblein anmärker om detta ”die Quarttransposition einer D-Melodie” och menar att man inte sjöng ”h”, inte ens i de få fall versionerna saknar b-tecken.⁶⁸

M 4 – M 282: Melodin förekom i fastan till texten *Ihesu quadragenarie*. D-läget, vilket jämte a-läge med b-förtecken (vilket ger identiska versioner) överväger i de svenska hymnmelodikällorna, finns bara i 1/3 av Stäbleins versioner. Ändå menar Stäblein att det rör sig om en till G transponerad D-melodi, men påtalar att i några källor ett G-modus är klarare utpräglad (jfr. notex. 10 c). – I detta fall tycks det föreligga två modalt olika versioner av en melodi, men drag hos G-melodin förekommer även i D-versionerna hos Moberg och några absoluta gränser är svåra att dra. Inverkar den senare utvecklade versionen på de tidigare?

Klosterneuburger Hymnal: *Snftsbibl. 1000 (1336) etc.*

1 2 3 4 5 6 7 8

53. (1000: 50-50v) ad vespertas, 997, 1005: an der dritten
wochen vesper

511, I

Notexempel 10 c

I avhandlingen 1927 lägger Moberg fram en säregen hypotes om en medeltida känsla för olika tonartskaraktär hos samma modus i olika tonlägen, vilken möjligen kan belysa hans särskiljande av melodiversionerna:

”Es würde sicher kein Schreiber im Mittelalter auf den Gedanken gekommen sein, eine unverfälscht und zweifellos dorische Singweise von G aus (mit obligatem b[-Vorzeichen]) zu notieren, wenn er nicht die Empfindung gehabt hätte, dass in ihr *ein anderer modaler Charakter* sich äussere als der des einfachen Dorisch.”⁶⁹

68 En helt annan typ av variantbildning förekommer i denna ”Singweise”: i vissa versioner av M 74 är vad som Stäblein kallar ”tersskiktat E-modus” påtagligt. I enstaka svenska versioner (Ad 7 och K 84) har melodins början eller mittled på så sätt t.o.m. fått drag av adventsmelodierna M 171 och M 358, ”E-C-E-G...”. Kan det vara ett melodiskt särdrag för advents- och julmelodier?

69 Moberg: Über die schwedischen Sequenzen I, s. 188.

Citatet i detta avsnitts inledning, där Moberg uttalar sig om variantbildning, kan ställas i relation till Stäbleins enligt mitt förmenande klarare distinktion mellan *transposition* och *transformation*. Till det senare begreppet anför Stäblein:

”Neben der Transpos. gibt es aber auch Fälle von Transformation, wo die Versetzung in eine andere Lage mit einem Moduswechsel verbunden ist. Es gibt tatsächlich Melodien, die in mehr-modaler Gestalt überliefert sind. [...] Aus dem Vorkommen von h und b innerhalb einer Melodie ist übrigens noch nicht auf eine Mehr-Modalität zu schliessen.”⁷⁰

Av hans hantering av materialet framgår att han sökt sammanföra både transponerade och i någon mån också transformerade versioner under en hatt. Moberg har separerat de transponerade versionerna, vilket medfört att de transformerade versionerna av en enda ”typ” eller ”melodi” dyker upp under flera nummer. Med sina varianttabeller utsätter han sig ju också, på ett helt annat sätt än vad Stäblein gör, för att läsaren ska uppmärksamma detta.

Man kan förvånas över att Moberg, med den medvetenhet han annars ådagalagt om att hymnmelodierna sannolikt ofta nedtecknats på gehör, strävat efter denna hyperkonsekventa modusindelning och inte oftare använt en underindelning a-b-c. Kanske för att senare pröva sin variantbildningshypotes?

Det finns flera skäl att ifrågasätta huruvida tonläge eller ens modustillhörighet hos hymner är något väsentligt vid en historiskt inriktad undersökning. Ett skäl – vi befinner oss nu på ”transpositionsnivån” – är att hymnerna, enligt Moberg kanske i större utsträckning än andra liturgiska sångstycken, traderades och noterades på gehör. Notationssätten antyder att man valde ett tonläge som var användbart för att teckna ned melodin. I *Cantus sororum* är således många av sångerna – inte bara av hymnerna – noterade i c-läge,⁷¹ men i andra källor F- eller G-läge. Man tänker sig gärna att lokal notationspraxis varit avgörande.

Ett annat skäl är melodiernas egen karaktär: som både Stäblein (MGG) och Andrew Hughes framhåller, finns det hymnmelodier som inte kan pressas in i det medeltida teoretiska modussystemet – sådana med speciella melodiska egenheter som den av Stäblein påtalade tersskiktningen och som Moberg betecknat ”affinales”, t.ex. den så vanligt förekommande adventshymnen M 358 (*Verbum supernum prodiens*).

Dessutom kunde ju melodier ändras, som ett led i en ”melodipolitisk” reform, och då t.o.m. så att de enligt teorin borde tillräknas nytt modus, trots att man kan sluta sig till att det är ”samma melodi” av rent historiska skäl (ex. M 382). Om man i sådana fall skall fästa större avseende vid den melodiska realiteten eller vid modusteorierna är givetvis en fråga om undersökningens syfte. Vilken roll modus i sådana fall eventuellt har spelat

70 MGG, art. Hymnus, sp. 1011, med exempel på olika skäl till transformation.

71 Viveca Servatius: Cantus sororum. Musik- und liturgiegeschichtliche Studien zu den Antiphonen des birgittinischen Eigenrepertoires. *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica nova series 12* (Uppsala 1990), s. 65.

för melodireformatorerna, och om man under medeltiden lade någon vikt vid hymners modustillhörighet, det skulle kräva en speciell undersökning.

B. Den uppkomsthistoriska hypotesen

Mobergs grundtanke kommer till synes redan i några funderingar på pärmens insida i en av de tidiga böckerna med melodivarianttabeller⁷² där han ännu har den äldsta, alfabetiska typen av melodinumrering. Där har han skrivit följande, i formuleringar som ger eko av framställningen om *modi* i *Über die schwedischen Sequenzen I*:

”Man hat den Eindruck, dass die weitaus grösste Zahl der Hymnenmelodien in der phrygischen Tonart stehen, also in bestimmtem Gegensatz zu den Sequenzen, Alleluia- u. Tractus-melodien! – Dass könnte so erklärt werden: der Hymnus ist die einzige Gattung des greg. Gesanges, die unter antikem Einfluss stand. Die christlichen Hymnenschreiber haben – nach der griechischen Ethoslehre – vor allem die griechische religiöse Chorlyrik in dieser Tonart. Hier muss also untersucht werden, welchen modalen Charakter die ältesten Hymnenmelodien aufweisen (ob phrygischen Ton?), weiter: gehen die jüngeren Mel. seit dem 11. Jh. nicht in den zwei Modi, die wir als verkappte Dur- resp. Molleiter angesehen haben? – Es ist durchaus bezeichnend, dass von den 75 Melodien in Cod. Einsidl. 366: 29 Mel. der phrygischen, 22 der dorischen, 21 der mixolydischen und nur 3 der hypolydischen Tonart angehören: die lydische ”lascive” Tonart ist hier natürlich durch die mixolydische vertreten und ebenso dürften sich mehrere der ”Mollgesänge” spätmittelalterliche Hymnenmelodien hinter den 22 dorischen Weisen stecken; also: Kann man unter den vielen dorischen viele Mollgesänge, unter den mixolydischen viele Durweisen finden, dann ist die wenig volkstümliche phrygische Weise um so mehr bezeichnend!”

Moberg hänvisar till bl.a. Gevaert och Wagner. Hela citatet bör kunna relateras till vad Gevaert skriver (1895):

”La mélodie des poésies de saint Ambroise, de m me que leur rythme, est empruntée aux formes courantes du chant lyrique des Grecs et des Romains. En effet, et ceci est selon nous d’une haute importance historique, *toutes les cantilènes hymnétiq[ue]s*[n2] *qui, en raison de leur diffusion universelle, présentent quelques garanties d’anciennité, appartiennent à l’un des trois modes principaux de la citharodie, le dorien, l’iastien ou l’éolien*[n3], *modes dont nous avons des spécimens antiques.*”⁷³

72 Uppsala Stadsarkiv, C-A Mobergs arkiv 104. Böckerna är daterade 1928–1935 och inskriptionen kan väl ha skett under något av dessa år, före överflyttningen till de nya böckerna.

73 F.A. Gevaert 1895, s. 68. ”Melodik såväl som rytm i den hel. Ambrosius’ dikter hämtades från gängse form[ty]per inom grekers och romares lyrik. I själva verket hör – och detta är, menar vi, av största historiska vikt – alla de hymnmelodier, som i kraft av sin utbredning kan garanteras höra till de äldsta, till ett av kitharodins tre centrala modi, det doriska [E - e, motsv. frygisk kyrkoton], det iastiska [G - g, mixolydisk kyrkoton] eller det eoliska [A - a, dorisk kyrkoton (med liten sext)], för vilka vi har belägg från antiken.” Not 2 innebär en förklaring till den terminologiska nybildningen. I not 3 diskuteras övriga modi. Gevaerts modusterminologi förklaras a.a. s. 8 ff.

Mobergcitatet anknyter både bakåt i tiden, till det brev från Tobias Norlind som citerats i uppsatsens början, och framåt i tiden, till den uppsats om Pange lingua-melodin (1960), i vilken Moberg med hjälp av en grundlig melodisk analys vill visa att den ursprungliga melodin inte, som Wagner och B Stäblein⁷⁴ hävdar, är en dorisk (M 100), utan en frygisk melodi, M 150 a. Samma tankgångar framför han i artikeln ”Hymner” i KLN VII (1962), sp. 199:

”H:s uppkomsthistoria ger stöd åt tanken, att i de med de ambrosianska texterna förbundna melodierna gammalt senantikt och österländskt musikgods kan ha levat kvar. Men den tolkbara skriftliga traditionen är – bortsett från några få undantag – ej äldre än från 1000-talet och den muntliga traditionen med dess alltid verksamma omsjungspraxis spänner över alltför vidsträckta och svårgripbara tidsperioder och miljöer för att man skulle kunna våga stödja en sådan hypotes på uppteckningarna.

Den anmärkningsvärt folkliga ”tersskiktningen” i främst den milanesiska liturgins hymnmelodier, den framträdande förkärleken för ett slags e-frygisk modus i äldre melodik, ej sällan förenad med ett visst extatiskt drag, tyda dock på att faktorer kunna ha gjort sig gällande av annan art än dem som eljest reglerat den kat. kyrkosångens stil. I de yngre, ofta rikt melismatiska, melodierna härskar en dur- och moll-artad modalitet, uttryckt i d- el. g-dorisk resp. f-lydisk el. g-mixolydisk modus. De yngre melodiernas mera symmetriska uppbyggnad tyder också på ett visst inflytande från den under senmedeltiden allt intensivare odlade dansmusiken”.

Sambandet med senantik kultur och ”folklighet” är frågor som synbarligen attraherat Moberg i hymnstudierna. Tydligt hade han alltså uppfattningen att hymnerna skulle uppfattas som *rester av antik kultur*, något som han också berör i sina uppsatser i hymnfrågor. Att *ursprungsproblematiken* är det nav kring vilket hela Mobergs framställning centreras är uppenbart i uppsatserna om *Pange lingua* (se ovan), om *Ut queant laxis* – ett försök att förklara tillkomsten av Guidos melodi – och *Breviariehymn och laudasång* om ev. samband mellan vissa lauda- och vissa hymnmelodier. I dessa uppsatser intresserar han sig speciellt för hymner i de ”antika”, som ”konstfulla” betraktade metra: saphisk och asklepiadeiskt versmått, katalektisk och akatalektisk trokeisk tetrameter. Någon grundligare behandling av den ”ambrosianska” typen möter inte förrän i skissen om de dagliga hymnerna.

Detta hans intresse inkluderar också hymner med ursprung i kulturcentra som kunde ses som relikter av en antik kultur, t.ex. *Pange lingua*.

I sin historiska översikt (1947)⁷⁵ framhåller Moberg ett citat ur Sozomenos’ kyrkohistoria, vilket även Handschin och Gevaert påtalat betydelsen av. Citatet visar hur hymndiktaren Efraim använt sig av Harmonios’ melodier.

74 Stäblein: ”Zur Geschichte der choralen Pange-lingua-Melodie”, *Der kultische Gesang der abendländischen Kirche*. Ein gregorianisches Werkheft aus Anlass des 75. Geburtstages von Dominicus Johner (herausgeg. Tack), s. 72-75; Wagner: Einführung III, s. 477-479.

75 LitHy I s. 5-6.

”Diese Zeugnis weist auf *die hellenische Kultur als Nährboden für die christliche Hymnodie in formaler Beziehung*”. (Orig:s kursivering.)

I uppsatsen ”Antik och medeltid i kyrkomusiken”⁷⁶ (1935) behandlar Moberg olika teoribildningar inom gregorianiken – de olika ”inflytelsehypoteserna” dvs. antik, bysantinsk och orientalisk, står i centrum – och redovisar därigenom olika ställningstaganden till *ursprungsproblematiken* inom gregorianiken. Det är frågan om *sambandet mellan antik och medeltida musikkultur* som står i fokus – ”den unga kristendomens kamp mot hednisk kultur”.⁷⁷ Han ger en socialhistorisk förklaring till sin ståndpunkt: den tidiga kristna kyrkans företrädare tog rent allmänt avstånd från antik depraverad kultur över huvud taget – men hymnerna utgör ett undantag som ett folkligare inslag i repertoaren, dock som sådant länge motarbetat inifrån kyrkan.

Moberg stödjer sig här som så ofta på sin lärare Peter Wagner. Denne håller sig i princip till en s.k. orientalisk[-bysantinsk] inflytelsehypotes, i motsats till Gevaert, som är totalt inne på den antika inflytelsehypotesens linje. Men i fråga om hymnerna och deras melodier är antagandet om ett antikt inflytande (i den tidiga repertoaren) gemensamt för forskarna.⁷⁸

Den antika inflytelsehypotesen bekräftas dessutom av uttalandet i ett föreläsningsmanus 580217, där Moberg hävdar ”att M 52 [melodin till processionshymnen *Inventor rutili*] och M 400 visar en inre släktskap som måste bero på att de tillhör samma *folkligt antika standardmelodi*, men att denna grenat ut sig i skilda traditionslinjer, åt skilda håll och till skilda texter i samband med missionering och kyrkopolitisk stabilisering”.

Vi kommer här in på frågan: *vad menar Moberg med en ”standardmelodi”?*

Mönstermelodiproblemet

Valet av mönstermelodi har ofta sagts vara den svårighet som bromsat det Mobergska företaget. Varför valde Moberg metoden att söka en ”mönstermelodi”, och vad hade han för föreställning om en sådan?

Termen ”mönster” får lätt, på svenska åtminstone, svävande konnotation genom dubbla associationsmöjligheter: dels till ”föredöme” (i sammansättningar som ”mönsterelev”, ”dygdemönster”) och dels till urskiljbar struktur, förebild i mer objektiv bemärkelse.

Moberg använder, bl.a. i den uppsats ”Antik och medeltid i kyrkomusiken”, som jag refererat till ovan,⁷⁹ men även i artiklarna om folkmusik, flera uttryck till synes synonymt (standardmelodi, mönstermelodi, kärnmelodi, skelettmelodi), men allmänt för dessa kan sägas att han använder en gemensam terminologi för i stort två olika begrepp:

76 STM 1935, s. 125–162.

77 STM 1935, s. 125.

78 Även PW stöder sig på Gevaert: se Einführung III, s. 462.

79 STM 1935, s. 139, not 3.

- a) mönster eller struktur förekommande i musikalisk verklighet
- b) mönster som idé, framtolkat eller konstruerat av forskaren.⁸⁰

För att nå en uppfattning om vad Moberg egentligen menade med ”mönstermelodi”, den version som han sökte, får man dels gå till hans explicita uttalanden, dels får man studera hans sätt att använda denna och ev. likabetydande termer och till hans sätt att själv konstruera en sådan. Synsätt hos stora föregångare och samtida forskare kan ha gett impulser. Jämförelser kan också anställas med metoder inom forskning som nått liknande eller andra resultat inom jämförbara områden (folkmusik).

Den ”antika standardmelodin”

är något som Moberg förklarar närmare i uppsatsen om ”Antik och medeltid”. För Moberg är en standardmelodi *nomos*, jämförbar med maqam och raga – föreställningen tycks komma från Robert M. Lach (Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie”, Leipzig 1913). Standardmelodin är då en melodisk stomme eller idé, mönstreturbilden för den medeltida hymnmelodin. Kanske föresvävar här också en fläkt av ”ideal”, ”bästa version”, ”föredömlighet” ...?⁸¹

En positiv syn på att välja eller t.o.m. konstruera en melodis ”bästa version” lyser i varje fall fram i artikeln ”Från kämpavisa till locklåt”,⁸² där Moberg redogör för det folkmusikaliska upppteckningsarbetet i Sverige. På tal om okommenterade urval av flera melodivarianter (utan att samtliga redovisas) eller t.o.m. omkonstruktion av meddelade melodier anför Moberg ”Geijers visa begränsning” av uppgiften:

”Ehuru det således är en ren omöjlighet att uppgifva en folkvisas alla variationer, som äro oändliga, så fordras dock kännedom af en mängd sådana, för att kunna gifva visan i sin bästa form”.⁸³

Men ”standardmelodin” är för Moberg samtidigt en musikhistorisk realitet, ett slags melodisk modell i praktiskt musicerande, realiserad möjligtvis i flera gestaltningar inom såväl folklig som gregoriansk sång.

I samband med Gevaerts antifonforskning använder han också termer som ”kärnmelodi”, ”standardtyp” och ”mönstermelodi”.⁸⁴ Han påpekar betydelsen av den orientaliska musikens ”mönstermelodier” som melodiska stommar och deras likhet med vissa ”gregorianska” mönster.

80 Samma motpoler framhålls också i den ovan nämnda artikeln av Dobszay om begreppet ”typ” i folkmusikforskningen, där han söker befria termen från de olika skiftningar och den vaghet som den i vetenskaplig jargong blivit behäftad med.

81 Jfr Mobergs inledande ord i 1973 års ”handbok”!

82 STM 33/1951, s. 5–52.

83 STM 33/1951, s. 17 not 2.

84 ”Antik och medeltid i kyrkomusiken”. STM 1935, s. 139 ff.

Hans rön måste ha nåtts helt på teoretisk väg: han har läst musiken i notexempel, inte lärt dem i praktiken.⁸⁵

Jag har inget belägg för att Moberg nånsin lyssnat till den ragamusik eller maqam-musik han refererar till 1935 – troligen fanns ännu ingen möjlighet att göra det i Sverige före 1947 eller ens i Centraleuropa på 1930-talet. Har man blivit bekant med utomeuropeisk musik och fått kännedom om hur den lärs ut och fungerar i praktiken får man förmodligen en helt annan uppfattning än Moberg om vari det ”standard-” eller ”mönstermelodiska” i t.ex. en ragamelodi består: en eller ett par melodier som utgångspunkt för improviserade variationer (i obunden form). Moberg jämför vidare denna mönstermelodi med ”nomos” – ”dvs. själva kärnmelodin”. Att nämnda mönster väl kan tänkas vara adekvata som jämförelsematerial till antifonerna – med olika långa texter, mer eller mindre melismatiska – är en sak för sig. Med hymnerna är vi inne på de bundna formerna och man kan med skäl ifrågasätta om jämförelsen är adekvat.

Den konstruerade mönstermelodin

Idén om en mönstermelodi i hymnsammanhang, där det inte gäller en modell för variation och improvisation, kommer oss kanske snarare att tänka på någon sorts platonisk ”urbild”. Det är ju här fråga om en utpräglat idealistisk föreställning.

Bildandet av mönstermelodier, alltså konstruerandet av en tänkt antik melodi, tidigare än de tidigast nedtecknade versionerna, förekom som metodiskt grepp under Mobergs tidigare verksamhetstid som forskare. Idén om ”Gerüstmelodie” har han möjligen anammat från Lach direkt eller på omvägar. Men i botten ligger den trofaste lärjungens hörsamhet mot läraren Wagner. Själva idén tillämpas redan av Gevaert i ”Mélopée antique”, det verk där Gevaert presenterar sin indelning av antifonerna i 47 melodityper, en slags grundmönster för antifoner av olika omfång. I avsnittet om hymnmelodier presenteras där en ”chant primitif”, en konstruktion av en syllabisk melodi på grundval av G:s evolutionistiska syn – han menar att de äldsta sångerna vore syllabiska, och att melismerna tillkommit som resultat av en utveckling, där bl.a. metriska förhållanden skulle spela in.

Peter Wagner förespråkar samma tankar i Einführung III, kapitlet ”Die Hymnen” (s. 462–482), där han ger exempel på återkonstruktion av en mönstermelodi.

Wagner menar att de många melodiska varianter man finner bland hymnmelodierna (med melismer på såväl korta som långa stavelser) ofta har som förutsättning ”en enkel syllabisk version, vilken bör antas vara ursprunglig, även om den inte direkt belägges av något riktigt gammalt dokument”.⁸⁶ ”Die neuen Weisen ... nähern sich etwas der antiphonischen

85 Jfr Abraham & Hornbostel: ”Phonographierte indische Melodien”. *Sammelbände für vergl. Musikw.* I, s. 2551–290. S. 280 f., ”Begriff des Raga”, möter ett liknande synsätt.

86 Einführung III, s. 463. ”im Gegenteil haben die melodischen Varianten oft eine einfache syllabische Fassung zur Voraussetzung, und dies ist als original anzunehmen, auch wenn sie durch kein ganz altes Dokument gestützt wird.”

Melodik in der Grade, als sie sich von der ursprünglichen Syllabik entfernen ... Sehr lehrreich ist dabei, dass die gleiche Tendenz an verschiedenen Orten zu verschiedenen Veränderungen der Urmelodie führte, zu zahlreichen Varianten, die indessen niemals den ursprünglichen Grundriss ganz verdecken ...”

Wagner tar som exempel ovan nämnda M 316 (*Quem terra pontus*) och konstruerar en syllabisk version, menandes att den borde ha klingat så ursprungligen – möjligen med vissa tvåtonsgupper. Det kan nämnas att det är denna ”PW-Dekolorierung” Moberg utgår ifrån vid en icke publicerad sammanställning av M 316 och andra melodier med någon eller (ofta) ringa likhet med den dekolorerade versionen.⁸⁷

Nästa generation forskare – Moberg och Stäblein – har mottagit dessa idéer på olika sätt. Stäblein skriver i polemik mot Gevaert och Wagner III, 465 ff.:

”Doch lässt sich die Auffassung, dass die Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten gegangen sei und dass das ”Urbild” nicht nur das ideelle Gerüst einer ”dekolorierten” Melodie sei sondern die tatsächliche Urfassung, zum mindesten auf dem Gebiet der Hymnenüberlieferung nicht in dieser Ausschliesslichkeit aufrecht erhalten.” (art. ”Hymnus” i MGG sp. 1001.)

Moberg däremot går i Wagners fotspår. Idéerna om metriken söker han utveckla i en föreläsningsserie 1958 på våren. Mönstermelodin – urmelodin enligt Wagner – uppfattar han i likhet med flera andra samtida forskare⁸⁸ som något användbart. Men han ger oss delvis annan information om vad den är.

Han har sökt finna eller konstruera ett mönster eller bästa version på skilda sätt: genom att antingen välja ut en bästa melodi ur någon handskrift eller ur en vaticanutgåva, eller kompilera en version ur flera källor, eller – med tiden blir detta tydligen vanligare – genom ”dekolorering” efter Peter Wagners modell, dvs. ett bortskalande av ”överflödiga” melismdelar för att nå melodins så att säga kärna.⁸⁹

I uppsatsen om Pange lingua-melodin (1960) påpekar han att en mönstermelodi inte behöver visa vad forskaren tror har varit melodins ursprungliga utformning, men att den ska innehålla melodins viktigaste karakteristika – m.a.o. vara representativ/relevant.

Trots hans egna ord om att det inte är den ursprungliga versionen han vill ge i en mönstermelodi, så skymtar i vissa uttalanden fram att det ändå något sådant som han söker. Hans ståndpunkt förefaller fluktuera mellan

87 C-A Mobergs arkiv: till M 316 i ett manus om de ”ambrosianska” hymnernas melodier, ”Kommentierte Melodien zu den ambrosianischen TT 1–18”. Moberg går över ett mycket brett register: här finns förutom M 316-versioner också adventsmelodierna M 358 och M 171, de franciskanska M 53 och M 54 samt M 14.

88 Se t.ex. Willi Apel: *Gregorian Chant* (1958), s. 511.

89 Detta kan ju medföra att delar av en melodilinje tas bort: låt oss säga att en källa har DE F, en annan D EF: denna stegvisa rörelse är ju inte helt detsamma som tersintervallet D F!

- den antika standardmelodin, urmelodin eller den melodiska föreställningen bland antikens folksångare, och
- en mönstermelodi bara för jämförande bruk, en idé konstruerad av forskaren (se föreläsningssmanus).

Och är det inte exakt vetenskap om hur det lät första gången melodin sjöngs så vill han ändå få grepp om vad som är ”det äkta” i den, melodins idé eller ”kvintessens”. Men denna kvintessens ska också tjäna praktiskt genom att utgöra en referensram vid studiet av versionerna.

När han sedan vill jämföra *flera [mönster]melodier*, gäller jämförelserna ett slags melodiska stommar (nästan på väg mot en Schenkersk enkelhet!), konstruerade på basis av de avbildningar av sånger som nedteckningarna, med ev. brister, utgör. En hasardartad metod, när man ryckt ut melodierna ur sitt sammanhang.

Bl.a. i ”Antik och medeltid i kyrkomusiken” framgår att Moberg jämställde dessa konstruerade mönster med ”nomos” och de orientaliska ”standardmelodierna” i raga- och maqam-musiken. En viktig skillnad är att improvisationer över en ragamelodi, i likhet med Gevaerts antifonmelodier som kan återföras på samma mall,⁹⁰ inte är begränsad till en strofform, som en hymnelodi och dess varianter. (På samma sätt Mittler i citatet ang. M 316 ovan, om melodisk identitet.)

Mittler har ett likartat begrepp: Kernmelodie. Han betonar att en sådan inte är en ”Urbild” (även om han visar sig intresserad av sådana ...) utan en konstruktion vari *de toner ingår vilka återfinns i samtliga källor*. Detta medför att en Kernmelodie kan sakna vissa toner, i de fall då källorna divergerar!

Gerüst-idén finner vi också i Mobergs folkmusikstudier (t.ex. ”Om vallåtar”,⁹¹ och termen – skelettmelodi – använde han också om hymnerna, i sina föreläsningar från våren 1958.

Svårigheter måste ha förelegat att skapa en *Gerüstmelodie* gemensam för alla versioner och detta speciellt som Moberg inte kunnat finna någon användbar rytmt teori. Det längsta han kommer är ju när han talar om hymnens övergång från metrisk diktning till accentuerad vers – men genom att tyngdpunkterna i strofen blir olika i dessa bägge fall (och man får kanske förutsätta att melodin bildats i det tidigare skedet) så blir det svårt att känna tyngdpunkterna. (Han kommer till olika slutsatser beträffande de ”antika” och de ”ambrosianska” metra).

90 Man kan faktiskt fråga sig om det inte var i studiet av Gevaerts arbete som den Mobergska systematiken koncipierats!

91 ”Om vallåtar. II Musikaliska strukturproblem” i STM 41/1959, s. 16 och passim.

Musikverk eller modell – samtid eller förhistoria

Kanske det är en intern motsättning som gör sig gällande: konflikten mellan verktanken och *variationstanken*. Moberg måste ha hållit uppfattningen om hymnmelodierna som ”musikverk” för ovedersäglig, samtidigt som han måhända såg ”mönstret” som en alternativ konstnärlig möjlighet⁹² – och som en i realiteten förekommande företeelse inom folkmusiken och gregorianiken. Att han sedan också förefaller söka mönstret efter rent estetiska kriterier är väl också det ett arv från 1800-talet.

Vad ligger i Mobergs mönstermelodier – är de nyttiga till något eller är de rent teoretisk spekulat? I ”Sfärerens harmoni”⁹³ skriver han:

”Det finnes väl knappast något exempel på teoretiseringar som icke äga åtminstone någon rottråd i den levande verklighetens mylla, varur de suga sin näring, och detta torde gälla inte minst på konstens område.”

Frågan blir bara vart Mobergs rottråd leder.

På ett sätt liknande 1800-talets musikforskare, som sökte medeltida sånger i samtida balladuppteckningar, söker Moberg antikens melodier i en levande medeltida tradition.

Det finns skäl att instämma i en modern forskares fråga:

”The source material exists first of all as a document of its own age and that age has to be accepted with all its internal unity and variety ... In a logical sense it is only as a second step that they can be used as starting points from which to reach backwards to the initial ”one form” (or several forms) of this heritage. Is it permissible to underestimate source material which bears such vivid witness to its own vigour and historical qualities? Will it not mislead us, if we use the late sources as a raw material for investigating the past and disregard (or denigrate) them in respect of their relationship to their own age?”⁹⁴

Mot en ny *Mélopée*?

Termerna mönster-, standard-, kärn- och skelettmelodi har använts om varandra men med ganska likartad innebörd. Ofta finns anknytningar mer eller mindre latent till Gevaerts *Mélopée*. Något slags ”hommage à Gevaert” har inte påträffats från Moberg i hymnsammanhang, men det finns ändå skäl att förmoda att en avsikt med *Die liturgischen Hymnen* var att skapa en ”systematisk framställning” som motsvarighet till *Mélopée* på hymnområdet. I denna riktning pekar inte bara ytligt-formellt hans användning av tonbokstäver (detta ligger i tiden; Mobergs strävan är också att spara på papperet) utan

92 Jfr Zofia Lissa: ”Über das Wesen des Musikwerks” i *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl* (1969) där hon ifrågasätter begreppets relevans inom andra musikkulturer än den senare västerländska s.k. konstmusiken.

93 STM 19/1937, s. 144.

94 László-Dobszay: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. A Preliminary Report* (Institute of Musicology, Budapest 1988), s. 8.

också hans gruppering och numrering av hymnmelodier: modalt ordnade, med näraliggande nummer för likartade melodier.

I så fall, har han likartade mål i sikte? En reduktion till ett fåtal grundmodeller, kanske en tidsgruppering liknande Gevaerts perioder? Något som faktiskt pekar i denna riktning är hans skisser med sammanförande av flera (dekolorerade) melodier till *Gruppen*.

Antifonernas modala karaktärer och Gevaerts intresse att klassificera dem är speciellt av intresse genom det modala sambandet mellan Psaltarpsalmer och de antifoner de inramas av, men det föreligger knappast något motsvarande samband som motiv för en likartad klassifikation av hymnmelodierna.

Vad gör vi med hymnerna?

Den arbetsgång som valdes under projektarbetet 1983-86 var att avgränsa materialet till svenska källor. Man kan om man så vill betrakta "Die liturgischen Hymnen II" som en "ren edition", koncentrerad till hymnmelodier sjungna i Sverige, för den intresserades kännedom och med värde som komplement till BSH. Men vad blir det av Mobergs förhoppning om arbetets *metodologiska värde*?

När nu utgåvan begränsats till det svenska materialet, räcker inte materialet för att utgöra underlag för Mobergs historicistiska resonemang om melodiernas "Werdegang" så som han utvecklar det i den så lovande skissen om Veckoritualens hymnmelodier. Det bör dock ge viss näring åt liturgihistoriens musikaliska aspekt. En LitHy II i tidig Mobergsk anda, med varenda enskild "Singweise" i handskrifter över hela det medeltida Europa, skulle komma att innehålla orimligt kopiösa tabeller. *De facto* inledde Moberg själv i sent stadium en reduktion av vissa meloditabeller till att bara innehålla ett urval versioner, geografiskt-kronologiskt ordnade.

I LitHy II är versionerna kronologiskt ordnade. Det finns givetvis andra möjligheter att visuellt framställa ett antal versioner av en melodi, allt beroende på syfte: man kunde ha givit den *yngsta* melodiversionen som referens i stället för den äldsta, om man ville fokusera läget under reformationstiden; man kunde gruppera melodiversionerna efter texter, ordenstillhörighet eller proveniens (där denna går att bestämma), ifall man vill undersöka huruvida variantbildningen är avhängig av dessa faktorer.

Varför ger man nu ut medeltida hymnmelodier på grundval av detta drygt 40-åriga arbete, om inte för att fullfölja initiativtagarens ursprungliga avsikter?

Ett syfte är givet: att göra "Die liturgischen Hymnen in Schweden I" praktiskt användbar. Men materialet utgör också ett underlag för åtskilliga frågor som såväl Moberg som senare forskare antytt och behandlat. Dessa berör inte bara den liturgiska musikens historia.

Problemen kring *melodisk identitet* har under senare årtionden behandlats inom folkmusikforskningen, där termen "melodisk typ" blivit gångbar. Här finner vi ett slags

operativ term för Mobergs och Mittlers ”grupper”, vilken kunde prövas framgent på hymnmaterialet. Ett uppföljande av den *medeltida uppfattningen* av melodisk identitet är ett känsligt och vanskligt förehavande, ett läsande mellan raderna och, med kontextens hjälp, tolkande av termer vars betydelse kunnat variera över tiden och från land till land.

Tablåerna över melodivarianter kan utformas på olika sätt. En metod, som är betydligt enklare i våra dagar än för 40 år sedan, är att ersätta linjerna och bokstavsgруппerna med notsystem och nottecken. Men även i det ”Mobergska” skicket kan de aktualisera olika specifika och generella frågeställningar.

Kvadratnotskriften i dess olika utformningar är, trots att intressanta variationer förekommer, ett eftersatt område jämfört med neumerna i notskriftshistoriska framställningar.⁹⁵ Ytterligare problemställningar som rör sig i tablåerna gäller just *notationen*. Jag avser de fall då – till samma textstavelse – olika nottecken eller kombinationer uppträder.

”Dessa notgrupper [2-toniga] har inte i 1:a hand prydnads karaktär [...] utan de är i stor utsträckning avhängiga av sångtekniska och språkliga svårigheter och traditioner. De har inte sin plats i sammanhanget på grund av ngn inneboende drift att haka sig på vare sig obetonade el. betonade el. långa el. korta stavelser. De är i övervägande grad FONETISKT betingade.”

Citatet är den enda notis jag kunnat finna i Mobergs material där han framhåller att texten *rent fonetiskt* haft betydelse för melodiuformningen.⁹⁶ Idén tycks väl värd att utveckla.

Framför allt i de tyska codices, där man inte nöjt sig med att notera första strofen utan skrivit noter till samtliga, skiljer sig ibland notationen i detaljer från strof till annan. Detta kan också (men inte alltid!) gälla olika texter till samma melodi. Uppenbart är, att i vissa källor (åtminstone fram till 1300-talet) kan likvescens och bivirga eller bipunctum användas för samma stavelse. Jag ville hävda att båda innebär ”uttal” eller framsjungande av två fonetiska enheter i stället för en (y-m, a-u, a-n etc), kanske för att framhålla att det andra ljudet faktiskt skulle artikuleras⁹⁷. Man finner detta slags artikulation i folklig sång från när och fjärran. En mer långtgående hypotes i H. Freistedts efterföljd skulle vara att grundvalen för framsjungandet inte är av rytmisk karaktär utan fonetisk. Kanske

95 Se dock Janka Szendrei: ”Die Geschichte der Graner Choralnotation” i *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* Tomus XXX/1988, fasc. 1–4, s. 5–234.

96 Föreläsningsskrift till 14 april 1958, ”Hymnstudier. Rytmproblem” i C-A Mobergs arkiv.

97 Heinrich Freistedt (*Die liqueszierenden Neumen des gregorianischen Chorals*. Ein Beitrag zur Notationskunde. Freiburg i.d. Schweiz 1929) hänför termen *semivocalis*, ”halvvokal”, inte bara till likvescenser utan också (i likhet med medeltida grammatiker och musikteoretiker) till språkljud. Avgörande för Freistedt är att ”Die mittelalterlichen Neumen sind im allgemeinen schriftliche Zeichen für gesungene Vokale, da sie wesentlich eine Gesangsnotenschrift sind und das tonbildende Element beim Gesange der Vokal ist.” – Mer härom i rapport från 1st Anglo-Swedish Conference on Medieval Musicology, Skara 1988 (under arbete). Ytterligare en anknytning till ”framsägandet” av en text antyds i A. Hughes’ ”Sign and Symbol” (passim).

präster och munkar hade sin frihet (eller sin traditionsbundenhet) att sjunga *olika*, men att texten var det för stunden väsentliga? Jag vill bara här antyda idén att den traditionella diskussionen om rytmiskt utförande av gregoriansk sång kunde berikas med ett sådant fonetiskt grundat betraktelsesätt. Kanhända nottecknen endast i kombination med texten och kunskap om dåtida uttal kan ge anvisningar om ett "autentiskt" utförande?

Även frågor gällande melodisk identitet (jfr ovan om M 247!) kan utkristalliseras vid studiet av melodiversionerna. Genom variantuppställningarna visar sig tydligt vad Moberg påpekat i LitHy I och diskuterat i sina ofullbordade manus, nämligen hur melodier kunnat färga av sig på andra genom "omsjungningar" och att hymnerna i så hög grad traderades gehörsmässigt. Om sådana "Singweisen [...] die manchmal wie nach dem Gedächtnis aufgezeichnete Melodien aussehen" avsåg han att skriva mer i del 3 (se ovan). Detta problemområde har också varit i fokus inom gregorianiken under senare decennier, inte minst genom Leo Treitlers forskning. I detta sken blir det kanske särskilt intressant att studera felskrivningar samt avvikande och – med Mobergs ord – "aus dem Gedächtnis memorierte und degenerierte Fassungen", sådana versioner som utgör en mixtur av flera olika melodier.

Viktigt tycks emellertid vara att man närmar sig medeltida uppfattning och s.a.s. arbetar med ett "cantus-begrepp", alltså *inte betraktar melodierna som separata musikaliska enheter, utan även beaktar texter och liturgisk funktion*. Moberg har gjort vissa ansatser i denna riktning i sitt manus med kommentarer till de "ambrosianska" hymnerna, där han behandlat en ("den viktigaste"?) melodin till en viss text. Melodier till en viss text eller textkategori, t.ex. hymner till en helgonkategori, kan specialstuderas i relation till vissa regionala eller monastiska usus. Materialet ger möjlighet att undersöka just hur medeltidens människor odlade sina melodier, ev. vad som alstrade förkärleken för somliga melodier och ratandet av andra.⁹⁸ Här är vi inne på ett fundamentalt beteende – paroditekniken – vars skede vi ännu befinner oss i. På så sätt kan vi hålla med Annaleshistorikerna om att vi ännu befinner oss i medeltidens slutskede; paroditekniken har inte mycket försvunnit ens genom en *longue durée*-förändring ... tillhör den en medeltida mentalitet, eller är den fundamentalt mänsklig?

Melodihistoriken blir då intressant inte enbart som liturghistorisk utan även som kulturhistorisk företeelse, vilket borde ligga helt i linje med Mobergs önskemål.

98 Se Ann-Marie Nilsson: "En studie i Cantus sororum: hymnerna och deras melodier" i *I Heliga Birgittas trakter. Nitton uppsatser om medeltida samhälle och kultur i Östergötland* "västanstång" (HSFR "Brytpunkt", Uppsala 1990), s. 235–258.

Summary

In 1947, Carl-Allan Moberg published the first volume within his long term study of hymns *Die liturgischen Hymnen in Schweden. I. Quellen und Texte*. This volume contains a historical survey, comments on hymn texts, and descriptions of sources. Moberg's intention was to have the melodies (assigned by numbers in Vol. I) with their variants published soon in a second volume, and, in a third one, a commentary. But at the time of Moberg's death in 1978 the work was left unfinished. The basic explanation for the delay may be found in Moberg's methods and systematic approach. Conclusions can be made by examining his own purposes concerning Vol. II – III. The preparations for an edition of *Die liturgischen Hymnen II. Die Singweisen* (1983-1986) prompted an analysis of Moberg's purpose, his work and methods. This article starts with a survey of Moberg's work, continued by the project "Hymns" (1983-86). Three methodological problems, crucial to Moberg, are presented – those of melodic identity, "Mustermelodien" and modality – seen in the light of later research.

Points of depart

The focus of Moberg's research was the hymns for the office hours, the "breviary hymns". They belong to an "external" layer of liturgical ingredients. Biblical texts and other readings form the nucleus of the liturgy. Antiphons and responsories come next with their quotations from the Bible etc., and hymns, tropes and sequences form later additions. The liturgical position of hymns is at the beginning or at the close of the hours. Their function, comparable to a collective response to the Invitatory Psalm, or as a connecting device in the office by means of the division of texts (*divisiones*) and recurrence of melodies several times daily or periodically, is discussed. As Moberg pointed out, hymns were orally transmitted, but are preserved in written sources, descriptive as well as prescriptive.

Matters of origin and early development have hitherto been the main focus of plainchant research (P. Wagner, Fr. A. Gevaert, B. Stäblein), while late medieval use, as belonging to a period of "decadence", only recently seems to be coming to the fore. Moberg's studies with P. Wagner at his Academy in Freiburg, Switzerland, are shown to have been decisive for his future research on plainchant melodies, especially on historical and liturgico-historical aspects by means of melodic analysis.

Die Liturgischen Hymnen in Schweden in progress 1924–1978

In 1927, finishing his doctoral dissertation *Über die schwedischen Sequenzen*, Moberg had already initiated a work on the history of liturgical hymns used in Sweden. But his contact with Jacques Handschin was of decisive importance for his new approach: he decided to write a history of liturgical hymns, based upon all European sources accessible.

In 1947, the same year as *Die liturgischen Hymnen I* appeared, Moberg was appointed Professor of Musicology at the University of Uppsala. After the second world war, he made journeys to British libraries and to Köln, studying hymn sources to be introduced and described in Vol. II. During the 1950s, some efforts were made to have Vol. II published. Soon after 1960, however, Moberg fell ill, and at the time of his death in 1978, the task of having his hymn work posthumously edited was forwarded to his pupil Ingmar Milveden. The edition prepared within the "Hymns" project (sponsored by the Swedish Research Council for Social and Humanistic Sciences, HSNR) is delimited to sources within Sweden (STM 67/1985, p. 101–107). Even before Vol. I was in the press, Moberg was well aware of Bruno Stäblein's pan-European editorial project (*Monumenta Monodica Medii Aevi I, 1: Die Hymnen*, 1956).

Purpose and scope

Moberg's rich material, compiled from European sources, covered by Stäblein or not (such as Czech, English, Scandinavian and Finnish sources), was intended for a type of edition different from that of Stäblein's. His main intention was to build up a methodologically valuable, systematic collection of material.

The broadening of the field to all Europe meant that foreign sources were compared to Swedish ones. Moberg's concept of "Sweden" seems to be synonymous with medieval Sweden, except Finland, in spite of the fact that Finland was under Swedish sovereignty until 1809. For practical reasons, Spain, Portugal, and some other countries were also excluded from the investigation.

Some changes in musical life to consider, dealing with Moberg's approach, are: the evolution of editorial methods, a growing interest in musical practice, and the abundance of recordings. Live performance has nowadays come more to the front than during Moberg's formative period as a scholar, when editions were less accurate, when sound recordings were rare or even disregarded, and sight reading of written music was the ordinary way of studying it.

In search of Moberg's methodology, the sources were: his explicitly expressed plans (1947) for the coming two volumes, preparatory work such as excerpts, notes, tables under work, further correspondance, manuscripts for lectures, articles (published or not) on hymns, folk music and other matters. In Vol. II he intended to show all the melodies in the same manner as in his *Über die schwedischen Sequenzen* (1927); in a later stage of the work, his material becoming overwhelmingly large, he started making selections of variants. Vol. III was to treat "all important aspects of hymn melodies". But very little material for this volume has been found. It can be concluded that some remarks on oral tradition and relationship to folk songs were intended, as well as discussions on melodic development depending on the transition from metrical to rhythmical texts. The main

issue, however, seems to have been a historical approach: the genesis and development of melodies, traced by means of melodic analysis.

The main point of Moberg's work is his presentation of hymn melodies. In his work process, three measures were of central importance:

- (1) the identification of a melody – definition and numbering;
- (2) the grouping of melodies according to mode; and
- (3) the method of constructing or choosing a model melody ("Mustermelodie").

Melody numbers

The old manner of identifying a melody by text incipit is not appropriate to the whole European body of hymns from the entire Middle Ages, when one text appeared with several melodies or a single melody with a number of different texts, and regional uses were developing. In most cases, scholars have assigned melodies specific numbers, suitable to the purpose of their specific study.

In Stäblein's *Denkmal-Ausgabe*, the hymn sources presented were organized geographically and chronologically, resulting in a kind of accessory numbering of their melodies. Consequently, his melody numbers give information about the provenance of the earliest known or preserved version of the melody in question, but nothing whatsoever about its melodic qualities.

In the very same year (1956), Benjamin Rajeczky edited his *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I* with hymns and sequences from medieval Hungary. In a review of the BSH, discussing Stäblein's numbering of melodies, Rajeczky makes requests of (1) a complete rendering of variants as necessary for the practice of a comparative historical method and (2) the arranging of melodies according to melodic relationship. In his own edition of 1956, Rajeczky makes account for such an arrangement: hymns are arranged according to types of verses (number of lines and syllables) and cadences (final tone of each line). Stäblein's hymn melodies have been arranged after the same principles by Janka Szendrei (1964).

Moberg tried two different methods for his systematic numbering of melodies:

(1) To start with, the melodies, or groups of variants, were given numbers in alphabetical order of the most frequent text with each melody, a method comparable to that of Die schwedischen Sequenzen (1927, I, p. 151).

(2) The systematic arrangement he soon and eventually adopted (showing melodic relationship) was that of modal groups: similar melodies, no matter what strophic form, as a rule are attributed neighbouring numbers (Ex. 3). Moberg did evidently pay less attention to the texts, with respect to form, than Rajeczky, and more to similarity between melodies of different metres (as in "Zur Melodiegeschichte der Pange-lingua-Hymnus"

1968). They both have a historico-comparative basis in common, but we have no explicit account, neither for Moberg's procedure, nor for the medieval means, of distinguishing between different melodies. In the latter case, indications of texts and liturgical place are here supposed to have served as a means of identification.

Melodic identity

There are two different approaches to the essential problem of "melodic identity": a "melody" might be regarded as (1) the sum of all its variants or as (2) the essential features of the "melody", its versions and variants.

From the variant tables, where texts might be omitted or only hinted at (cf. Moberg 1960), it is evident that Moberg regarded the melodies as strictly musical units. He did not consider the connection of different texts and different versions of what he himself regarded as "the same melody". (Ex. 1, M 247).

Moberg's opinion of his M 316 and M 3 (see Ex. 2) is taken as an example of the discussion of the identity of two melodies, presumably of common origin, or having had mutual influence on each other: he regards M 316 as concordant to Stäblein Nr 16, which he, in turn, claims identical with Stäblein Nr 1 (Moberg M 3). J. Szendrei has assigned both melodies to "Hauptgruppe A, Untergruppe b)" (1964). Also Placidus Mittler, in his study on Dorian hymn melodies (based upon modal formulas), assigns Nr 1 and Nr 16 to the same group (Melodiegruppe V; 1965) and proposes Mel. 1 as a possible *Urbild* from which Mel. 16 might have branched off.

But a comparison of texts and liturgical uses of Stäblein's Nr 1 variants, on one hand, and Nr 16 variants, on the other, is taken here as an indication that, during the Middle Ages, they were regarded as two melodies, or at least treated as such in liturgical practice. Moberg's conclusion is that they should be regarded as "Nebenmelodien" – two related versions of one and the same melody, both variants of which may be found in the same source, though used for different liturgical occasions. In that respect, he agrees with Stäblein's attribution of different numbers to Nr 1 and Nr 16.

Analytical versus folk evaluation

The problem of determining whether similar melodies or melodic versions have a common identity or not should be regarded as a scholar's problem, to be solved by "analytical evaluation" (cf. Merriam 1963 and Hughes 1989) as distinguished from "folk evaluation" (in this case: the contemporary medieval concept). Some ways of arriving at an understanding of how melody was conceived during the Middle Ages are proposed; these include interpretation of the use of terms in medieval treatises and practical handbooks; and from the practice itself as can be understood from liturgical books and manuscripts.

Concerning partly identical melodies, some explanations might be:

- (1) both are derived from a common melodic model;
- (2) one melody has developed into two (*Umsingen*), used in different contexts or regions; and
- (3) one of the two melodies was influenced by the other so that similarities have developed.

Melodic quotations seem to be used in some melodies. Since other kinds of quotations (proverbs, glosses) were common, this procedure could be understood as common cultural behaviour, part of a mentality, during the period in question.

These explanations are applicable primarily to melodies of identical strophic form; otherwise a quotation might be more verisimilar. In a few cases, a mixture of different melodies used for the same purpose has also been found.

In the case of partially different melodies, a study of medieval use is here recommended as a means to determine whether they may have been considered identical in medieval thought and, in a discussion of melodic identity, it is recommended to proceed from the medieval concept of "cantus", i. e., a melody with its text.

Ethnomusicological method might be useful also in the study of liturgical melodies: terms like model – type – melody – variant might be more relevant tools than Moberg's "Gruppen", "Mustermelodien", "Nebenmelodien" etc., and "Textkreis" and "funktional-gattungsmässige Ähnlichkeit" might be considered as requirements for belonging to a melodic type (Dobszay 1978).

Modality

The study of different modes within one genre (e.g. tracts) is well established and often practiced with good reason – especially, when trying to establish the historical development of a plainchant genre.

Stäblein argued (MGG, "Hymnus") that different modes were predominant in different parts of Europe.

Moberg's modal organization of hymn melodies seems to be based upon two hypotheses concerning the importance of modes: (1) in the development of variants, and (2) from a historical point of view, going back to antiquity.

(1) Variants – transformation and transposition:

Depending on pitch notation, Moberg either subdivided melodies into a, b, c (like M 316 or M 150, the Pange lingua-melody) or deliberately gave a melody different numbers, according to notation at different pitches, or transposition (Ex. 4, M 231 & M 377). He seems convinced that the development of variants might be connected with pitch notation (this is evidently not the case with Ex. 4). Often, however, variants notated on the same

pitch differ significantly, and vice versa (Ex. 4 – 10). Moberg's ideas are compared to Stäblein's "transposition" versus "transformation".

The proposed importance of notated pitch is questioned here. Notation of hymn melodies could be regarded as a mere "snapshot" of oral tradition, in the sense that, for the *notator*, the actual range or pitch level was indifferent to his purpose. Moreover, some hymn melodies did not conform at all to the modal system (cf. Stäblein in MGG). Furthermore, some melodies could have been deliberately changed or exchanged because of liturgical reforms.

(2) *The heritage from antiquity:*

The second hypothesis is apparent in several instances of Moberg's production. As a faithful student of Peter Wagner (who based his thesis on Gevaert's) he regards "die hellenische Kultur als Nährboden für die christliche Hymnodie in formaler Beziehung". Moberg's impression was that most (early) hymn melodies are in the Phrygian mode, hymns being the only Gregorian genre under ancient influence, and that more recent melodies (from the eleventh century and onwards) were assigned to the two modes that he regarded as disguised major and minor modes. The same hypothesis appears also in later articles (1935, 1960 on the original *Pange lingua* melody, etc.).

Thus, he viewed modes as intimately connected with problems of origin and development. Two melodies could be said to show "an inner relationship that must depend on their descendance from the same popular ancient standard melody, which, however, branched out into separate lines of tradition, into diverse directions and with different texts during the missionary period and liturgico-political stabilization".

"Mustermelodie" – standard melody – "melody as essence"

Moberg used different terms to refer to the same phenomenon (standard melody, *Mustermelodie*, *Kernmelodie*, *Gerüstmelodie*). In using these terms, he fluctuated between two main concepts:

- (1) model or structure in living musical practice, and
- (2) model as idea, interpreted by scholars.

The ancient standard melody is the *Urfassung* that Moberg was seeking, following a diffusionist theory. His opinion of standard melodies was based upon what he had read about Oriental melody types, such as *nomos*, *raga* and *maqam* (cf. Lach 1913), something indeed rather different from strophic hymns. But at the same time he seems to have been seeking a "best version".

Also in his use of a constructed "Mustermelodie" he is – in opposition to Stäblein – a true disciple of Peter Wagner. He chose a "best version", or a simplified version, representative of most of the remaining ones, or a decolorated one. "Die [...] dekolorierte Gerüstmelodie

offenbart vielleicht eine verborgene Verwandtschaft verschiedener Hymnenchoräle miteinander, aber stellt keine 'Urfassung' dar wie man sich früher die Sache mehrmals vorstellte." Denying Wagner's hypothesis of original syllabism, Moberg studied melismas in relation to long and short syllables on the one hand, to stressed and unstressed syllables on the other.

Mittler, in his studies of Dorian hymn melodies, uses a *Kernmelodie*, a kind of statistically constructed basic melodic model. For Moberg and Mittler, a *Mustermelodie* should show not the original version of the melody, but its essential characteristics, but they both have a tendency to take *Kernmelodie* for *Urbild*, *Mustermelodie* for *Urfassung*. – The use of such model melodies for comparison is criticized: melodic analyses, with the aim of searching for the origins of a piece, based upon two levels of abstraction would certainly be hazardous (separating text and liturgical use from melody, and reducing several particular variants of a melody to some kind of "quintessence", instead of accepting the many-foldness).

Work or variation, origin or development, ideal or reality

Moberg's main desire was to reconstruct the music of the hymns from the ninth century and thereafter, a treatment of late sources practiced by Swedish ethnomusicologists in seeking medieval ballads out of nineteenth-century material and by no means unfamiliar to Moberg in his folk music research. This study concludes that his mistake was to introduce a *Mustermelodie* in the phase of arranging the variants into tables (although it might have been useful for his analytical purposes later on). If so, his greatest problem was not to find a proper *Mustermelodie*, but his concept of melodic identity.

It is also assumed that he wanted to create a hymn melody counterpart to Gevaert's "Mélopée".

Conclusion

Even after abandoning a few of Moberg's intentions, *Die liturgischen Hymnen II* will certainly be of some methodological value. Alternative ways to organize and present the melodies are also discussed.

- Except as a pure edition, making *Die liturgischen Hymnen I* useful, and as a complement to Stäblein's *Hymnen*, *Die liturgischen Hymnen II* might also be useful for the study of liturgico-musical traditions, studies that Moberg would have regarded not as an end in itself, but as a means of going "back to the roots".
- Tables of variants may cast light upon problems of melodic identity (e.g. M 316) as well as melodic change, "Umsingen", by means of contamination from other melodies – quotations, mixtures, etc. Here, methods and operative terms from neighbouring musicological fields might be useful.

- In the tables of variants, special features of notation come forward, e.g., when different notes occur on the same syllable (1) in subsequent text strophes of the same hymn, as in German sources particularly, (2) with different hymn texts in the same (or different) source(s). Concerning composite neums, such as *bivirga* and *bipunctum*, sometimes found under the same phonetic conditions as liquescences, a hypothesis is advanced that these – at least in hymns! – indicated neither primarily double time value, nor primarily "repercussive" performance, nor emphatic expression of the content of the text; but, primarily, a phenomenon connected with the phonetic qualities of the text, not (only) with its meaning, as Heinrich Freistedt argues (1929) in the case of liquescent neums. Consequently, they might be interpreted not as reiterative tones indicating double time value (rhythmic) but of two sounds (phonetic), like "singing on consonants" in some folk music. The lengthening of a tone might, then, have originated only as a secondary phenomenon, as a consequence of – perhaps emphatic – pronunciation.
- The tables may also serve as a starting point for the study of aural/oral tradition in written form.
- The edition may also function as a point of departure for the study of the medieval concept of "melody", presupposing medieval use and concept are closely connected.
- If we want an answer to the question "How did medieval man use melodic material?", at least a partial answer might be found in the fundamental phenomenon of parody technique (*contrafacta*), so common within hymns and such a basically human – not merely medieval – behaviour. It has been very little afflicted by cultural changes, is still extant, and a real "longue durée" phenomenon.
- To sum up, aspects of musical life and thought during the Middle Ages might be traced from tables like these – provided we do not regard the versions as imperfect versions of an ideal, or as separate musical units, but rather consider the text and liturgical function of each one of them. Proceeding from the cantus, the history of melodies may constitute an important aspect of cultural history, which might have been quite satisfactory to Moberg as well.