

STM 1997:2

Gregoriansk semiologi och rytmfrågan

Av Viveca Servatius

© 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.

Gregoriansk semiologi och rytmfrågan¹

Viveca Servatius

Få frågor inom musikvetenskapen har varit föremål för så många dispyter som den gregorianska sångens rytm. Sedan den gregorianska reformen på 1800-talet, alltså under mer än hundra, år har mer eller mindre realistiska teorier framlagts i tron att det är möjligt att hitta tillbaka till ett enda *ursprungligt sångsätt*. I denna för all gregoriansk sång existerande "Urfassung" har rytmen haft avgörande betydelse:

En enda rytm kan ... vara den sanna, nämligen den som är samtida med själva melodierna, den som har praktiserats genom seklerna och som Mästarna har undervisat i, ... den tradition som de bästa och mest autentiska handskrifterna har bevarat.

Frågan om rytmen ingår som *en* del i en större uppförandepraktisk helhet och kan även ses som grundläggande för förståelsen av den gregorianska sångens melodik, eftersom skilda rytmiseringskoncept kan bidra till olika melodiförlopp. Sålunda kan en sångs melodiska struktur vara eller uppfattas helt annorlunda då vissa toner har "ornamentala" tillämpningar än då alla toner i melodin uppfattas "ekvalistiska", där alla toner är lika långa, eftersom toner som i det senare systemet kan ses som bärande meloditoner i det förra blir till utsmyckningar. Eftersom frågan om rytmen – trots att den är den mest diskuterade – fortfarande till stor del är obesvarad, kommer den här artikeln i första hand att ta upp och belysa den viktiga delaspekt som rytmen utgör som ett led i uppförandepraxis.

Den stora mängden litteratur om gregoriansk rytm och uppförandepraxis har alltid haft en speciell åsiktsriktning som utgångspunkt. Till de viktigaste allmänna översikterna hör Bruno Stäbleins *Thèses équalistes et mensuralistes* från 1969, som bl.a. behandlar vår tids olika rytmiska falanger utifrån de medeltida musikteoretikernas utsagor. Några år tidigare, 1964, gav John Rayburn ut *A History of the Controversy Concerning its Rhythm*, en bok som redovisar olika rytmiska system, men som tar parterna för den mensuralism (mer nedan) som på 1950-talet utarbetades av J.W.A. Vollaerts . En fyllig och mer objektiv översikt presenterade Lance W. Brunner i *Early Music*

1. Studien ingår som en del av forskningsprojektet "Nya aspekter på gregoriansk semiologi", bekostat av Humanistisk-samhällsvetenskapliga forskningsrådet och bedrivs vid Musikvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet.
2. Dechevrens 1910:II, 4.
3. Se Vollaerts 1958.

1982 med artikeln *The performance of plainchant*, där han tar upp många viktiga aspekter och talar för större uppförandepraktisk frihet. 1995 utkom på svenska en artikel av László Dobszay, *Gregoriansk uppförandep Praxis: några problem, några lösningar*. Av uppförandepraktiska råd framhäver han vikten av att tolerera variation inom stilsens gränser, samt sätter den gregorianska sången i relation till andra liturgi⁴ers sång och gamla folkmusikkulturer i den mån de är besläktade med gregorianiken.

Vad vet vi idag om den gregorianska sångens rytm? Sjöng man under medeltiden alla toner *equaliter*, dvs lika långa, metriskt indelade i proportionella notvärden eller i en på annat sätt differentierad rytm? Många – både forskare och utövande musiker – har under mer än hundra år försökt ge svar på denna fråga.

De som i vår tid anser sig ha kommit närmast en lösning på rytmfrågan är framförallt företrädarna för den s.k. *gregorianska semiologin*, utvecklad av den franske benedikтинmunken Eugène Cardine (1905–1988). Det är till stor del tack vare honom som intresset för gregorianiken överhuvudtaget har fått nytt liv efter en period av stagnation i samband med andra vatikankonciliet införande av folkspråklig liturgi på 1960-talet.

Då den semiologiska tolkningsmodellen rönt stor uppmärksamhet, men samtidigt utsatts för en hel del kritik, har jag i den här studien för avsikt att dels sätta in den i ett forskningshistoriskt perspektiv – den gregorianska forskningen från 1800-talet och framåt –, dels redovisa för den viktigaste kritiken. Därtill kommer jag att tillföra en del egna synpunkter, i synnerhet när det gäller den ”rytmiska syntesen” i det klingande resultatet, dvs interpretationen, uttolkningens egentliga syfte.

Muntlig och skriftlig tradering

P.g.a. att den gregorianska sången ursprungligen traderades muntligt vet vi ingenting om melodiernas utveckling före 800-talet, då de äldsta nedslagen av notation återfinns i källorna. Övergången från muntlig till skriftlig tradition var ingen enhetlig process, utan en utveckling, som pågick under flera hundra år, om vilket t.o.m. de senmedeltida koralhandskrifternas många melodiska varianter vittnar.

Den viktigaste utgångspunkten för uttolkningen av gregoriansk rytm har hittills framförallt varit notationerna i en grupp källor från 900-talet och början av 1000-talet innehållande rikhaltigt med rytmiska differentieringar (se ex. 1). Den största gruppen, alltså majoriteten av alla handskrifter, saknar emellertid sådana anvisningar, vilket i regel har betraktats som tecken på förfall och utarmning av en äldre och mer

4. Dobszay 1995, 116.

5. Dessa differentieringar gick under 1000-talet förlorade, vilket tycks bekräftas av en samtida iakttagare, Aribo av Freisingen (+ 1078), något som även återspeglas i handskrifter från 1000-talet och framåt.

levande tradition. Mot denna uppfattning hävdar Kenneth Levy att de många nyansfattiga kopiorna från 900- och 1000-talen snarare skulle kunna betraktas som trogna kopior av nyansfattiga original än som förfall av sådana som var rika på nyanser. Helmut Hucke undrade om inte de grafiska differentieringarna och tillsattstecknen snarare är att se som försök till en vidareutveckling av neumskriften och såsom vittnesbörd för bestämda traderingstraditioner (Überlieferungstraditionen).

Viktigt för förståelsen av den information neumerna ger är själva nedskrivningsförfarandet, om skrivaren nedtecknade melodierna direkt ur minnet, kopierade en äldre sångbok eller skrev på diktat. Att diktera en text för två eller flera skrivare var vanligt och praktiskt, eftersom det då var möjligt att framställa flera böcker samtidigt. Troliken gällde samma procedur vid nedtecknandet av melodierna. Detta kan ses som en förklaring till uppkomsten av olika skrivskick och varianter.

På 900-talet tänkte skrivaren knappast ännu i "tecken", utan i ord och ton utifrån sin muntliga traditions förutsättningar. Dessa idéer har i synnerhet diskuterats av Leo Treitler. Notationen ersatte inte denna tradition, utan musiken kunde förverkligas i såväl skrift som utförande. Skrivandet var en sorts utförande. De äldsta neumerna var i stället avsedda som *minnestöd* för kantorn och solisten, vilket bör ses som orsaken till att det inte finns detaljerade beskrivningar av deras melodiska och rytmiska tillämpning bevarade. Medeltidsmänniskan, som levde i en tid av levande muntlig tradition, hade en väl utvecklad memoreringsförmåga. Samtidigt bör enligt Treitler antagandet att hela melodirepertoarer lagrades i sångarnas minnen som om de vore varuhus eller datahårdiskar tas med försiktighet.

Medeltida teoretiker om rytm

Att gå in i de medeltida musikteoretiska texterna är att träda in i en tankesfär helt olik vår egen tid, där mycket tycks ha varit underförstått och därför till stor del onåbart för oss sentida uttolkare. Via Boethius (ca 480–524) och Cassiodorus (ca 490–580) anslöt sig de medeltida teoretikerna till den hellenistiska kulturens tänkare samt Pytagoras

6. Levy 1987, 90.

7. Hucke 1987, 64.

8. Levy 1987, 87 f.

9. Se t.ex. *Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant*, *Musical Quarterly* 60 (1974), 333–372; *Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music*, *Speculum*, 56 (1981), 471–491; *Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing*, *Early Music History* 4 (1984), 135–208; *The "Unwritten" and "Written Transmission" of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation*, *JAMS* 10 (1992), 131–191.

10. Treitler 1982, 237.

11. Treitler 1992, 145.

(582-ca 496 f.Kr.) och nyplatonismen¹². Denna tillämpning av de antika auktoriteternas läror orsakade en stor klyfta mellan en sedan länge förgången, delvis bortglömd kultur och det medeltida tänkandet. Därför är de få skriftliga vittnesbörden om rytm vaga och svårtolkade.

Till vilka vände sig de medeltida auktorerna? Hur stort var gapet mellan teori och praxis? Vilka sånger och genrer avsågs? Var deras olika proportions- och talbaserade rytmiska system endast en teoretisk konstruktion och ett försök att inordna musiken i en kosmologi, där allt såsom en återspeglning av sfärernas harmoni var uppbyggt av toner i speciella talförhållanden, eller tillämpades de i verkligheten? P.g.a. dessa utsagors oklarheter är det nästan omöjligt att ge entydiga svar på de flesta av dessa frågor, vilket också framgår av vår tids många mensuralistiska system som anser sig vara baserade på dem.

I det klassiska latinets talekonst utgick man ifrån ett kvantitativt system av långa och korta stavelser, som under medeltiden ersattes av betoningsaccenter. Dessa accenter synliggörs i en del av de tidiga notationernas åtskiljande mellan höga och låga toner genom tecknen *virga* och *punctum*, där textaccenterna i regel markeras med en hög ton i förhållande till lägre toner.

Lance W. Brunner menar att när en medeltida teoretiker hänvisar till klassisk poesi är det svårt att avgöra huruvida han faktiskt beskriver en levande praxis eller helt enkelt hyllar en förlorad traditions kvantitativa vers.¹³ Egon Wellesz frågade sig hur metriska regler som är baserade på skillnaden mellan långa och korta vokaler och stavelser var möjliga att applicera på ett latin, som genom utvecklandet av betoningsaccenter sedan århundraden hade förlorat distinktionen mellan långa och korta vokaler.¹⁴ Smits van Waesberghe, en av auktoriteterna inom gregoriansk forskning, ansåg¹⁵ att det ibland t.o.m. är svårt att avgöra huruvida vissa tecken avser text eller musik.

Som exempel på tolkningssvårigheterna kan nämnas Alkuin (753–814), som i traktaten *Musica* skriver: "... för att de rätt skall sjunga de ljuva sångerna med klar stämma måste de lära sig på hur många versfötter och stavelser musiken vilar i rytmen" (*Utque sonos dulces decantent voce sonora, Quot pedibus, numeris, rhythmo stat musica, discant*).¹⁶ I *Musica disciplina* skiljer Aurelianus (+895) mellan rytm och meter och talar om olika versmått samt refererar till ambrosianska hymner, psalmer, antifoner och responsorier. Han kritiserar de sångare som "förlänger förkortningar och förkortar förlängningar" (*correptiones producant, et corripunt productiones*).¹⁷

12. Se härför Wellesz 1963, 347.

13. Brunner 1982, 321.

14. Wellesz 1963, 347.

15. Smits van Waesberghe 1980, 416.

16. Citerat i Wagner 1912, 11 f.

I *Scholia* (eller *Scolica*) *enchiriadis*, en anonym traktat från 800-talet, talas övervägande om hur man utför nya sånger med långa och korta toner samt i rätta versmått. I *Commemoratio breviss* sägs det att sångerna (psalmer, antifoner och responsorier) skall sjungas ”på ett sådant sätt att melodin kan framföras med väl avvägd balans” (*ut aequalitate diligenti cantilena promatur*).¹⁸ Hugobald (840–930) skriver i *De harmonica institutione* om *tarditas seu celeritas cantilenæ*¹⁹, dvs ”melodins långsamma eller snabba förlopp”, vilket tycks syfta på sångernas tempo. *Anonymus Vaticanus* (900-talet) säger att ”ursprung och sammansättning framgår av tonaccenter och av stavelsernas versfötter” (*Ortus quoque suus atque compositio ex accentibus toni vel ex pedibus sillabarum ostenditur*).²⁰ Härvid refereras även till olika mässånger, men endast i samband med beskrivningen av olika nottecken, bl.a. *longa* och *brevis*. Det är tveksamt om man kan tolka dessa ställen som bevis för något slags metriskt utförande.

P.g.a. att de rytmiska differentieringarna försvann under 1000-talet (se f.n. 5) är de senare teoretikernas utsagor av mindre intresse. Trots detta har dessa, särskilt Guido²¹ av Arezzo, citerats flitigt av mensuralisterna. I Guidos traktat *Micrologus* (kap. 15)²¹ möter oss en kompositionslära för nyare sånger, där det precis som i tidigare traktat talas om långa och korta toner samt olika versmått. Guido hänvisar även till ambrosianska hymner och sekvenser (*prosa*). De sånger som omnämns i samband med rytmen är övervägande enkla och syllabiska, ofta med metriska texter. Påfallande ofta hänvisar han till ambrosianska hymner, men även till psaltarpsalmer, antifoner och (troligen små) responsorier, dvs enkla syllabiska sånger som kunde utföras av hela det sjungande konventet.

Olika åsiktsläger: mensuralister och ekvalister

Alltsedan 1800-talet utkämpades den gregorianska rytmstriden mellan två huvudmotståndare, ekvalisterna med sin fria och mensuralisterna med sin bundna rytm. Till ekvalisterna hörde framförallt benediktinerna med munkarna i Solesmes i täten, medan de flesta andra tillhörde olika mensuralistiska falanger.

På det officiella planet vann ekvalisterna med den berömda solesmesmetoden, som genom det påvliga dekretet *Motu proprio* år 1903 blev normgivande för sången i den romersk-katolska liturgin. Metoden spreds snabbt och kom av många att uppfattas som identisk med äkta monastisk tradition.

17. Gushee 1975, 127.

18. Schmid 1981, 175; se även Wagner 1912, 359 ff.

19. Gerbert I, 104.

20. Wagner 1912, 355.

21. Joseph Smits van Waesberghe, Gvidonis Aretini *Micrologus*. American Institute of Musicology 1955 (*Corpus scriptorum de musica* 4).

Mensuralism

Mensuralisterna stödde sina teser om en proportionellt indelad rytm på de medeltida teoretikernas uttalanden. Vanligen utgick de från två till tre grundvärden, oftast fjärdedelsnoter, åttondelsnoter och halvnoter. I vissa skolor förekom även ornament, som kunde skrivas med snabbare notvärden, drillar och förslag (se ex. 2).

En av de främsta företrädarna för mensuralismen var Antoine Dechevrens (1840–1912). Han betonade tre källor för att nå kunskap om gregoriansk rytm: de medeltida teoretikerna, de gamla neumerna och de ännu levande sångtraditionerna i orientaliska kristna riter. Ett argument för en differentierad men bunden rytm finner han i de nya rytmiska system som växte fram i samband med den tidiga flerstämmigheten, eftersom figuralmusiken ingenting annat gjorde än att fortsätta den äldre musikens traditioner. Något liknande förekom redan i neumerna²².

Även om Dechevrens´ transkriptioner är tämligen fantasifulla bidrog hans rent teoretiska kunskaper liksom hans öppenhet för ett annorlunda tänkande till viktiga insikter på det allmänrytmiska planet, som har verkat stimulerande på debatten om gregoriansk rytm. Salunda skrev Bruno Stäblein i sin studie över de olika rytmiska fallangerna, att även om Dechevrens´²³ transkriptioner endast har historiskt intresse så förtjänar mannen att bli respekterad.

En annorlunda mensuralism förespråkades av bl.a. Georges Houdard (1860–1913), som tog stavelsen till grundvärde, oftast i form av en fjärdedel. Utan hänsyn till de enskilda neumernas grafik motsvarade enligt honom en entonsneum en fjärdedelsnot, en tvåtonsneum två åttondelar, en tretonsneum en triol osv.

Även Peter Wagner (1865–1931), som först bekände sig till det ekvalistiska lägret, utarbetade med tiden ett mensuralistiskt system. Han ville befria rytmproblemet från de snäva banden till den samtida musiken som hitintills varit rådande och höjde därvid energiskt²⁴ rösten mot den uppförandepraktiska (o)vanan att dela in melodierna i taktarter.

Till de viktigare mensuralisterna hörde även Jules Jeannin (1866–1933)²⁵, som enligt Ewald Jammers var den tvivelsutan mest korrekta forskaren²⁶, vars mensuralism enligt Stäblein stod på en mycket högre nivå än alla företrädares försök²⁷. Jeannin använde sig av både taktartsväxlingar och oregelbundna taktarter, samt ansåg att den gregorianska sången var påverkad av den syriska kyrkosången.

22. Dechevrens 1902, 94.

23. Stäblein 1969, 88.

24. Ibid., 91

25. *Études sur le Rythme grégorien*, 1926.

26. Jammers 1937, 30.

27. Stäblein 1969, 91.

En av de senare mensuralisterna, enligt Stäblein den intressantaste²⁸, är Ewald Jammers (1897–1981). Till hans förtjänster hör att han i motsats till sina föregångare tog hänsyn till den gregorianska repertoarens olika genrer. Sålunda finns det enligt honom skillnad mellan utförandet av psalmodi, orationer, antifoner och hymner. Även om Jammers använde sig av taktstreck, betraktade han inte dessa som identiska med taktstrecken i dagens musik, utan som en slags indikation för den rytmiska ordningen.²⁹ Utanför de olika genrernas rytmiska system ställde han psalmodin, som i sig hade den egentliga rytmen från den gregorianska tidsaldern.³⁰ Med tiden kom han att ta allt större hänsyn till texten, vilket fick till följd att han inte längre betraktade notvärdena som matematiskt mätbara, utan ansåg att de borde utföras med relativt stor frihet.

Det förmodligen allra sista mensuralistiska bidraget kom från holländaren Jan W.A. Vollaerts (1901–1956). Hans ”proportionella” rytm fick tack vare efterföljaren Gregory Murray³¹ och inspelningarna av Schola Antiqua under ledning av John Blackley en genomslagskraft, som bestått ända in i vår tid.

Trots att även Vollaerts refererade till de medeltida musikteoretikerna kritiserade han sina föregångare för att de hade tagit över deras utsagor alltför okritiskt. Han ansåg att det var meningslöst att konsultera de medeltida auktorerna när det gäller detaljerna i deras rytmiska system, eftersom inte en enda ger en fullständig eller systematisk framställning.³² Samtidigt menade han att ekvalisterna hade överdrivit kritiken mot mensuralisternas motsägelser, eftersom mensuralisterna var överens på den allra viktigaste punkten, nämligen att de medeltida författarna inte lärde ut en *cantus planus*, utan en rytm som var metriskt differentierad.³³

Den slutliga (?) dödsstöten åt mensuralismen levererades av ingen mindre än Eugène Cardine 1962, som anklagade Vollaerts för att ha förvanskat verkligheten i syfte att få fram de slutsatser han önskade.³⁴ Stäblein är mildare i sitt omdöme:

Vollaerts kunde endast räkna med sig själv och hade inte en chans att disponera över en grupp hängivna medarbetare: därför har han inte kunnat undvika att ett visst antal felaktigheter har slunkit in i hans arbete.³⁵

28. Stäblein 1969, 93.

29. Jammers 1937, 92.

30. Ibid., 163.

31. Se t.ex. *Gregorian Chant According to the Manuscripts*, London 1963 och *Gregorian Rhythm in the Gregorian Centuries*, Bath 1963.

32. Vollaerts 1958, 163.

33. Ibid., 202 f.

34. Cardine 1963, 23 f.

35. Stäblein 1969, 96.

Den ungerske gregorianikern och folkmusikforskaren Benjamin Rajeczky kritiserade mensuralismen utifrån helt andra, nämligen etnologiska kriterier:

Resultatet ... är negativt för mensuralismen: för en etnomusikologs öron klingar mensuralisternas lösningar³⁶ främmande; den levande traditionen visar inte upp så rytmiskt rigida former ...

Trots mensuralisternas tillkortakommanden hör till deras förtjänst att de väckte debatt när de envist framhållde i sin uppfattning att rytmen var långt mer varierad än vad ekvalisterna hävdade. Hit hör också försöken att sätta den gregorianska sången i relation till orientaliska liturgier. Därför bör mensuralismen enligt min mening ses som ett viktigt led i den gregorianska rytmforskningens utveckling.

Ekvalism

Solesmesmetodens förhistoria³⁷ går tillbaka till mitten av 1800-talet och det franska klostret St. Pierre i Solesmes. Här utvecklade Dom Joseph Pothier (1835–1923) ett ekvalistiskt sångsätt, som med utgångspunkt i textens naturliga rytm³⁸ kännetecknades av en viss rytmisk frihet, den s.k. *fria oratoriska rytmen* (accentualism) .

Pothiers efterträdare Dom André Mocquereau (1849–1930) hävdade i stället *en av texten oavhängig fri musikalisk rytm*. Det är här den berömda "ictusteorin" kommer in i bilden, ett begrepp som har lett till många missförstånd. Gustave Reese skriver t.ex. i sin handbok *Music in the Middle Ages*³⁹ att exakt vad solesmesforskarna menar med en ictus är något svårt att få grepp om.

Ictus, som kan översättas med slag, stöt eller taktslag, är enligt Mocquereau det rytmiskt sammanbindande elementet i melodin:

... ictus som sådan innebär inte en betoning med rösten, utan ett slag med handen eller foten, det svaga ljudet från dirigentens⁴⁰ taktpinne ... Den kräver således inte nödvändigtvis ... en intensifiering av ljudet.

Genom ett vertikalt litet streck, s.k. *episema*, delar han in tonerna i två- och tregrupper, där den första tonen utgör *ictus* (se ex. 3). *Ictus* är också den fallande rörelsen, *thesis*, som⁴¹ innebär *vila*, dvs det ögonblick då rörelsen efter att ha lyfts upp faller tillbaka. Häri såg Jammers ictusteorins svagaste punkt :

36. Rajeczky 1967, 27.

37. Se härför Pierre Combe, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*. Solesmes 1969.

38. Presenterad i *Les mélodies grégoriennes*, 1980.

39. Reese 1941, 142.

40. Mocquereau 1927, 674.

41. *Paroissien romain*, ix.

... men då han [Mocquereau] betecknar ictus som "vila" borde ord som deus få ictus på den accentlösa stavelsen. ... Men här identifierar han det med ... den musikaliska accenten. På denna inkonsekvens har en stor del av hans system byggts upp.⁴²

Solesmesmetoden stod trots sin auktoritet inte oemotsagd ens i de ekvalistiska leden. Sålunda anklagades Mocquereau av Pothiers anhängare för att försöka påtvinga "hela världen" sin personliga tolkning av de medeltida rytmerna.⁴³ Benediktinen Albert-Jacques Bescond kallar ictusteorin för en mensuralism som inte vågar säga sitt⁴⁴ namn och som när allt kommer omkring bara är en växling mellan två- och tretakt. Det samma hävdar⁴⁵ den franska musikologen Marie-Noël Colette, som talar om en "ny mensuralism".⁴⁵ I *Gregorian Chant* sammanfattar Willi Apel Mocquereaus svagheter:

Han ägnade de "rytmiska manuskripten" minutiös forskning, från vilka han tog över olika förlängningstecken (...) samtidigt som han bortsåg från accelerationstecknen (...) eller sådana som indikerar olika grader av intensitet (...). Sålunda representerar hans arbete en blandning av historisk exakthet och uppfinningsrik fantasi.⁴⁶

Gregoriansk semiologi

Eugène Cardine utvecklade den gregorianska semiologin ungefär samtidigt som Vol-laerts sin "proportionella" rytm. Båda baserar sina forskningsresultat på grundliga neumstudier, men trots detta blev resultaten radikalt olika. Den enorma genomslagskraft semiologin har fått, beror troligen till en stor del på ett massivt stöd från kyrkligt håll men även på dess vetenskapliga framtoning. Därför är det viktigt att först förklara vad Cardines semiologi innebär och därefter göra en allmän utvärdering både av dess förtjänster och svagheter.

Med gregoriansk semiologi avser Cardine uttolkningen av några av de äldsta musik-⁴⁷handskrifterna innehållande rytmiska differentieringar. Det är att läsa det skrivna och därefter att praktisera det lästa i uppförande och interpretation. Semiologin koncentrerar sig i första hand på rytmen, men under senare år alltmer på ord-tonförhållandet. Metodologiskt baserar sig de semiologiska forskningsrönen på jämförande källstudier presenterade i tabelluppställningar i avsikt att åskådliggöra samstämmigheten mellan handskrifterna (se ex. 4). Cardines och hans medarbetares forskningsresultat har lett till en viktig omvärdering av den gregorianska rytmen, som även har ställts som bevis för solesmesmetodens – dvs den strikta ekvalismens – ohållbarhet.

42. Jammers 1937, 8.

43. Amédée Gastoué & M. Emmanuel i: Tribune de Saint Gervais XVI (citad i Apel 1958, 258 f.n. 3).

44. Bescond 1972, 180.

45. Colette 1982, 8.

46. Apel 1958, 128.

47. Cardine 1980:1, 30.

Semiologerna utgår dessutom från stavelsen som grundvärde, s.k. syllabiskt tidvärde – eller verbal rytm – som tillämpas inte endast på syllabiska, utan även på grupp-melodiska och melismatiska sånger. Detta är egentligen inget annat än en återgång till Dom Pothiers accentualism, som tillsammans med den semiologiska teckentolkningen ger upphov till ett helt nytt rytmiseringskoncept, som i praktiken har lett till större rytmiska differentieringar. I motsats till mensuralisternas tydliga åtskiljande mellan långa och korta toner talar semiologerna emellertid hellre om nyanser, genom vilka den ena noten blir relativt längre eller relativt kortare eller om ”uttänjda” och ”lättare” värden.⁴⁸

Viktigt för omvärderingen av rytmen är Cardines upptäckt att betoningarna i de gregorianska melodierna oftast ligger på de ställen i notationen där pennan stannade upp, inte som man hittills hade trott, på den första tonen i varje notgrupp. Tvärtom,⁴⁹ i en mängd väl fastställda fall är det den sista noten i gruppen som är den viktigaste. Denna tes stöds av det faktum att vissa handskrifter innehåller tilläggstecken i form av *episema* för tonförlängningar och *litteræ significativæ* för såväl längre som kortare toner.

Den semiologiska neumuttolkningen består av två huvudblock, varav det ena sysslar med de *enskilda* neumtecknens grafik⁵⁰, det andra med tecknens *grupperingar*, de s.k. ”*coupures neumatiques*”. Till de viktigaste musikhandskrifterna räknas några handskrifter från Sankt Gallen (SG), främst SG 359 (tidigt 900-tal) och SG 339 (tidigt 1000-tal) samt Einsiedeln 121 (efter 934) och Laon 239 (ca 930), dvs samma handskrifter som i alla tider rönt det största intresset. I standardverket *Sémiologie grégorienne* från 1970 refererar Cardine alltid till dessa källor. De ligger även till grund för neumerna i mässångboken *Graduale triplex*⁵¹ från 1979 (se ex. 5). Därtill kommer enstaka tyska, franska och italienska källor.⁵² Under senare år har källbeståndet utökats till att omfatta ytterligare några källor.

De enskilda tecknens uttolkning⁵³

Uttolkningen av de enskilda tecknen innebär enligt semiologin dels en bekräftelse på tidigare observationer, dels nya upptäckter. Cardine menade sig kunna påvisa att enkeltecknen *virga* (/) och *punctum* (.) respektive *tractulus* (_) inte indikerade ton-

48. Göschl 1977, 117.

49. Cardine 1977, 182.

50. Med ”neum” avser Cardine en eller flera toner som ingår i samma grafiska tecken.

51. Se Cardine 1970, 3 samt förordet till *Graduale triplex*.

52. Se härför t.ex. Agustoni & Göschl 1987, 75 ff.

53. Om inget annat anges utgår jag alltid från sanktgallennotationen.

längd, utan endast stod för hög respektive låg ton. Därmed föll den viktigaste mensuralistiska tesen, som hävdade att dessa tecken stod för *longa* och *brevis*.

Med ett annat forskningsrön vederlades solesmesmetodens uppfattning att de två tonerna i kurrent *pes* ($\curvearrowright = \overset{\cdot}{\curvearrowright}$) var lika långa och att *pes quadratus* (\checkmark) utfördes lång+kort. Cardine hävdade motsatsen: det var den andra tonen som var viktigast, eftersom den ofta har episema ($\curvearrowright \checkmark$). Förlängd *clivis* ($\text{X} = \overset{\cdot}{\curvearrowright}$) definierade han i motsats till solesmesmetodens långa+korta *clivis* ($\bar{\curvearrowright}$) som två lika långa toner ($\bar{\curvearrowright}$).

I tretonsligaturerna *scandicus* ($\overset{\cdot}{\curvearrowright} \overset{\cdot}{\curvearrowright} = \overset{\cdot}{\curvearrowright} \overset{\cdot}{\curvearrowright} \overset{\cdot}{\curvearrowright}$), *porrectus* ($\curvearrowright = \overset{\cdot}{\curvearrowright} \overset{\cdot}{\curvearrowright}$) och *torculus* ($\curvearrowright = \overset{\cdot}{\curvearrowright} \overset{\cdot}{\curvearrowright}$) betonas alltid sista tonen hos Cardine, dvs det ställe där pennan stannade upp. Dessa förlängningar var underförstådda, men kunde förtydligas med episema: $\overset{\cdot}{\curvearrowright} \checkmark$, $\curvearrowright \checkmark$, $\curvearrowright \checkmark$. *Climacus* som enkeltecken och i sin "grundform" ($\curvearrowright \checkmark = \overset{\cdot}{\curvearrowright} \checkmark$) betyder kort+kort+lång ton. Förlängningen på den sista tonen är här underförstådd kan även skrivas $\curvearrowright \checkmark$. Denna ofta förekommande förlängning av sista tonen i en notgrupp är speciellt tydlig i reperkussionstecknet *tristropa*: $\curvearrowright \checkmark \checkmark$, i Laon $\overset{\cdot}{\curvearrowright} \checkmark$, vilket f.ö. också ses som bevis för att det handlade om upprepningstoner.





I övrigt kan rytmiska variationer enligt Cardine urskiljas genom förändring av den grafiska formen. Sålunda förändras kurrent *torculus* (\curvearrowright) till S för att indikera tre längre toner, medan en utdragen form av samma tecken (\curvearrowright) betyder förlängning av de två sista tonerna (kan även skrivas J). *Climacus* $\curvearrowright \checkmark$ innebär tre uttänjda toner och $\curvearrowright \checkmark$ kort+lång+lång ton. Om skrivaren ville ange en förlängning på den första tonen kunde han använda episema: $\overset{\cdot}{\curvearrowright} \checkmark$, $\overset{\cdot}{\curvearrowright} \checkmark$. Ett särfall utgör *bi-* och *trivirga* (// , ///), som symboliserar uttänjda toner av lika längd. Detta bevisas enligt Cardine av sådana parallellställanden där varje *virga* har episema (// , ///).

Den gregorianska semiologin ger också en ny tolkning av *salicus* ($\overset{\cdot}{\curvearrowright} \overset{\cdot}{\curvearrowright} \overset{\cdot}{\curvearrowright} = \overset{\cdot}{\curvearrowright} \overset{\cdot}{\curvearrowright} \overset{\cdot}{\curvearrowright}$). Enligt solesmesmetoden låg betoningen på mittentonen (s.k. *oriscus*), men genom jämförande undersökningar anser sig semiologerna ha påvisat, att huvudbetoningen går till noten som följer direkt på oriscus, dvs den sista, då *oriscus* endast är att betrakta som en melodisk ledton.⁵⁴ Vad beträffar den omdiskuterade quilisman ($\curvearrowright \checkmark$) betraktas den som en genomgångston, vanligen som en utfyllnad av en liten ters.

I en del handskrifter åskådliggörs rytmiska differentieringar även med hjälp av *litteræ significativæ*. Så står *c* (*celeriter* = snabbt) vid kurrenta tecken för ett lättare/snabbare utförande. Förlängningsanvisningarna som ibland ersätter episema, t.ex. *t* (*tenete* = håll ut), *x* (*expectare* = vänta) i Sankt Gallen och *a* (*augete* = förstora) i Laon, är enligt semiologerna i de flesta fall att se som påminnelser för något som redan framgår av själva grafiken.

54. Cardine 1970, 102.

De omdiskuterade likvescenserna, *semivocales*, utgör en länk mellan ord och ton samt är enligt semiologen Johannes B. Göschl en hermeneutisk nyckel till det rytmiska bedömandet av stavelsernas artikulation⁵⁵. Med hjälp av grafisk förändring av ett nottecken signalerar skrivaren en speciell – och av forskningen omdiskuterad – artikulation vid vissa konsonanter (*m, n, l* etc.), konsonantkombinationer (*gn, rv, mn* etc.) och diftonger (*au, ia* etc.).

Cardine menade sig här kunna påvisa två sorters likvescenser, "augmentativa" vid en viktig not och "diminutiva" vid en svag not.⁵⁷ Detta innebär att beroende på sammanhanget kan  symbolisera både förstord likvescent *virga* (entonsneum) och förminskad likvescent *clivis* (tvåtönsneum = *plica*).  kan stå för både likvescent *tractulus* (entonsneum) och likvescent *pes* (tvåtönsneum = *epiphonus*). Tecknet  kan enligt detta sätt att tänka symbolisera såväl förstord likvescent *pes* (tvåtönsneum) som förminskad likvescent *torculus* (tretonsneum) och  både förstord likvescent *clivis* (tvåtönsneum) och förminskad likvescent *climacus* (tretonsneum) osv.

"Neumkupering"

Den viktigaste tesen inom den gregorianska semiologin är "återupptäckten"⁵⁸ av speciella situationer i neumtexten⁵⁹ observerade redan av Mocquereau, nämligen neumer-
nas grupperingar i ligaturer. Cardine kallade dessa fenomen *coupures neumatiques*,⁶⁰ som på svenska kan översättas med "neumkupering".

Cardine menade att "neumkuperingen" bevarar neumen i orubbat skick, men gör den mer åskådlig i ordets rätta betydelse: genom att ytterligare framhäva den ena eller den andra av dess delar *åskådliggörs* dess speciella uttryck.⁶¹ Enligt de teser, som Cardine presenterade vid kyrkomusikkongressen i Wien 1954 uppträder "neumkuperingen" med överväldigande samstämmighet på olika håll i Europa.⁶² Genom jämförande källstudier kunde han t.o.m. urskilja olika sorters "kupering".

55. Göschl 1985, 61.

56. Se härför framförallt Mocquereau, *Neumes-accents liquescents ou semio-vocaux*, Paléographie musicale II, 1891; Heinrich Freistedt, *Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Choral*, Freiburg/Schweiz 1929; Göschl 1980; Andreas Haug, *Zur Interpretation der Liqueszenzneumen*, AfM 50 (1993), 85–100.

57. Cardine 1970, 136.














58. Cardine 1969, 18.

59. Mocquereau 1908, 261 ff.

60. På tyska talar man om Neumentrennung, dvs "neumdelning" eller "neumåtskiljande".

61. Cardine 1969, 22.

62. Zweiter internationaler Kongress für katholische Kirchenmusik. Wien 4.–10. Oktober 1954. – Ingmar Milveden och Arthur Adell, som var närvarande har för svenska språket diskuterat termen "neumavstånd".

Med "neumkupering" avser Cardine i praktiken olika sätt att (om-)gruppera eller "dela upp" en flertonsneum i mindre enheter i syfte att markera den melodiska frasens rytmiska stödpunkter. Dessa förlängningar (eller tånjningar) äger rum på de ställen i ligaturer och melismer där skrivarens penna stannade upp. Sålunda kan t.ex. *torculus* ( = ) delas i början, med följd att den första tonen förlängs ( = ). *Scandicus* ( = ) delad i början innebär förlängning av den första tonen ( = ) och delad i mitten förlängning av den andra tonen ( = ). Beviset utgörs enligt Cardine av att sådana ställen ofta förstärks med hjälp av episema ( ,  ,  osv.) eller *litteræ significativæ*.

Kritiken av den gregorianska semiologin

Cardine och hans medarbetare har med den gregorianska semiologin lämnat viktiga bidrag till utforskandet av den tidiga enstämmiga kyrkosångens rytm. Trots detta har deras tolkningar – helt eller delvis – kritiserats och ifrågasatts av bl.a. Marie-Noël Colette, Lance W. Brunner, Kenneth Levy, Wulf Arlt, David Hiley och László Dobszay. Hittills har emellertid inte någon på ett mer systematiskt sätt undersökt och utvärderat de semiologiska teserna. Därför är behovet av diskussioner och forskning fortfarande stort.

Dobszay talar om "fyra grundläggande aspekter" vid utvärderingen av den gregorianska semiologin:

- 1) den rent vetenskapliga forskningen; 2) de regler för utförandet som baseras på denna forskning; 3) vad som verkligen åstadkommit av "semiologiska" körer; 4) den vetenskapliga skolans omvandling till en framgångsrik rörelse som eftersträvar att placera sina anhängare som lärare vid universitet och prästseminarier, som körledare och jurypresidenter.

Brunner menar att det som gör Cardines teorier så betvingande är att de har baserats på den mest omfattande och minutiösa paleografiska forskning som någonsin har förekommit.⁶⁴ Trots detta är resultaten och slutsatserna av undersökningarna osäkra. Därtill kommer att semiologerna inte lyckats befria sig från arvet från solesmesmetoden, något som oftast lyser igenom i olika skivinspelningar.

Dessa problem är allmänt kända, och Dobszay som är mest kritisk, anser att det semiologiska systemet är lika spekulativt som Solesmes två- och tregrupper med *ictus*, eftersom det inte finns säkra historiska belägg för det.⁶⁵ Han menar också att skolans viktigaste bidrag till gregorianikhistorien är att den påvisat att Solesmes regler inte kan beläggas i källorna.⁶⁶ Brunner skriver att Cardines teorier behöver genomgå en objek-

63. Dobszay 1995, 113.

64. Brunner 1982, 320.

65. Dobszay, 114.

tiv granskning av en stor skara forskare, som i motsats till semiologerna inte är belastade av den vördnadsvärda solesmestraditionen.⁶⁷

Det som framträder mest tydligt är här semiologins dogmatism, att dess företrädare sätter upp ett regelsystem för varje litet tecken och att de talar om ett "autentiskt" utförande. Allt detta står enligt Dobszay i motsats till den medeltida sångens verklighet:

Historiska dokument säger att gregoriansk sång framförts såväl av solister som av smärre grupper eller av en hundrahövdad kör; den kunde utföras av korgossar eller munkar, av kloster av en familjs eller en stads storlek; den sjöngs både av bröder som inte kunde läsa och av människor som stod på sin tids högsta intellektuella nivå. Hur lät sången när den framfördes av professionella sångare (som ofta av sina fromma samtida förebräddes för sitt artisteri) och när den framfördes av barn som lärde sig *grammaticam musicamque* – grammatik och musik – på gregorianskt material? Eller hur lät den i engelska och irländska kloster på Beda Venerabilis' tid? Kan man ogiltigförklara alla dessa utförandesätt med ett äkthetspedanteri som förevändning?

Det ursprungliga sångsättet och den arketypiska neumskriften

En av de viktigaste invändningarna mot semiologerna är deras tro att man kan nå tillbaka till en "archétype d'écriture", som skulle göra det möjligt att återfinna den gregorianska koralens ursprungliga form. Det handlar enligt semiologerna om att det fanns en oavbruten muntlig tradering, som när den väl fastlagts, garanterar en ursprungligt koncipierad musikgestaltning av en text. Härvid ansluter sig semiologerna till en äldre uppfattning som de flesta forskare av idag har gått ifrån.

Levy betraktar detta som semiologernas svagaste punkt och menar att det är här som Dom Cardine och hans skara av gregorianska semiologer varit som mest sårbara. Misstaget⁷¹ att definiera en arketypisk neumskrift har fördunklat deras imponerande resultat. Liknande tankegångar uttrycker Dobszay när han skriver att semiologernas många iakttagelser har givit värdefulla bidrag till gregorianikhistorien, även om deras bemödanden att rekonstruera en autentisk version varit mindre framgångsrika.⁷²

66. Ibid., 115.

67. Brunner 1982, 321.

68. Dobszay, 114.

69. Rumphorst 1980, 240.

70. Agustoni & Göschl I 1987, 30.

71. Levy 1987, 82.

72. Dobszay 1995, 114.

De mest representativa källorna

En annan svag punkt inom semiologin är fixeringen vid ett begränsat antal handskrifter, som Cardine och hans adepter brukar kallas "de bästa" och "mest representativa":

Semiologin riktar ... sitt intresse speciellt mot sådana dokument, som är rika på olika tecken och försöker på varje ställe ta redan på deras speciella betydelse.

Luigi Agustoni, en av de främsta semiologerna, motiverar urvalet med att det inte är absolut nödvändigt att undersöka ett stort antal källor, eftersom de äldsta källorna överensstämmer så väl sinsemellan. Därvid negligerar semiologerna den stora källgrupp, majoriteten av handskrifter, som saknar rytmiska angivelser. De stadfäster en tradition till att gälla *all* uppförandep Praxis av gregoriansk sång, vilket grundar sig på tron att de "fätaliga" nyansrika handskrifterna representerar *den* autentiska traditionen. Neumerna i dessa fätaliga källor har enligt Dobszay övertolkats och givit upphov till ett komplicerat system av medellånga halva notvärden, förkortade dito, medelkorta värden, förkortade långa värden etc. för att styra utförandet.

Rytmiska överensstämmelser

Med hjälp av jämförande källstudier framhäver semiologerna gärna att det finns många rytmiska överensstämmelser mellan de nyansrika "representativa" källorna. Samtidigt förbiser de, att det faktiskt finns ett stort antal varianter och upphöjer därmed själva samstämmigheten till lag. Salunda skriver Cardine om tio handskrifter ur sanktgallenfamiljen, i vilka överensstämmelserna är så stora att de är i det närmaste identiska. Göschl preciserar:

En rytmiskt preciserad not är i stånd att tolka värdet av en rytmiskt icke närmare preciserad not. ... I samband med den metod som betår av jämförande källstudier betyder denna princip, att den rytmiska preciseringen av ett bestämt tecken i *en bevisligen trovärdig handskrift* också förmår återge samma avsikt i varje annan handskrift ..., där sådan precisering saknas.

Samstämmigheten i de "representativa" handskrifterna tycks emellertid vara stabilare på en punkt, nämligen vid vissa typer av "neumkupering". Likväl behöver man inte alls gå utanför dessa källor för att finna exempel på avvikelser vad beträffar detaljerna

73. Cardine 1980:2, IV.

74. Agustoni 1969, 36.

75. Dobszay 1995, 114.

76. Cardine 1980:2, XIX.

77. Göschl 1986, 13.

78. Se t.ex. Cardine 1980:2.

(se ex. 6). Semiologerna beaktar således inte varianterna, ett signum för all muntligt traderad musik.

En vansklig följd av samstämmighetsprincipen är semiologernas tendens att över-systematisera och göra "metod" av sina tolkningar, vilket lätt leder till en slags tecken-fundamentalism. I en av sina artiklar skriver Cardine visserligen att det hittills har förekommit för många "metoder", men att semiologin ingenting har av system. Längre ner talar han emellertid om de semiologiska fakta, från vilka man ej har rätt att göra några som helst avsteg.⁸⁰ I en annan artikel fastställer han att semiologin ger de grundläggande fakta på vilka man kan bygga en autentisk interpretation, allt för att undvika fria fantasier och subjektivism.⁸¹ Dessa uttalanden är enligt min mening ingenting annat än en programförklaring och samtidigt en ogiltighetsförklaring av alla andra tolkningsmodeller.

Mot semiologernas överensstämmelsetes står t.ex. Apels yttrande att rytmen var ett tillagt element, som var högeligen variabelt vad beträffar tid och ort samt att var och en av de tidiga handskrifterna hade sin egen rytm.⁸² Även för David Hiley, författaren till den senaste stora handboken om gregoriansk sång⁸³, verkar det helt osannolikt att utförandet var enhetligt överallt. Visserligen är källorna enligt honom i allmänhet för-vånansvärt enhetliga i sättet att gruppera noter och t.o.m. i utsättandet av speciella särdrag, men denna överensstämmelse är generell och därför inte exakt.⁸⁴ Wulf Arlt efterlyser fler och i sammanhanget större undersökningar för att se i vad mån giltighe-ten av de vunna rönen är tillräcklig och huruvida de förbluffande överensstämmelser-na behöver undersökas mer i detalj.⁸⁵ Detsamma gäller för Dobszay, som i detta sammanhang mer än andra framhäver varianternas betydelse:

Forskningen borde för länge sedan ha gjort en analys av en viss grupp tätt samman-hängande källor. Sådana analyser kan sedan användas inte bara för uppförandeprak-tiska resonemang utan också för strikt historiska slutledningar. Olika traditioner slår igenom i melodivarianterna, i neumernas gruppering (...), i notskriftens funktion och i de enskilda nottecknens utformning och betydelse.⁸⁶ Dessa olikheter återspeglar historiska trender, rörelser och innovationer.

79. Cardine 1980:1, 30.

80. Ibid., 32.

81. Cardine 1980:2, XII.

82. Apel 1958, 132.

83. *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993.

84. Hiley 1993, 385.

85. Arlt 1987, 32.

86. Dobszay 1995, 113.

Tolkningen av enskilda tecken

Man bör vara ytterst försiktig med slutsatser i paleografiska iakttagelser, eftersom samma tecken i olika traditioner kan representera skilda rytmiska subtiliteter eller helt enkelt sakna rytmisk betydelse. Det är med andra ord omöjligt att göra en tillförlitlig tolkning av samtliga tecken. Därför kan semiologernas tolkningar av de enskilda tecknen i ett begränsat antal nyansrika källor till stor del ifrågasättas.

Som exempel på denna problematik kan nämnas *virga* med episema (\nearrow), som i en del handskrifter endast förefaller vara resultatet av ett stereotyp skrivskick och därför saknar rytmisk innebörd. I vissa nyansfattiga germanska handskrifter skrivs dessutom *scandicus* genomgående $\text{—}\nearrow$, vilket i den nyansrika sanktgallennotationen enligt semiologerna skall tolkas som tre långa toner. Exempelen kan mångfaldigas.

Uttolkningssvårigheterna görs tydliga i Colettes undersökning av *clivis*.⁸⁷ Genom att jämföra samma antifonmelodi som finns med olika texter, har hon tvärtemot Cardine påvisat att det i gregoriansk sång finns en tydlig tendens att i en nedåtgående notgrupp hålla ut den näst sista tonen, vilket i praktiken innebär att *clivis* med episema (\nearrow) skall uppfattas som lång+kort ton.

Cardines tes om "augmentativa" och "diminutiva" likvescenser är anslående, men vid närmare undersökning anser jag den inte vara helt övertygande. Beviset utgörs enligt semiologerna av jämförelser med sådana parallellställen där likvescenser saknas. Om det i ena källan står \nearrow , i den andra \nearrow , betyder detta att det handlar om likvescent *virga* i stället för likvescent *clivis*. Frågan är bara om bevisföringen är hållbar, eftersom det likaväl borde kunna handla om varianter.

Att man måste ta tesen om parallellställen med försiktighet framgår även av Göschls undersökning av tretonstecknet *epiphonus praepunctis* ($\text{—}\cup$). Enligt den semiologiska tolkningsmodellen borde det på icke-likvescenta parallellställen stå $\text{—}\nearrow$, dvs en "kuperad" tretonsneum, men enligt de diastematiska jämförelsekällor han använder sig av återfinns där endast de två lägsta tonerna.

När det gäller quilisman baserar sig semiologerna framförallt på Walter Wieslis avhandling *Das Quilisma im Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen*, där SG 359 jämförs med fyra andra "representativa" handskrifter.⁸⁸ Wiesli menar att det med all tydlighet handlar om en genomgångston som till sin natur är lätt.⁸⁹ Agustoni & Göschl sammanfattar:

87. *Indication rythmiques dans les neumes et direction mélodique*, 1992.

88. Colette 1992, 235.

89. Göschl 1980: II.

90. Wiesli 1966, 34 ff.: Einsiedeln 121, Bamberg 6, Laon 239, Chartres 47.

91. Ibid., 318.

Ett står med säkerhet fast. Quilismanoten har den allra kortaste tidslängden, och det minsta värdet sugts upp, ja absorberas, av den efterföljande tonen, som är den egentliga och riktiga tonen. ... allt pekar mot en portamentoliknande tonansats, vars funktion består i att underlätta ett smidigt utförande av den mycket viktiga och slutligen enda verkliga strukturtonen på det subsemitonala tonsteget.⁹²

Problemet är här dels semiologernas begränsade undersökningsmaterial, dels deras ovilja att se andra möjligheter och aspekter, t.ex. att det skulle kunna handla om ett ornament, något som bl.a. många mensuralister hävdar.⁹³

I den framväxande kvadratnotationen försvinner quilisman snabbt och ersätts med det intervall – ofta en liten ters – det ursprungligen fyllde ut. Detta skulle kunna tala för den semiologiska teorin. I germanska notationer kvarstår emellertid quilisman ofta ytterligare några århundraden, vilket Franz Tack ser som bevis för att tecknet ursprungligen inte kan ha varit ett tonhöjdstecken, utan ett föredragstecken.⁹⁴ Med stöd av de medeltida teoretikerna, men även utomeuropeiska musikkulturer, tror han att det bör handla om en ”kehligh-nasalen Umschlagton”, som på svenska bör syfta på någon form av glottisstöt.⁹⁵ Här behövs uppenbarligen mer forskning, både i de äldsta källorna och i senare diastematiska källor med kvardröjande quilismor.

Neumkuperingsbegreppet

Cardines forskningsrön om ”neumkuperingen” har varit avgörande för förståelsen av den gregorianska sångens rytm. Möjligen har fenomenet förstörats upp. Problemet är att semiologerna alltför mycket utgår från det skrivna tecknet i stället för såsom medeltidssångaren sannolikt gjorde, från det sjungna ljudet. Idén att en neum kan ”delas upp” i mindre enheter utgår från ett teckenfixerat tänkande, som knappast stämmer med den här tidens muntliga tradition. Därför är det också på sin plats att ifrågasätta själva terminologin. De s.k. neumkuperingarna utgör dessutom endast *ett* sätt att åskådliggöra förlängningar i en melodisk fras.

Colette föreslår uttrycket ”séparation graphique”, dvs ”grafiskt åtskiljande” eller ”grafisk uppdelning”, eftersom dessa ”kuperingar” indikerar en ljudförlängning och inte ett avbrott i den melodiska linjen.⁹⁶ Även med Colettes terminologi förutsätts emellertid någon form av särskiljande. Därför vore det enligt min mening bättre att glömma hela ”kuperings”- och åtskiljandeproblematiken och betrakta tecknen som på olika sätt grupperade symboler, varför jag föredrar att tala om *neumgruppering*.

92. Agustoni & Göschl 1992:1, 58 f.

93. Se härför Wiesli 1966, 4 ff. och Brunner 1982, 323.

94. Tack 1960, 9.

95. Ibid., 9 f.

96. Colette 1992, 202.

Ord-tonförhållandet

När semiologerna framhäver textens betydelse för melodibildningen överskrider de ofta gränsen för vetenskapligt tänkande. Sålunda försöker de oavsett melodisk genre påvisa det nära sambandet mellan text och melodi:

Den gregorianska sången lever av Ordet, och med sin förädling genom melodin lever Ordet här i fullkomlig symbios.

Här bör man, som jag ser det, skilja mellan två aspekter, nämligen 1. den textliga-melodiska uppbyggnaden och 2. interpretationen, dvs tolkningen:

1) Den gregorianska melodins naturliga framhävanne av textens accenter, viktiga ord och textfrasernas insnittsställen med hjälp av höga respektive melodiska-modala stödtoner samt kortare eller längre vokaliser.

2) Det i interpretationen subjektiva och eventuellt affektbaserade framhävanne av viktiga ord och textfraser.

Semiologerna refererar visserligen till den första aspekten, men övertolkar den andra. Genom att låta samma tecken få ibland diametralt olika längd och intensitet beroende på var i förhållande till texten det befinner sig, bäddar de för ett subjektivt utförande, ett tänkande som egentligen står 1800-talsromantikens emotionella fromhet närmare och som kan ses som främmande för medeltida andlighet.

Som exempel på en sådan subjektiv texttolkning kan nämnas *episema*, som enligt semiologerna i sanktgallennotationen inte nödvändigtvis betyder uppförstorad längd eller intensitet, utan i första hand motsvarar ett noggrant utförande av den motsvarande stavelsens kvalitet.⁹⁸ Om denna tolkning är riktig har jag svårt att förstå varför skrivarna uppenbarligen – för att ta ett exempel – skiljde mellan kortare och längre reperkusjonstoner såsom sker i *tristropa* och *trivirga*.

Som jag ser det kan den kyrkliga sångarens förhållningssätt till text och melodi snarare uppfattas som "mantriskt". Utgångspunkten är det monotona upprepanne på bestämda toner, något som återkommer som arketyp i alla religiösa riter. Det är denna repetitiva och "objektiva" kantillation av t.ex. psaltarsalmer och orationer, som utgör grundstommen i gregoriansk sång. Tonmåleri liksom ordupprepningar är – när sådana förekommer – senare tillagda element. Men inte heller dessa är avsedda att deklamera på ett affekterat sätt, utan befinner sig hela tiden inom objektivitetens ramar.

97. Agustoni & Göschl 1987, 30.

98. Ibid., 187.

Subjektiva värderingar

Semiologen Godehard Joppich skriver angående *litteræ significativæ*, att man kan förmoda att dessa bokstäver återspeglar skrivarens individuella och starkt emotionella reaktion. Detta är ett exempel på en av flera semiologiska undersökningar, vilka – speciellt under senare år – är fyllda av ovetenskapliga kommentarer och subjektiva värderingar, som i hög grad bidrar till att minska den gregorianska semiologins trovärdighet.

Sålunda blandar Agustoni & Göschl i *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals* sina neumsemiologiska instruktioner med uttryck som "diskret dynamik", "mjukt portato", "tonbreddning", "ansvällning" osv. Till de subjektiva värderingarna hör likaså rådet att sjunga *tristropa* mjukt och med omväxlande starkare och svagare luftström, eftersom hårda reperkussioner verkar klumpiga och skrattretande.¹⁰⁰ En sådan anvisning motsägs av olika sorters gehörstraderad musik, där reperkussioner sjungs med tydliga glottisstötar, ett sångsätt som i detta sammanhang varken förefaller "klumpiga" eller "skrattretande".¹⁰¹ Vad beträffar utförandet av quilsman avfärdas alla andra från semiologin avvikande tolkningar kategoriskt såsom hypotetiska och icke sällan fantasifula.¹⁰²

Syllabiskt stavelsevärde

Grundläggande i semiologin är tesen om stavelsen som rytmiskt grundvärde, en tes som appliceras även på gruppmelodiska och melismatiska sånger, eftersom det enligt Cardine inte på något sätt förekommer ett melismatiskt värde som skiljer sig från stavelsevärdet.¹⁰³ Motiveringen är att den gregorianska sången är mer än vokalmusik.¹⁰⁴ Den är det sjungna Ordet och Guds ord i Bibeln. I praktiken innebär detta ingenting annat än en form av ekvalism, om än en flexibel sådan. Mot detta synsätt pekar Colette istället på de syllabiska och melismatiska stilarternas skilda musikaliska karaktärer och frågar sig varför det ena tidsvärdet måste vara detsamma som det andra :

Är det paleografiska kriteriet tillräckligt för att rättfärdiga att man överför det syllabiska värdet till den delen av sången som har som funktion att gå bortom den rena recitationen och bryta upp frasens rytm? Redan existensen av själva melismen markerar viljan att bryta upp frasens (grund-)rytm. ... Inom denna dualitet för melismen in en annan tidsdimension.

99. Joppich 1995, 7.

100. Agustoni & Göschl 1987, 217.

101. Se även Brunner 1982, 324.

102. Agustoni & Göschl 1992:1, 58 f.

103. Cardine 1980:2, XXII.

104. Ibid., XII.

Ett undantag från regeln om syllabiskt stavelsevärde utgör sånger med utombibliska metriska texter, t.ex. hymner. Cardine menade, att fri prosa har fri rytm och metrisk text bunden rytm¹⁰⁶. Detta innebär alltså att såväl enkla syllabiska sånger (t.ex. antifoner och hymner) som gruppmelodiska mässånger (t.ex. *introitus*) och solistens melismatiska sånger (t.ex. *graduale*) har fri rytm. Enligt min uppfattning negligerar Cardine med denna uppdelning en viktig aspekt, nämligen vem eller vilka det var som framförde de respektive sångerna.

Med utgångspunkt i flera medeltida teoretikers hänvisningar till antifoner och ambrosianska hymner (se ovan) skulle jag, i motsats till Cardine, vilja se frågan även ur detta rent uppförandepraktiska perspektiv och ställa upp följande hypotes: *ju fler sångare, desto mer bunden rytm*. Sålunda kan det inte enbart vara textens struktur som avgör den rytmiska genren, utan även det antal sångare som förväntades framföra den respektive sången. De syllabiska och enklare sångerna (som sjöngs av flera sångare) sjöngs därför av praktiska skäl i någon form av bunden rytm, medan de gruppmelodiska och mer melismatiska sångerna (som sjöngs av scholan och solisten) hade fri – dvs obunden – rytm.

Den rytmiska syntesen och det klingande resultatet

Ett stort problem erbjuder frågan om den rytmiska helhetsbilden, den allra yttersta aspekten av den gregorianska semiologin, som kommer till uttryck i olika sorters klingande interpretationer. Inte endast nottecknens uttolkning, utan även förhållandet mellan ord och ton är avgörande för förståelsen av den rytmiska syntesen. Texten är utgångspunkten, eftersom grunden för den gregorianska koralens rytmiska uppbyggnad utgörs av stavelsen, det latinska ordets stavelse.¹⁰⁷ Detta behöver emellertid inte vara identiskt med semiologernas syllabiska stavelsevärde och fria rytm och löser inte heller problemet med tonernas längd i ligaturer och melismer. Härvidlag är inte längre semiologin till någon hjälp,¹⁰⁸ eftersom den endast indirekt berör den musikaliska interpretationen.

Härmed är vi inne på mer allmänrytmiska frågor som behandlar ett av de mest avgörande och intressantaste problemen när det gäller gregoriansk rytm: Hur kommer man till större klarhet om *den rytmiska syntesen*? Då handlar det inte endast om vilka toner som enligt vissa notationer kan förmodas vara längre eller kortare, utan *hur* långa och korta de kan tänkas ha varit i förhållande till varandra. I detta sammanhang visar sig semiologin ytterst problematisk: olika "semiologiska" sånggrupper varierar

105. Colette 1982, 13.

106. Cardine 1963, 25.

107. Cardine 1980:2, XXII.

108. Ibid., XXII.

högst betydligt i sin interpretation från knappt hörbara rytmiska nyanser till tydlig åtskillnad mellan långa och korta toner. Detta visar att det i praktiken ändå tycks finnas en ansenlig frihet i detta ganska dogmatiska system i hur man översätter de subtila nyanser och rytmiska impulser som neumerna antyder.

I vår tid förekommer överhuvudtaget mycket olika tolkningsmodeller vid utförandet av gregoriansk sång. Det finns allt ifrån semiologernas "flexibla ekvalism" till enstaka interpreters orientalistiskt klingande "ornamentala" stil med påfallande skillnader mellan korta och långa toner. Den sistnämnda tolkningsmodellen har f.ö. aldrig accepterats i semiologiska kretsar, inte ens i de fall då den säger sig vara baserad på semiologin. I en artikel kallad sitt "testamente" skriver Cardine:

Låt oss komma ihåg att stycken framförda av en virtuos solist kan vara fängslande genom framhävandet av motsatserna mellan utdragningar och kaskader av toner. Men röstens skönhet är inte övertygande nog, inte heller vissa likheter med orientalistisk musik Det går inte att få notationen att motsvara dessa fantasier!

Den gregorianska rytmfrågan och musiketnologin

När det gäller det musikaliska framförandet måste interpreten eller sångaren söka sig andra vägar. Det viktigaste hjälpmedlet idag är utan tvivel musiketnologin, en aspekt som särskilt den ungerska koralforskningen sedan länge tagit fasta på:

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

Med tanke på dess ursprung i en muntlig tradition bör man i vissa avseenden kunna räkna gregoriansk sång till den etniska musiken. Hit hör t.ex. de gemensamma svårigheterna vid nedtecknandet. Curt Sachs konstaterade också att all historia som enbart baserar sig på skrivna källor är ofullständig och missledande. Colette skriver om nedteckningssvårigheterna:

Etnologerna vet hur svårt det är att nedteckna alla subtiliteter i de muntliga traditionernas musik. Vilka nedteckningsprocedurer som än har använts vet var och en att

109. Brunner 1982, 321.

110. Cardine 1985, 9.

111. Dobszay 1995, 116.

112. Till etnisk musik räknar jag i detta sammanhang t.ex. både folkmusik och musiken i andra äldre till våra dagar bevarade kristna liturgier.

113. Sachs 1960, 49.

de lämnar en oändlig mängd detaljer åt sidan (detaljer som är speciellt karakteristiska för dessa musikstilar och därför av intresse) och att dessa notationsförsök är första steget mot utarmning och systematisering. Det är f.ö. vad som hände med den¹¹⁴gregorianska sången åtminstone från och med 1000-talet, kanske från 900-talet.

Den etniska aspekten är viktig, men man bör samtidigt se till det faktum att den gregorianska sången under medeltiden ansågs stå höjd över¹¹⁵all annan musik. Att såsom Apel enbart se dess rytm som folkligt fri eller "rapsodisk" utan någon som helst regelbildning vore en överdrift som strider mot det medeltida tänkandet, i vilket kyrkans sång, *musica humana*, sågs som en återspeglning av *musica mundana*, den harmoniskt ordnade sfärernas musik.

Till frågan om den rytmiska syntesen kommer även symbiosen mellan rytm och melodi. Jammers frågade sig om¹¹⁶inte utförandet av rytmen också kunde visa på nya vägar för förståelsen av melodiken. Men även melodiken i sig kan, som jag ser det, ha något att säga om rytmen, i synnerhet när det gäller gregoriansk sång. Det är då av fundamental betydelse att i en gruppmelodisk eller melismatisk melodi kunna urskilja vad som är "kärnelodi" och vad som är ornament. Dessa observationer kan inte göras utan jämförelse med melodibildning utanför den gregorianska sångens sfär, dvs med melodiken i en del folkmusik och vissa andra kulturer.

Slutord

Genomgången visar att den rytmiska problematiken inom gregorianiken har mycket stor spännvidd och att man aldrig kommer att kunna nå fram till en slutgiltig lösning. De gamla striderna mellan mensuralister och ekvalister, liksom mellan Pothier och Mocquereau talar sitt tydliga språk. Dessa strider avtog i och med att Cardine började få gehör för sina forskningsrön. Idag gäller striden snarare den gregorianska semiologins flexibla ekvalism (Cardine) gentemot dess mer ornamentala tillämpning (Colette), men även fortsättningsvis mellan semiologin överhuvudtaget och dess motståndare (Dobszay).

Till semiologins förtjänster hör att den gregorianska rytmforskningen tog ett stort steg framåt i och med att Cardine vederlade den strikta ekvalismen till förmån för en mer differentierad rytm. Betydelsen av uttolkningarna av vissa enskilda tecken, men framförallt av "neumkuperingarna", kan trots antydda brister inte negligeras.

Semiologins största problem är snarare avsaknaden av helhetssyn samt dess anspråk på ofelbarhet. Att den semiologiska rörelsen fått så stor genomslagskraft beror främst på dess ställning i katolska kyrkan, där den framförallt företräds av präster, de flesta

114. Colette 1982, 14 f.

115. Apel 1958, 126.

116. Jammers 1937, 2.

Cardines personliga lärjungar och assistenter. Detta har säkerligen bidragit till rörelsens nästan sekteristiska framtoning.

Att semiologin framhärdat i sin "flexibla ekvalism" beror på att den stammar ur den ärevördiga solesmestraditionen, i vilken Cardine själv skolades som ung munk. Kritiken kommer därför främst från dem som står utanför kyrkans hierarki, fria forskare, som vågar ifrågasätta och föreslå både större frihet och andra tolkningsmöjligheter.

Ytterligare undersökningar återstår för att antingen vederlägga eller bekräfta olika delar av den gregorianska semiologin. Hit hör ett fördjupat studium av de många "nyansfattiga" källor, som semiologerna betraktar som mindre värdefulla samt utökad granskning av den gregorianska sångens melodik och rytm ur musiketnologisk perspektiv.

Förkortningar

AfM	Archiv für Musikwissenschaft
BAISCG	Bollettino dell'Associazione internazionale studi di canto gregoriano
BzG	Beiträge zur Gregorianik
EG	Études Grégoriennes
JAMS	Journal of the American Musicological Society
SG	Sankt Gallen
UMCV	Ut mens concordet voci. Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag

Källor och litteratur

- Apel, Willi: *Gregorian Chant*. London 1958.
- Agustoni, Luigi: *Le Chant Grégorien. Mot et Neume*. Rom 1969.
- Agustoni, Luigi & Göschl, Johannes Berchmans: *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals. I–II*. Regensburg 1987, 1992:1–2.
- Arlt, Wulf: Anschauligkeit und analytischer Charakter. Kriterien der Beschreibung und Analyse früher Neumenschriften. I: *Musicologie médiévale. Notations et séquences. Acte de la Table Ronde du C.N.R.S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes 6–7 septembre 1982*. Paris 1987, 29–55.
- Bescond, Albert-Jacques: *Le chant grégorien*. Buchet/Chastel 1972.
- Brunner, Lance W: The performance of plainchant. Some preliminary observations of the new era. I: *Early Music*, July 1982, 316–328.
- Cardine, Eugène, Le Chant grégorien est-il mesuré? I: *EG* 6 (1963), 8–38.
- Ibid., Les limites de la sémiologie en chant grégorien. I: *BAISCG* 10 (1985), 3–11.
- Ibid., Neume. I: *EG* 10, 1969, 13–28.
- Ibid., Sémiologie et interpretation. I: *UMCV. St. Ottilien* 1980, 30–33. (Cardine 1980:1)
- Ibid., Sémiologie grégorienne. Solesmes 1970.
- Ibid., La Sémiologie grégorienne. I: Göschl 1980, I–XXV. (Cardine 1980:2)
- Ibid., Vue d'ensemble sur le chant grégorien. I: *EG* 16, 1977, 173–192.
- Colette, Marie-Noël, Indications rythmiques dans les neumes et direction mélodiques. I: *Revue de musicologie* 78 (1992), 201–235.
- Ibid., Le signe et le son. I: *BAISCG* 2 (1982), 7–20.
- Dechevrens, Antoine, Composition musicale et composition littéraire à propos du chant grégorien. I–II. Paris 1910.
- Ibid., *Les Vraies Mélodies Grégoriennes*. Leipzig 1902.
- Dobszay, László, Gregoriansk uppförandep Praxis: några problem, några lösningar. I: *Svenskt Gudstjänstliv* 70 (1995), 109–126.
- Gerbert, Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. I–III. Sankt-Blaisien 1784.
- Gushee, Lawrence (ed.), *Aurelianus Reomensis Musica Disciplina*. American Institute of Musicology 1975. (Corpus scriptorium de musica 21.)

Graduale triplex. Solesmes 1979.

Göschl, Johannes Berchmans, Der gegenwärtige Stand der semiologischen Forschung. I: BzG 1 (1985), 43–102.

— Ibid., Semiologische Untersuchungen zum Phänomen der Gregorianischen Liqueszenz. Der isolierte dreistufige Epiphonus praepunctis. Ein Sonderproblem der Liqueszenzforschung. I–II. Wien 1980. (Forschungen zur älteren Musikgeschichte 3/I).

— Ibid., Was bedeutet "freier Rhythmus" im Gregorianischen Choral? I: Festschrift Ferdinand Haberl zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Franz A. Stein. Regensburg 1977, 117–127.

— Ibid., Zum rhythmischen und ästhetischen Phänomen der Silbenartikulation bei aufsteigenden Neumen. I: BzG 3 (1986), 5–51.

Hiley, David, *Western Plainchant. A Handbook*. Oxford 1993.

Hucke, Helmut, Gregorianische Paläographie als Überlieferungsforschung. I: *Musicologie médiévale. Notations et séquences. Acte de la Table Ronde du C.N.R.S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes 6–7 septembre 1982*. Paris 1987, 61–65.

Jammers, Ewald, *Der Gregorianische Rhythmus*. Strassburg 1937. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 25.)

Joppich, Godehard, "Tenere bene" im Cantatorium. I: BzG 19 (1995), 7–28.

Levy, Kenneth, On the Origin of Neumes. I: *Early Music History* 7 (1987), 59–90.

Mocquereau, André, *Le Nombre Musical Grégorien ou Rythmique Grégorienne I–II*. Solesmes 1908, 1927.

Paroissien Romain contenant la Messe et l'Office pour les dimanches et les fêtes. Paris, Tournai, Rome, New York 1962. [= *Liber usualis*]

Rajeczky, Benjamin, Le chant grégorien est-il mesuré? I: EG 8 (1967), 21–28.

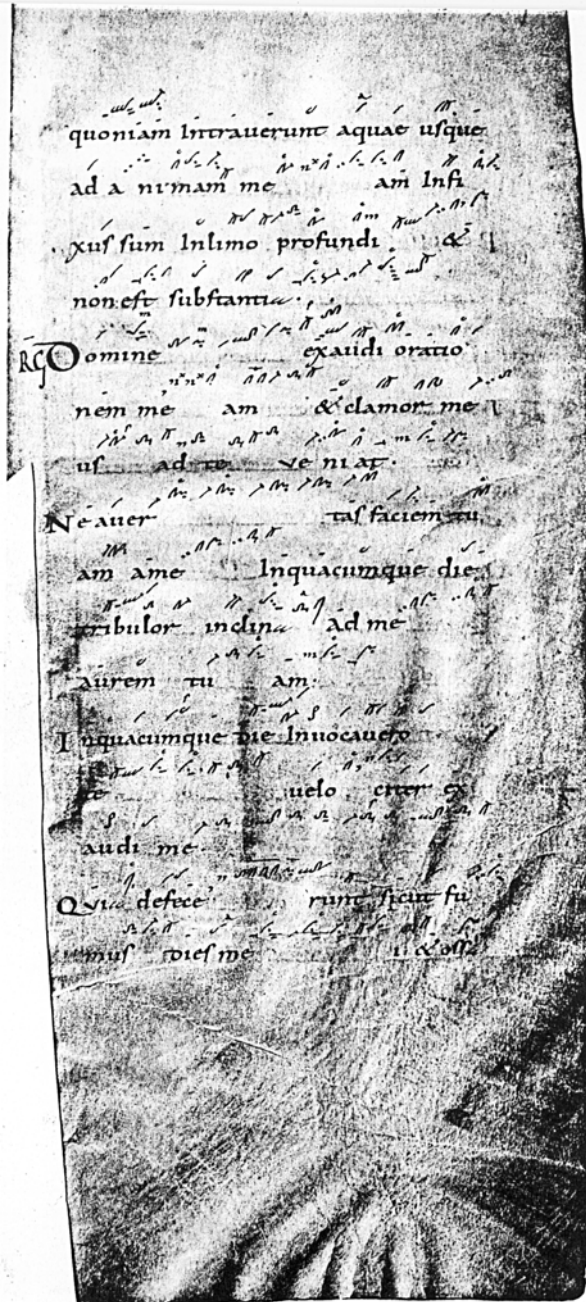
Reese, Gustave, *Music in the Middle Ages*. London 1941.

Rumphorst, Heinrich, Der isolierte vierstufige Quilisma-Scandicus im Zusammenhang mit dem Text. I: *Studi Gregoriani* 3 (1987), 59–128.

— Ibid., Der semiologische Befund der Introitus "Rorate caeli" und "Viri Galilaei" nach den Hss Einsiedeln 121 und Laon 239. I: *UMCV. St. Ottilien* 1980, 238–256.

Sachs, Curt, *Primitive and Medieval Music: A Parallel*. I: *JAMS* 12 (1960), 43–49.

- Schmid, Hans (ed.), *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*. München 1981. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 3.)
- Smits van Waesberghe, Joseph (ed.), *Aribonis de musica*. Rom 1951. (Corpus scriptorium de musica 2.)
- Ibid., Dom Guido von Arezzo, Dom André Mocquereau, Dom Eugène Cardine und das Problem des authentischen Vortrags des Gregorianischen Choral. I: UMCV. St. Ottilien 1980, 404–429.
- Stäblein, Bruno, *Thèses égalistes et mensuralistes*. I: *Encyclopedie des Musiques sacrées*. 2. Paris 1969, 80–98.
- Tack, Franz, *Der Gregorianische Choral*. Köln 1960. (Das Musikwerk 18)
- Treitler, Leo, *The Early History of Music Writing in the West*. I: *JAMS* 35 (1982), 237–279.
- Ibid., *The "Unwritten" and "Written Transmission" of Medieval Chant and the Start-up of Musical Notation*. I: *The Journal of Musicology* 10 (1992), 131–191.
- Wagner, Peter, *Einführung in die Gregorianischen Melodien 2. Neumenkunde*. Leipzig 1912.
- Wellesz, Egon, *The Interpretation of Plainchant*. I: *Music & Letters* 44 (1963), 343–349.
- Wiesli, Walter, *Das Quilisma im Codex 359 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Eine paläographisch-semiologische Studie*. Immensee 1966.
- Vollaerts, Jan W.A., *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*. Leiden 1958.



Exempel 1:

En sida ur den äldsta bevarade musikhandskriften från Sankt Gallen (SG 359, s. 95) från ca 930 innehållande rytmiska differentieringstecken i form av förlängningsstreck

(*episemæ*) och bokstäver (*litterae significativæ*), här med första delen av tractus *Domine, exaudi*.

Exempel 2:

Exempel på olika mensuralistiska sätt att transkribera en gregoriansk melodi:

Allel. *al. le. lu. ia.*

a) Dechevrens: Alleluia. [*Dies sanctificatus*]. (Dechevrens 1910: II, 40)

Sol et lu-na, lau-da-te De-um, qui-a ex-al-tum est no-men e-i-us so-li-us.

b) Jammers: Antifonen *Sol et luna*. (Jammers 1937, del II, 2)

Tri-bu-la-ti-o-n-es Cor-dis me-i di-lat-ta-tae

c) Vollaerts: Graduale *Tribulationes cordis mei*. (Vollaerts 1958, 147)

Kyrie XI

1) là sib là sol la. re. fà sol la sib la sol

2) ùn due ùn due ùn-due ùn-due ùn due tre ùn due tre

3) ò è i u ò é

4) Ky - ri - é - - - - -

1) fà mi re dò re re Kyri-e e - - le-i-son.

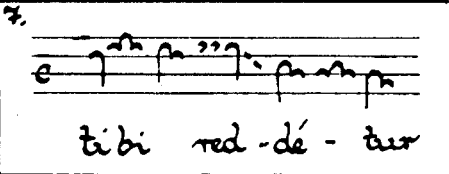
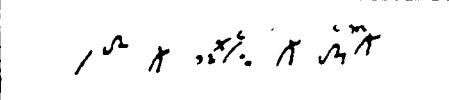
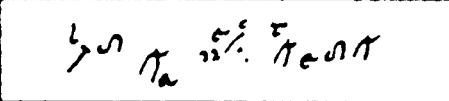
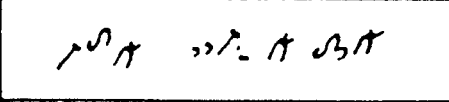
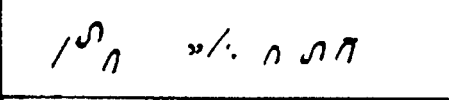
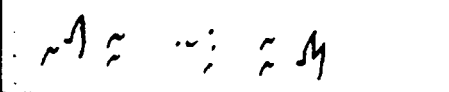
2) ùn due tre ùn due ùn-due

3) i u o

4) - - - - - lè - i - son

Exempel 3:

I "Canto gregoriano. Tecnica vocale e nozioni generali di canto gregoriano" (s. 195) av Pellegrino Maria Ernetti (Rom 1958) visas ett *Kyrie eleison* med ictus samt dirigentens rörelser, först som övning med förtydligade indelningar i två- och tregrupper, därefter sången i gängse koralnotation.

16B	<i>ff</i> Te decet hymnus
GT306/1	 tibi red-de-tur
C147/4	
E345/12	
G288/9	
B'690/6	
L174/10	

Exempel 4:

En typisk semiologisk tabelluppställning som åskådliggör samstämmigheten i fem "representativa" handskrifter, nämligen SG 359, Einsiedeln 121, SG 376, Bamberg lit. 6 och Laon 239 (Renate Saßenscheidt, *Die Neumengruppe Distropha und Climacus. Eine paläographisch-semiologische Untersuchung*, i: BzG 12 (1992), 101).

TR. II
MRBCKS

L 95
C 95










Ps. 101, 2-5 et 14

D Omi- ne, *ex-áu- di o-ra-
ti- ònem me- am, et cla- mor me-
us ad te vé- ni- at.
V. Ne avér- tas fá-ci- em tu-
am a me : in quacúmque di- e trí- bu-

Exempel 5:

En sida ur *Graduale triplex* (172) med tractus *Domine, exaudi* (jfr ex. 1). Över den stiliserade kvadratnotskriften på fyra linjer är neumerna från Laon 239 inskrivna, under SG 359.

Tractus modus II: Intonation [D] CDCA

Sankt Gallen 359		<i>Audi, filia; De necessitatibus; Deus, Deus meus;</i>
		<i>Domine, exaudi; Domine, audivi; Eripe me</i>
Sankt Gallen 339		<i>Audi, filia; Domine, exaudi</i>
		<i>Qui habitat</i>
		<i>De necessitatibus; Deus, Deus meus; Eripe me</i>
		<i>Domine, audivi</i>
Einsiedeln 121		<i>Audi, filia; De necessitatibus; Deus, Deus meus;</i>
		<i>Domine, exaudi</i>
Laon 239		<i>Qui habitat</i>
		<i>Deus, Deus meus</i>
		<i>Domine, exaudi</i>

Exempel 6:

Inledningsvokalisen till tractussångerna i modus 2 (plagalt D-modus) uppträder med olika rytmiska varianter, här i SG 359, SG 339, Einsiedeln 121 och Laon 239.

SUMMARY

Few questions in musicology have been the object of so many discussions as the rhythm of Gregorian chant. Did medieval singers perform all notes in equal length, metrically in proportional values or in an otherwise differentiated rhythm? Those who in our times consider themselves to be able to give an answer to these questions are the representatives of the so called Gregorian semiology, developed by the Solesmes monk Dom Eugène Cardine. As the "semiological" way of interpretation has been the object of criticism, I will try to put this interpretational model into the perspective of historical research and even partially to relate Gregorian rhythm to an ethnological aspect, namely to folk song and to other preserved liturgical song traditions.

Two camps of opinion have dominated the discussion about Gregorian rhythm from the 19th century onward, namely mensuralism and equalism. To the "equalists" belonged the representatives of the "free oratoric rhythm" of the Solesmes monk Joseph Pothier as well as his successor André Mocquereau with his "free musical rhythm". The most important contribution of the mensuralists are to be found in the fact that they gave rise to a debate in maintaining that the original rhythm was composed of notes of different note values and that Gregorian chant is related to the oriental Christian rites.

Dom Cardine appeared in the 1950s with some theses which refuted both mensuralism as well as the Solesmes method. His most important research findings concern the so called "coupures neumatiques", different modes of grouping neums in order to produce clear rhythmical accents in melodies found in medieval manuscripts. His argument is based upon comparisons of parallels in the sources, presented in tables. The semiological interpretation of the oldest neums has led to the idea of a more differentiated rhythm, and these ideas attracted many followers.

Different parts of Gregorian semiology have been questioned. The most important objection concerns semiologists' belief in the possibility to restore one authentic interpretation, but also the fact that their studies are based on a very restricted number of medieval sources containing rhythmical differentiations.

Another weak point, in my opinion, is their overemphasis on rhythmical concordances in the manuscripts and the neglecting of existing variants. To this is added the tendency to make a "method" out of semiology, which has led to a sort of "sign-fundamentalism". The idea of the "coupures neumatiques", which means that a neum of three or more notes can be "cut up" in smaller entities, is based upon a thinking in signs, which can hardly be in accordance with the medieval oral tradition. In opposition to this idea of "cutting-up" neums I would prefer to talk about *neum-grouping*.

During the last years semiologists have increasingly advocated an interpretational style with an affective emphasis on separate words and notes. This means that the

same sign can have a different length dependent on its place in the textual phrase. A view like this can easily lead to very subjective thinking, which considerably reduces the credibility of Gregorian semiology.

Cardine claimed – presumably and partly with right – that songtexts in prose had a free rhythm, metrical text a bound rhythm. I would like to go further and will therefore, on the basis on the references by some medieval theoreticians to hymns, antiphons and (probably small) responsories, introduce the hypothesis that chants performed by many singers need some sort of bound rhythm, as opposed to the free rhythm of the *schola* and the soloist.

Several additional studies will be necessary to disprove further or to verify different parts of Gregorian semiology: One is connected to the research on the great number of "nuance poor", i.e. less rhythm-informative, manuscripts that semiologists have neglected. Another is a critical examination of the connection between melody and rhythm in traditions other than the Gregorian.

