

STM 1935

Antik och medeltid i kyrkomusiken

Av Carl-Allan Moberg

© 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.

ANTIK OCH MEDELTID I KYRKOMUSIKEN

AV CARL-ALLAN MOBERG (Uppsala)

Vår tid, som upplever de väldigaste omkastningar på alla områden av tillvaron, sociala, politiska och kulturella, och som sett en epok obönhörligen avslutad genom världskrigets dystra skiljelinje, kanske förmår hysa större förståelse för betydelsen av de rent psykologiska faktorerna i den unga kristendomens kamp mot hednisk kultur, än man tidigare gjort i framställningen av detta skede. De äro ej minst viktiga för den musikkforskare som har sina huvudintressen förlagda till äldre perioder av vår tonkonsts historia och som åter och åter måste vända tillbaka till denna brytningstid, då förutsättningarna för vår västerländska musik skapades, för att fråga sig *vad* som skedde i det som läroböckerna för länge sedan synas ha utrett.

Efterföljande rader vilja icke göra anspråk på att leda diskussionen om detta kardinalproblem in på nya vägar genom att framlägga några, för internationell forskning okända, fynd. Fastmera ligger det mig om hjärtat att söka ge läsaren en sammanträngd bild av, huru några ledande personligheter inom äldre och nyare musikkforskning bedömt situationen och vilka slutsatser man kan dra av deras behandlingsmetod. En hänvisning till några av de gamla standardverken inom ämnet är f. ö. så mycket nödvändigare, som ytterst få svenska forskare ha tillgång till dem, och de ingalunda spelat ut sin roll i den vetenskapliga diskussionen.¹ Måtte de ej alldeles försvinna från synkretsen hos dem av den nya generationen i vårt land som på allvar ägna sig åt musikkforskning.

I.

Det vetenskapliga intresset för sambandet mellan antik och medeltida musikkultur har egentligen ej något alltför smickrande ursprung. Man kan nämligen säga, att humanisternas kritiklusta gent

¹ Jfr Ingemar Dürings berättigade erinringar om de betänkliga luckorna i svenska bibliotek på detta område! (Ptolemaios und Porphyrios über die Musik, Göteborgs högskolas årsskrift XL, 1934: 1, s. 8, fotnot 1.)

emot den förvisso förfallna kyrkosången¹ förmålde sig med deras varma antikbeundran, så att de sökte spela ut den ena musikstilen mot den andra, varvid det är att märka, att man då ännu icke lyckats tyda något av de två vid den tiden kända musikexemplen från det gamla Grekland.² Redan denna inställning visar emellertid, att man knappast tänkt sig ett direkt samband dem emellan — det skulle i så fall vara, att humanisterna ansågo den gregorianska sången ha övergivit eller ej uppnått eftersträvansvärda grekiska ideal.³

Inom de traditionsbundna kretsarna hade man kyrkosångens ursprung så till vida klart för sig, att man som bekant tillskrev påven Gregorius den store (död 604) hela äran av den katolska musikens tillvaro och därvidlag hade stödet av en obruten tradition ända ned från Paulus Diaconus' dagar. Huru segt denna uppfattning levat kvar in i senare tid och varit spridd även i de protestantiska länderna bevisas av t. ex. den svenska litteraturen på området, de musikvetenskapliga dissertationerna vid våra universitet under 1700-talet, vilka alla mer eller mindre troget avspeglar den kontinentala litteraturens inställning.⁴ Det kan ej heller förnekas, att det vi skulle kalla för »tidsandan» under 1700-talet var allt annat än gynnsam för en allvarligare gregoriansk forskning. Djupt in i de katolska prästernas led hade ringaktningen mot deras egen liturgiska tonkonst smugit sig, därför att denna musik ej på något sätt mot-

¹ Jfr min Kyrkomusikens historia, Sthlm 1932, s. 275 f.

² A. Kircher tydde i sin Musurgia (1650) den av honom påträffade Pindaros-melodin fullkomligt korrekt, ehuru ingen förefaller ha tagit notis om tolkningen, förrän P. Friedländer nyligen fäst uppmärksamheten på densamma (jfr nedan, s. 153). Såväl Joh. Wolf (Handbuch der Notationskunde I, 12) som C. Sachs (Büchens Handbuch, Lief. 19, 19) förklara, att förtjänsten att ha kommit till klarhet rörande det grekiska notbeteckningssystemet tillkommer de tyska forskarna Bellermann och Fortlage (oberoende av varann), 1847.

³ Att humanisterna likväl hade ett visst intresse för medeltida musik bevisar Zarlino, som i Sopplimento, Bok 8, kap. 3, sökt utreda den medeltida orgelns art i anslutning till Dantes beskrivning.

⁴ Sålunda uttalar J. A. Bellman (död 1709 som professor i latinsk retorik och poesi vid Uppsala universitet) i sin diss. 1706, f. ö. den första mig bekanta i vårt land som behandlar gregoriansk sång, den vedertagna åsikten, att cantus gregoriansus är uppkallad efter sin skapare, »qui cantum varie multiplicatum ordinasse fertur, instituto tempore certo», varemot den flerstämmiga infördes av Ambrosius. Denna åsikt upprepas av prof. Eric Burman i diss. Elementa musices plana, 1728, och återkommer i än senare skrifter. Jfr min uppsats i Mitteilungen d. IGM II, ss. 10 ff. — Ännu De Laborde har i sin Essai sur la musique Paris 1780, ej annat att meddela om kristen kultmusik än att den går tillbaka på apostlarnas hymner (Matt. 26, 30), att den består av en enkel och en figurerad sång, av vilka den senare efter mycken strid tilläts av påven Innocentius III.

svarade tidens krav, vilket måste vara »att med tonernas hjälp framkalla affekter» (per mutationem tonorum affectus movere).¹ Denna affektläras starka förankring i 1500-talets betydelsefulla estetiska principer, sådana de möta oss i den typiskt humanistiska »musica reservata», är alldeles påtaglig; skillnaden är egentligen den, att det under renässansen är fråga om att med tonkonstens hjälp ge en *framställning av tonsättarens* känslor inför texten, under tidigare delen av 1700-talet framkalla en *utlösning hos åhöraren* av dennes affekter eller m. a. o. — göra »effekt».² Hur dylika idéer togo sig uttryck inom den gregorianska koralens värld i form av »canto fratto» och ett mer eller mindre fylligt ackompanjemang av den liturgiska melodin har jag påpekat på annat ställe.³

Hela denna inställning gent emot den kristna kultmusiken bottnade i den idealbild av antik tonkonst, som behärskade den lärda världen. Om grekisk musiks verkliga karaktär rådde visserligen ytterst vaga föreställningar, men man tog sin tillflykt till de gamla skriftställarnas lovtal över skalde- och tonkonsten samt, ännu vanligare, till deras berättelser om dessa melopoetiska arters underbara verkningar m. m.,⁴ vilka vi finna flitigt sammanställda och kommenterade i varje skildring på detta område, som ville göra anspråk på att synas vederhäftig. Ännu i Forkels Allgemeine Geschichte der Musik (2 band, 1788—1801) äro de omsorgsfullt uppräddade. »Und wo dies nicht genügte, oder genauere Forschung mit einem ungünstigen Resultate drohte, da zog man sich auf die hohe Meinung zurück, die alle übrigen Kunstleistungen der Griechen von ihrem Kunstsinne und ihrer Kunstbildung im Allgemeinen erweckt hatten», anmärker A. B. Marx i sin artikel om grekisk musik i Schillings Encyclopädie... oder Universal-Lexicon der Tonkunst, band 3 (1836).⁵ Den kärva anmärkningen var icke oberättigad, ja man kan fråga sig,

¹ G. E. Scheibel, Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, 1721, stöder sig därvid på Ath. Kircher och på den berömde 1700-talsteoretikern Heinichen.

² Jfr L. Söhner, Die Geschichte der Begleitung des greg. Gesanges, Augsburg 1931, s. 56 f.

³ Kyrkomusikens historia, s. 280 f.

⁴ Jfr på nordiskt område t. ex. Preutz-Alanders diss. »Rhetor' musicus» etc. Åbo, 1703, vars 2:a kap. sysslar med effectum musices et concentus harmonici vim. Även i J. Ödmans diss. hist. de Musica sacra etc., Lund 1745, anföras de sedvanliga exemplen på forntidsmusikens makt (Achilles, Horatius, Alexander d. St., Martianus Capella, Epaminondas, Saul och David etc.). Jfr a. a. i Mitteil. d. IGM II, ss. 35, 39.

⁵ Denne Marx (1795—1866) är som musikskriftställare värd djup respekt för sin klarhet, kunskapsrikedom och i vissa fall divinatoriska skarpsynthet.

om den ej alltfört gäller. Alltför lätt drar man den slutsatsen per analogiam, att då den antika kulturen på alla andra odlingsområden utövat en omätbar inverkan och i ständigt förnyade ansatser berikat och omformat västerländskt andeliv intill våra dagar, så måste också dess tonkonst ha spelat en motsvarande roll. Det är utan vidare klart, att dåtidens neohumanistiska tendenser, vilka på tysk kulturmark givit så storslagna resultat (Goethes författarskap, Schliemanns grävningar, Glucks operor), lätt kunde vidmakthålla resp. ytterligare frammana en övertro på grekisk musiks betydelse i den allmänna kulturutvecklingen, som skulle få konsekvenser för vårt problem i samma ögonblick romantikens historiska forskning tagit upp detsamma till allvarlig behandling.

Innan vi ingå på detta kapitel ha vi emellertid att ta hänsyn till några andra omständigheter. Med den centrala ställning som judendomen intager i kristet tankeliv är det naturligt, att intresset för detta folks musikaliska historia också skulle spela en viss roll i det allmänna uppfattningssättet av tonkonstens äldsta öden. Att Jubal varit mänsklighetens förste musiker är en allmänt återkommande sats liksom också, att våra europeiska musikinstrument både till skapnad och namn äro efterbildningar av de israelitiska. Detta gäller ej minst om »instrumentens drottning», kultinstrumentet par préférence, orgeln, vars hebreiska motsvarighet vore magrepha eller migrepha. Att prosten Blix ännu år 1906 (i *Kult & Konst*, s. 185) upprepat denna förklaring visar den seghet varmed dylika gamla förställningar om det israelitiska folkets allmänna överlägsenhet kvarlevat.¹ En alldeles särskilt intressant sammanställning mellan hebreiska och kristna musikbegrepp är den som återfinnes i den under prof. D. Lundius ventilerade avhandlingen *De musica hebraeorum antiqua*, Uppsala 1708, där det hebreiska jôbhêl (jubelrop, även trumpetskall) sammanställts med det latinska jubilum (jubilare) och båda med namnet på den instrumentala konstens fader (I Mosebok 4, 21), Jubal.² Det är i varje fall möjligt, att dylika etymologier kunnat stärka idéerna om ett samband mellan musikkulturen hos »Guds egendomsfolk» och den kristna. Redan ordet »musik» var ju enligt dåtida uppfattning av hebreiskt ursprung och via antik kultur införlivat med våra västerländska språk.³

Visst är, att dylika förtidiga och i allmänhet rätt ofruktbara un-

¹ Jfr a. a. i *Mitteilungen d. IGM* II, s. 11.

² En likartad tolkning anföres sedermera också av J. B. de Laborde, a. a., I, s. 8, Paris 1780.

³ Jfr a. a. i *Mitteilungen d. IGM* II, s. 34 f.

dersökningar av gångna tiders musikkultur ej givit den gregorianska forskningen mycken hjälp. Men vi få ej för den skull tro, att de varit tidens enda bidrag till vårt problems utredning. Det utgavs en hel del omfångsrika serier av publikationer, som bidrogo till att fördjupa det historiska intresset för den liturgiska sångens genesis. Visserligen stodo de huvudsakligen i kyrkopolitiska och dogmatiska idéers tjänst men ha under alla omständigheter kvar sitt värde som materialsamlingar och förberedde utan tvivel marken för den romantiska epokens viktiga forskningsinsatser. Sådana upplagor äro de bekanta *Acta sanctorum* (el. *martyrum*), kalendariskt ordnade berättelsesamlingar om den katolska kyrkans helgon, vilkas utgivande påbörjades redan 1643 och fortfor under hela följande sekel för att återupptagas för omkring 100 år sedan av belgiska jesuiter. — Inom den med praktisk kyrkomusik arbetande *Congrégation de Saint Maur* i Paris framträdde Dom Mabillon (1632—1707), den moderna diplomatiska vetenskapens skapare, med vidlyftiga utgåvor, särskilt rörande benediktinorden; en samtida ordensbroder till denne var Dom Jumilhac (1611—82), som 1673 utgav *La science et la pratique du plain-chant*, ett verk som utkommit i många upplagor, bl. a. en, redigerad av Th. Nisard, Paris 1847. I detta sammanhang förtjänar också abbé Jean Lebeuf nämnas, vars *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, 1741, betonar den historiska framställningen (i motsats mot Jumilhac) och fördens skull anställer handskriftsjämförelser. Som italienska resp. tyska sidogrupper till denna franska forskarelit må här nämnas endast kardinal Gius. Tommasi (1649—1713)¹ och Muratori (död 1750; *Antiquitates Italicae medii aevi*, 1738 ff.) samt Martin Gerbert i Schwarzwaldklostret S:t Blasien,² vilkens berömda handskriftsupplagor ha varit forskningen till ovärderligt gagn och alltjämt ej kunnat ersättas av bättre, fastän sådana utan tvivel vore av nöden.

Slutligen måste vi också med ett par ord beröra rationalismens inställning till den musikaliska konstens utveckling. Som bekant var dess kunskapsteoretiska inställning bestämd av naturalismen och tron på utvecklingen samt (som följd härav) överskattningen av samtidens prestationsförmåga. Naturalismen betraktade musiken som en behaglig förströelse, en »art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille» (Rousseau 1767), som visserligen allt fortfarande till en viss grad måste lyda affektlärans bud (»man muss den Stachel

¹ I hans verk upptaga jämförande framställningar stort utrymme.

² Jfr P. Chr. Grossmann, Fürstabt Martin Gerbert als Musikhistoriker. *Kirchenmusikal. Jahrb.* XXVII (1932), ss. 123 ff.

der Natur fühlen» skriver Marpurge i Kritische Briefe über die Tonkunst, I, 415)¹ men övervägande kännetecknas av Kants ord om konsten såsom något ändamålsenligt utan ändamål. I samma mån naturalismen inordnade musiken i ett slags naturligt, oföränderligt system blevo de av samtiden såsom »naturliga» och förståeliga uppfattade stilelementen normerande också vid det historiska betraktelsesättet. »In dem durch die universalhistorischen Interessen mächtig erweiterten musikgeschichtlichen Horizont spannen Vernunft und Geschichte sich derart gegeneinander, dass ein abstrakter, überzeitlicher Zusammenhang alle normgemässe, aufgeklärte Musik gegenüber solchen Teilen des geschichtlichen Verlaufs verbindet, die, der Norm zuwiderlaufend, als Fehler, Irrtümer, Rückschläge, als 'finstere' Barbarei in der Aufklärung gewertet.»²

Vändpunkten i rationalismens musikhistoriska arbete betecknar François-Joseph Fétis' (1784—1871) livsgärning som musikhistorikare. Huru denne, under josephinska idéer uppvuxne, belgare, vars musikaliska smak från barndomen bestämdes av Mannheim-Wienskolornas stilideal, kunnat skaka av sig de rationalistiska fjättrarna, vore värt en skildring för sig.³ Om han också icke lyckades därmed som produktiv musiker, så tillkommer i alla händelser honom (och v. Winterfeld) äran att ha lagt grunden till vår moderna musikvetenskap. I stället för rationalismens »naturliga» musiksistem gjorde romantikens »historiska» metod sitt inträde, i stället för en mekanisk-kausal förklaring sattes inlevelsen.⁴ Detta präglar också Fétis' författarskap i stort, ehuru givetvis det rationalistiska tänkandet ej alldeles spårlöst försvunnit.⁵ Vi vilja med några ord ange hans ställning till vårt problem, närmast hans åsikt om den gregorianska sångens genesis.

¹ Jfr W. Gaspari, Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach der Ansicht der Deutschen im 18. Jh. (Diss.) Erlangen 1903, s. 19.

² Jfr W. Gurlitt, Fétis und die Musikwissenschaft, i Kongressbericht der IGM in Liège 1930, The Plainsong & Mediaeval Music Society, Nashdom abbey, Burnham, Bucks (Eng.), s. 39.

³ En av den tidens politiska emigranter (de voro fransmän på den tiden), greve d'Allonville, har den unge Fétis att tacka för bekantskapen med t. ex. Pascals moralfilosofi.

⁴ Jfr W. Gurlitt, a. a., s. 45 f.

⁵ Ur förordet till 2:a uppl. av Biographie universelle des musiciens, I (Paris 1860), s. III: »Le premier point de vue de l'histoire générale de la musique est donc celui de l'art en lui-même, se créant, se développant, et se transformant en vertu de principes divers, qui tour à tour se succédaient. Chacun de ces principes porte en lui toutes ses conséquences...»

För att förstå det dåvarande läget måste vi erinra oss, att den allmänna meningen i själva sakfrågan låg ungefär på följande linje: Gregorius den store företog en reform av kyrkosången år 599, avskaffade då de grekiska tetrakorden och införde våra oktavskalor, som han försåg med bokstäver, stora, små och dubbelskrivna, alltså på det hela som vi alltjämt benämna tonerna (dubbelskrivningen kan ju paleografiskt ersättas med ett litet streck över bokstaven eller ett komma). Till de av Ambrosius införda fyra autentiska kyrkotonerna tillfogade Gregorius fyra plagala och påbjöd också bruket av de långa melismerna (nevmerna i spec. betydelse) utan text. Egenhändigt sammanställde han det berömda Antiphonarium cento (-nem), som sedermera fastkedjades vid Petri högaltare och avskrevs bl. a. av S:t Gallen-munken Romanus o. s. v. (Vi skulle ytterligare kunna anföra en rad ingrepp i liturgins utformning, framför allt rörande mässkanon, som man tillskrev Gregorius.)

Givetvis inriktade man sig på att söka återfinna Antiphonarium cento, som ju var själva urkällan, och detta torde vara anledningen till, att man visade sådan brist på kritik, då pater Ildefons Abarx, bibliotekarie i S:t Gallen, 1827 meddelade sin upptäckt av det exemplar av Gregorius' antifonarium, som Romanus medfört från den heliga staden till sitt kloster. Det var den berömda Cod. Sangallensis 359. Flera av dåtidens främsta kännare gävo honom rätt, J. von Sonnleithner (1765—1835),¹ Kiesewetter och Thibaut i Tyskland, benediktinkongregationen i Paris. Efter studier av facsimiles publicerade emellertid Fétis 1844² en kritik, som visserligen uppkallade Kiesewetter till svaromål³ och jesuiten, pater Lambillotte till en facsimile-upplaga,⁴ men sedan Anselm Schubiger publicerat sin uppsats 1856,⁵ där han fastslog, att ifrågavarande handskrift (Cod. Sangallensis Nr. 359) var ett graduale⁶ från 900-talet av tyskt ursprung, svängde uppfattningen om.⁷

¹ Riemanns lex. uppger honom som upptäckaren, men Fétis har den version vi här ge. Kiesewetter skrev en uppsats om handskriften redan 1828.

² La gazette musicale de Paris.

³ Allgemeine musikalische Zeitung, 1844.

⁴ Antiphonaire de saint Grégoire, Paris 1851.

⁵ Revue de musique ancienne et moderne, Paris 1865, Nr. 12.

⁶ För Fétis utgjorde den omständigheten, att Gregorius' sångbok kallades »antiphonarium» en viktig anledning till tvivel på hypotesen angående Cod. Sangall. 359; med orätt, ty i äldre tid kallades såväl mässans som tidegärdens sångbok för antiphonarium (missae resp. officii).

⁷ Härtill bidrog givetvis Th. Nisards uppmärksammade »avfall» från den traditionella uppfattningen i sin skrift Le P. Lambillotte et Dom Anselm Schubiger, Paris 1857. — Cod. Sangall. 359 är utgiven i Paléogr. Mus., série II, 2.

Under tiden hade E. Danjou gjort sin utomordentliga upptäckt av den betydelsefulla musikhandskriften i MontPELLIERS medicinska fakultets bibliotek,¹ varom han genast berättade i sin på 1840-talet grundade förträffliga tidskrift, *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, dec. 1846. Det är med utgångspunkt från denna som Fétis sedermera i sin *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, band IV, Paris 1874, sökt rekonstruera den kristna kultmusikens ursprungliga natur och förklara dess förvandling till den gestalt den ägde på Fétis' tid, d. v. s. i *Editio Medicaeas* förvanskade form.

För Fétis är det fullkomligt klart, att den romerska kyrkosången har ett dubbelt ursprung; tidegårdens antifoner liksom hymner och sekvenser ha en stil, som skiljer dem fullkomligt från sådana mässstycken som introitus, graduale, tractus, offertorium och communio, vilka senare ha långa melismer (Fétis använder ej detta ord), medan de förra nästan alltid äro syllabiska liksom också responsoria brevia. Vad angår sekvenserna, så äro dessa i alla gamla källor syllabiska och där de uppträda annorlunda beror det på korrumpierad tradition och sångares nycker.² De rikt utsirade melodierna måste vara av grekisk-katolskt ursprung och erinra mest om de ambrosianska antifonerna, vilka ofta byta tonart och ha långa vokaliser såsom inom den orientaliska kyrkosången.³ Även den galliska liturgin torde ha haft liknande utseende men måste under karolingernas tidevarv underkasta sig en förenkling och bringas i överensstämmelse med den romerska riktningen.⁴

Den romerska (om man så vill »europiska») stilen företrädes tydligen av de syllabiska elementen och framstår för Fétis som den mest tillförlitliga traditionen, emedan aposteln Petrus var jude, en folkets man, som deltagit i psalmsången sedan sin barndom i enlighet med traditionen vid Jerusalems tempel!⁵ Det förefintliga melodimaterialet har kanske ordnats av Gregorius den store, som därvid för dess upptecknande begagnade sig av en latinsk bokstavsnötering; denna torde vara densamma som Boethius före honom använt vid sina transkriptioner av grekiska melodier och som varit i bruk redan

¹ Publicerad som band VII—VIII i *Paléographie musicale*.

² *Histoire etc.*, vol. IV, s. 288.

³ A. a., s. 138.

⁴ A. a., s. 287.

⁵ A. a., s. 133: *La tradition de Rome pour la psalmodie, nous paraît devoir être considéré comme la plus authentique et la meilleure, parce que saint Pierre était juif, homme du peuple, et qu'il devait avoir appris, dès son enfance, le chant des psaumes, conformément à la tradition du temple de Jérusalem.*

före vår tideräknings början.¹ På denna rad av 15 latinska bokstäver syftar enligt Fétis uttrycket »nota romana» i en traktat, som tillskrivits munken från Angoulême, vari redogöres för de av Gregorius egenhändigt skrivna antifonier, som sedermera påven Hadrianus IV skulle ha överlämnat till kejsar Karl den Store.²

Men varifrån ha då neumerna kommit? Intet dokument antyder, att sådana varit i bruk under tidig medeltid och de första kända källorna uppträda betecknande nog först efter folkvandringstidens slut. Dessa minnesmärken stå därför troligen i nära samband med de germanska folk som varit i rörelse och antagligen medfört neumerna från sitt urhem i Mindre Asien.³ Skiljaktigheterna i neumernas karaktär bero på, att tecknen utbildats något olika inom de olika folkslagen; vi skilja därför mellan longobardiska, angelsachsiska, gotiska eller mozarabiska neumer. Gentemot de invändningar som redan Fétis' samtid gjorde mot denna teori under framhållande av, att dessa folkslag varit alltför barbariska för att ha haft en sådan skrift till sitt förfogande, anför Fétis, att man fullständigt överdrivit barbarernas brist på kultur och ej skilt noga mellan västgoterna och t. ex. hunnerna.⁴

Neumforskningens historia har varit en enda kedja av misslyckanden, där Fétis' framställning givetvis sluter sig till raden av mer eller mindre energiska tydningsförsök; men i ett hänseende har han likväl varit förebildlig i sin behandlingsmetod: inseende, att neumerna voro något mer än blott odechifferbara hieroglyfer⁵ har Fétis i viss utsträckning anställt jämförelser mellan de senare diastematiska och de tidigare numerade melodiavfattningarna för att på denna väg skaffa sig en uppfattning om beteckningssystemet.⁶ Olyckligtvis

¹ A. a., s. 177.

² Däremot bestrider Fétis, att man före Gregorius' tid skulle ha använt grekisk nötering, som Padre Martini i sin *Storia della musica* I, 393, vill göra gällande.

³ Vi böra erinra oss att goterna (Gètes el. Goths) för Fétis' generation voro liktydiga med skyterna.

⁴ Faktiskt har Fétis även i detta fall visat en anmärkningsvärd klarsyn, som först i våra dagar gjort sig gällande vid behandlingen av folkvandringstidens kulturläge. Jfr t. ex. den franske historikern E. F. Gautier, Geiserich, König der Wandalen (*Die Zerstörung einer Legende*), Frankf. a. M. 1934. — Georg Weise, *Die geistigen und formalen Grundlagen der Kunst des Mittelalters, Die Welt als Geschichte* 2, s. 142 (1935).

⁵ Padre Martini, a. a. I, s. 185.

⁶ »... un seul moyen existait pour apprendre la signification exacte des neumes ... en faire une étude suivie dans les livres de chant grégorien, dont les tons sont connus ...» a. a., s. 195.

hade Fétis alltför litet material liksom väl också tid till förfogande för dessa undersökningars noggranna genomförande.

Huru förhöll sig den belgiske lärde till det problem vi här närmast syssla med? Svaret är lätt att ge. Klart och tydligt har Fétis avvisat varje som helst samband mellan antikens musik och den kristna. Han anger också förklaringen till, att man gissat på ett sådant samband; man hade missförstått en mening hos Isidor av Sevilla, som på tal om antifonerna förklarar, att de komponerats av grekerna och utfördes som en växelsång mellan två körer. Med greker menade Isidor de grekisk-katolska men ej de antika människorna.¹ Förklaringen må gälla för vad den kan för denna äldre forskning, men säkert är, att den med Fétis samtida klassiska filologin smidde nya och skarpa vapen åt »den grekiska hypotesens» försvarare.

Som Fétis' efterträdare i direktionen för Brüssel-konservatoriet möter oss en annan betydande lärd, flamländaren F. A. Gevaert (1828—1908), som i flera hänseenden var hans utpräglade motsats² och i varje fall blev den framgångsrikaste förfäktaren av tesen om den antika musikkens betydelse såsom grundval för gregoriansk sång. Det var efter bekantskapen med Rudolph Westphals *Die Metrik der Griechen*, 1865, vari denne med stöd av Aristoxenos' rytmklara klarlade den grekiska rytmikens fint förgrenade, invecklade och rent av raffinerade system, som Gevaert kastade sig in på studiet av antikens tonkonst. »Avec une ardeur égale à mon indifférence première, je me mis promptement au courant des travaux modernes consacré à cette partie de l'érudition musicale» bekänner han själv i förordet till sin *Histoire et théorie de la music de l'antiquité*, 1875.³

¹ »... ce nom de *Grecs* a été la cause d'une méprise singulière où sont tombés la plupart des écrivains qui ont traité des origines du plain-chant romain ou grégorien ... L'histoire de la musique est remplie de préjugés semblables et de ces fausses traditions.» A. a., s. 132 f.

² Gurlitt pekar på bl. a. Gevaerts brist på förståelse för konsertens speciella bildningsändamål. Fétis hade anordnat historiska konserter, som i fråga om organisation alltför äro förebildliga. Jfr Gurlitt, a. a., s. 52.

³ Övriga arbeten som han syftar på äro främst Fétis' *Histoire etc.*, Fr. Eyssenhardts nya upplaga av Martianus Capellas viktiga traktat, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Lpz 1866, P. Marquards textkritiska upplaga med tysk översättning av de bevarade fragmenten av en annan Aristoxenos-traktat, Berlin 1868, som också varit föremål för behandling av Carl v. Jan (*i Philologus XXX*) och Ch. Ém. Ruelle (m. fransk översättning, Paris 1870), vidare flera arbeten av J. H. Schmidt (*Die Evrhythmie in den Chorgesängen der Griechen*, 1868, *Die antike Compositionslehre*, 1869, *Die Monodien und Wechselgesänge der attischen Tragödie*, 1871, *Griechische Metrik*, 1872, etc.).

Gevaerts allmänna inställning till antik musik bestämdes också bl. a. av Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Lpz 1872, som utmejslat motsatsförhållandet mellan de två ledande principerna i grekiskt kulturliv, den apollinska och den dionysiska, till den sexuella motsatsen mellan man och kvinna. Ehuru jag här ingalunda avser att ens göra ett försök till kulturhistorisk inställning och värdering av den Gevaertska antikbilden,¹ så må det dock tillåtas mig framkasta det antagandet, att den tydligen är ett av de många tecknen på den kommande reaktionen gentemot den högromantiska konstens musikaliska hypertrofi, så som operakomponisten Gevaert måste ha känt inför en Richard Wagners sceniska verk. I sin *Histoire et théorie etc.* (bd 1, s. 39) skriver han sålunda: »Qui sait si un jour ne viendra pas, ou, saturé d'émotions violentes, ayant tendu à l'excès tous les ressorts de la sensibilité nerveuse, l'art occidental se retournera encore une fois vers l'esprit antique, pour lui demander le secret de la beauté calme, simple et éternellement jeune!»

Då Gevaert och den av hans arbeten bestämda gregorianska musikkforskningen hade en sådan föreställning om antik musik, så är det ej ägnat att förvåna oss, om de a priori betraktade släktskapsförhållandet mellan antik och medeltida (kyrko)musik som en naturlig sak och ej kände obehag inför den etiska artskillnad som tilläventyrs kunde finnas dem emellan.

En alldeles särskilt viktig anledning för Gevaert att befatta sig med förhållandet mellan de bägge musikkulturerna utgjorde de relativt många nya fynd av antik musik som gjordes just på 1880—90-talen² och vilka Gevaert utförligt behandlat i ett appendix till det stora arbete vi strax vilja närmare skärskåda, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, Gande 1895. Han har naturligtvis sammanställt de grekiska melodierna med gregorianska. Redan i hans *Histoire et théorie* (2:a avsnittet) dyka emellertid de första gregorianska notexemplen upp och ökas i antal i de följande kapitlen, där de grekiska tonskalorna analyseras närmare.

Den aprioristiska inställningen hade emellertid en svårighet, som var allvarlig nog. Samtliga antika musikfragment, även de nyupptäckta, äro konsekvent syllabiska, d. v. s. mer eller mindre strängt prosodiskt bundna till texten med en ton på varje stavelse. Men

¹ Tyvärr har jag ej haft tillgång till E. Closson's Gevaert-bok (Brüssel 1929).

² Före Gevaert funnos tre musikfynd från antiken, under 1880—90-talen tillkom ytterligare tre, 1918 utgavs en paian ur en papyrus i Berlin, 1922 publicerades en kristen hymn med antik notskrift ur en *Oxyrhynchos-papyrus* (Egypten).

den största och liturgiskt viktigaste delen av den gregorianska sångskatten var också dåförtiden melismatisk — i Editio Mediceas skepnad — stundom i en utsträckning som kommer den neapolitanska operaskolans längsta roulader att te sig ganska anspråkslösa i jämförelse med dem. Hur skulle man lösa en sådan svårighet? Mot bakgrunden av den alltjämt fortlevande evolutionistiska världsåskådningen låg Gevarets förklaring nära till hands: melismatiken är yngre och utgör en konstmässig utbrodering av den äldre syllabiken under antik tid. Jämför man denna förklaring med Fétis', så se vi huru mycket klarare och frigjordare den senare såg på problemet. Utan att söka evolutionistiskt förklara den ena stilen ur den andra fasthöll Fétis vid deras olikartade ursprung; den syllabiska var karakteristisk för europeiskt musiktemperament, den melismatiska för orientaliskt och stod i närmaste sammanhang med den egenartade upppteckning neumerna utgöra.¹

Konsekvenserna av sin åskådning har Gevaert dragit i arbetet *Les origines du chant liturgique de l'église latine*, 1890, vars betydelse Hugo Riemann genast fattade för sina egna forskningar och översatte till tyska, 1891.² Det uppseendeväckande arbetet framkallade under de närmaste åren en rik litteratur, som blev av stor betydelse för den då ännu unga musikvetenskapen, enär denna hittills i ganska liten utsträckning befattat sig med medeltidens musikproblem — låt vara, att många av dessa nya arbeten tillkommit övervägande av religiösa och kyrklig-auktoritativa orsaker.³ Raden av skrifter öppnades av Dom Germain Morin's uppsatser i *La Revue Bénédictine*, vilka utgavos samlade till en bok under titeln *Les véritables origines du chant grégorien*, 1890. Andra forskare som deltog i striden voro abboten L. Duchesne (*Origines du culte chrétien*), Solesmes-skolan, pater Ambrosius Kienle m. fl.

¹ Även om man kan förstå, att H. Riemann skulle stå Gevaert andligen närmare än Fétis, är likväl hans omdöme [i *Handbuch der Musikgesch.*, I (1904) Vorwort]: »er (Gevaert) ist zwar minder naiv und vorsichtiger als Fétis» en smula missvisande.

² Der Ursprung des römischen Kirchengesanges, Lpz 1891. Naturligtvis betyder detta ingalunda, att Riemann skulle ha omfattat Gevaerts teori om melismatikens senare uppkomst. Tvärtom! Jfr *Handbuch d. Musikgeschichte*, I, (1904) Vorwort. För Riemann var det huvudsaken att kunna bevisa riktigheten av sina rytmiska teorier. Jfr a. a. (2:a uppl.), ss. 46 ff.

³ Jfr t. ex. den naiva uppriktigheten hos signaturen R. B. i *La Revue Bénédictine*, febr. 1890, »som munk och kyrkans man anser jag det som min skyldighet att skydda den store påvens obestridda rätt till eftervärldens beundran och erkännande ...»

Vad var det då som framkallat den mäktiga vågen av protester? Var det den »grekiska inflytelsehypotesen» som man bekämpade? Ingalunda. Inom de katolska forskarkretsarna var det säkerligen få (om ens några) som kände sig obehagligt berörda av en sådan ursprungs-beteckning.¹ Anledningen till deras upprördhet var, att Gevaert vågat betvivla påven Gregorius den stores väldiga betydelse för den katolska kyrkosångens organisation. De traditionsbundna kretsarna hade — som vi sett — måst frångå den sedvanliga uppfattningen av Gregorius som den katolska kyrkosångens egentlige skapare och ingen hade ännu lyckats återfinna det mångomtalade antifonariet. Man enades om, att Gregorius åtminstone varit denna kyrkosångs store organisator, och nu framträdde Gevaert och kallade denna modererade åsikt för en osannolik legend, uppkommen under karolingisk tid. Han hänvisade i stället till en rad grekiskfödda påvar under slutet av 600- och början av 700-talet, Agaton, Leo II, Gregorius II, Sergius I, vilka voro Antiphonarium cento's verkliga sammanställare. Men det som var den springande punkten i Gevaerts framställning vållade ingen oro i lägret; tvärtom torde de flesta ha delat hans åsikt om, att *de syllabiska sångerna äro äldre än de melismatiska* och de av de senare som ej härröra från bysantinsk tid (vars början Gevaert placerar till tiden för exarkaten i de romerska städerna, speicellt Ravenna) ha skapats i slutet av 600-talet.

Slutstenen i sin musikhistoriska byggnad lade den flamländske lärde 1895 med arbetet *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*. Den märkliga förtjänsten med detta verk är knappast dess följdriktiga genomföring av »den antika inflytelsehypotesen», som ej dåförtiden av sina förfäktare fordrade någon starkare beväpning med mod och konsekvens. Det är framför allt förf:s fasta önskan att ge en vetenskapligt hållbar grund för sin åskådning som imponerar,

¹ Karakteristisk är t. ex. den sorglösa tilltron till vad en gammal tradition förmåler hos Dom Guéranger i hans *Institutions liturgiques* (utgivna i Paris mellan åren 1840—53), I, kap. 7, s. 170: »Nous devons seulement rappeler en passant au lecteur que tous les hommes doctes qui ont traité des origines de la musique ont reconnu dans le chant ecclésiastique ou grégorien, les rares et précieux débris de cette antique musique des Grecs, dont on raconte tant de merveilles.» — Det är säkerligen ej alldeles utan betydelse, att Dom Guéranger, som dog såsom abbot i benediktinerklostret Solesmes och var hela den franska kongregationens generalabbot, är den egentlige skaparen av den sedermera så berömda Solesmes-skolan inom gregoriansk restaurationshistoria. Han var den erkände auktoriteten för sådana forskare som Nisard, d'Ortigue, Lambillotte och Dom Gontier, vars 1859 utgivna *Méthode raisonnée de plainchant* i Riemanns *Lex.* (uppl. 11) rent av betraktas som föregångaren till Dom Pothiers *Mémoires grégoriennes*.

ej minst därför att denna samtidigt måste innebära ett bekämpande av den traditionella åsikten om Gregorius den stores betydelse vilket var avsevärt riskfullare. Gevaert har ej skytt någon möda att genomföra sina undersökningar och resultatet måste också sägas vara utomordentligt, visserligen icke i den meningen, att hans grundåskådning längre kan anses riktig, utan så, att undersökningsresultaten kunna omtolkas och inordnas i vår moderna uppfattning av dessa problem samt bidra till en klarare förståelse för den gregorianska sångens utveckling. Den verkliga betydelsen av hans arbete har sålunda blivit klarlagd först i våra dagar.¹

Sedan Gevaert i två inledande kapitel resumerat sina åsikter om den antika musiken såsom en bakgrund till den kommande framställningen, redogör han i kap. 3 för den latinska hymnodiken, dess början och litterära former, samt återger en ansevärd mängd hymnmelodier dels i deras medeltida »korrumperade», d. v. s. melodiskt utsirade och modalt förvanskade, form, dels i deras av förf. rekonstruerade »antika» gestalt. Kapitlen IV—VII ägnas uteslutande åt antifonerna, varvid han utgått från den berömda tonarius av Regino av Prüm (död 915 i Trier), som förvaras i autograf i Leipzigs stadsbibliotek,² samt för melodierna, vilka ej kunna tolkas i denna källa, en Brüssel-handskrift från 1200-talet. Regino-tonariet innehåller ej mindre än c:a 1,200 antifonmelodier, klassificerade efter sina tonarter. Att Gevaert valde dessa källor och ej helt bekvämt hållit sig till den då alltså giltiga s. k. Editio Medicaea, bevisar hans sunda vetenskapliga intuition, ty man hade ännu ej någon vetenskap om Medicaeas verkliga natur.³ Ett annat bevis för hans klara vetenskapliga blick är försöket att kronologiskt fastställa antifonerna på liturgivetenskapliga grunder: fullt riktigt betraktar han de alleluia-tiska antifonerna (d. v. s. dem som hämta texten ur samma psalm,

¹ För Riemann är det avgörande därvidlag, att Gevaerts melodityper utgöra hjälpmedel för att förstå kärnmelodins verkliga karaktär och rytmiska skapnad. Riemann anser nämligen, som bekant, att »auch die komplizierten Sologesänge des kirchlichen Melodienschatzes auf einer wirklich rhythmischen Grundlage von fester Gestaltung beruhen und dass die heute noch ziemlich allgemeine Annahme einer besonderen Art von Rhythmus für diese Art von Musik, nämlich eines Rhythmus, der eigentlich keiner ist, nicht aufrecht erhalten werden kann.» (Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl., Lpz. 1920, s. 46 f.)

² Utgiven av Coussemaker i bd. II av Scriptorum de musica medii aevi nova series, ss. 1 ff. (Paris 1867).

³ Upplagan utgavs 1614 från Rom, antogs av X. Haberl vara Palestrinas bearbetning och utgavs i ny upplaga 1868, anbefalldes av Pius IX till allmänt bruk 1873; privilegiet indrogs 1903. (Jfr Kyrkomusikens historia, ss. 313 f., 344.)

till vilken de hänföras) som de äldsta, därefter dem med bibliska texter i allmänhet, varemot de yngsta äro de för helgon bestämda antifonstyckena.¹

Vid sin behandling av melodiken utgår Gevaert från tre grupper: melodier som utvidgas 1) genom repetition av temakärnan, 2) genom prolongation, 3) genom utsmyckning.² Den andra gruppen omfattar sålunda melodier, som förlängas genom melodisk utvidgning av själva ramen för temat, varvid det kan vara fråga om dess begynnelse (anakrousis), slut- eller mittedel. (Le dessin nomique est allongé au début . . . est prolongé à la fin . . . est développé intérieurement.) Den tredje gruppen tillkommer genom melismatisk utsmyckning av »nomos», d. v. s. själva kärnmelodin.³ (La paraphrase de l'idée mélodique au moyen de figures mélismatiques.)⁴ Klassificeringen av antifonerna sker efter tonarter; »cantilènes éoliennes» (protus authenticus, 1:a modus) uppvisa 11 »standardtyper» (temata), vilkas varianter fördela sig på alla de tre ovannämnda epokerna. Närmast följa de jastiska (= tetrardus plagius, 8:e modus) antifonerna med 22 typer, de doriska (deuterus authenticus, 3:e modus) med 5 och de hypolydiska med 9 typer. Sammanlagt uppställer Gevaert 47 standardtyper, genom vilkas variering och olikartade melodiska och även tonala gruppering hela kyrkoårets behov av antifonmusik kan bestridas, så att man får intryck av den oerhördaste melodiska rikedom.

Även den formella sidan av antifonmelodikens uppbyggnad har Gevaert behandlat. Den katolska kyrkosångens versikel (el. versett = liten vers) motsvarar det antika distichon. Den hebreiska versens parallelismus membrorum (vars två leder kunna kallas för- och eftersats el. ty. Aufsang och Abgesang) har ej undgått Gevaert, som benämner en antifon »ordinaire», då den uppvisar dessa korresponde-

¹ Att han samtidigt tyckte sig märka, att de sistnämnda voro melodiskt rikare än de äldre, betraktade han som ytterligare stöd åt sin teori om den syllabiska stilens historiska prioritet. Förklaringen är enkel, om vi blott erinra oss, att Gevaert ej iakttagit den viktiga skillnaden mellan den interpreterande och den interpungerande melismatiken.

² Jfr Mélopée etc. s. 143 f.

³ P. Wagners protest (Einführung etc. I, 209, fotnot 1; III, 304) mot användningen av uttrycket nomos är ej längre hållbar. Nomos är endast i sin senare, överflyttade, betydelse liktydig med en cyklisk komposition men i början av samma art som den arabiska maqam, indiska raga etc., alltså »mönstermelodi».

⁴ Gent emot denna metod har Riemann protesterat så till vida som han anser, att Gevaert allt för mycket fäst sig vid den melodiska överensstämmelsen hos tema-incipit, »anstatt den immanenten Rhythmus dafür ernstlich mit in Frage zu ziehen». (A. a. 3:e uppl., I, 2, s. 12.) Man måste vara Gevaert tacksam för, att han ej gjorde detta försök.

rande hälfter, »brève», om den har endast en, och »longue», om den har flera satser. De snittställen som dylika melodier uppvisa jämför Gevaert med den antika melikens små instrumentala ritorneller¹ och den sköna, regelmässiga uppbyggnaden med det elegiska distichons evrhythmi.² Däremot gör han intet försök att sammanställa de katolska melodiernas formbyggnad i övrigt med antika mönster.

Varför har nu Gevaert inskränkt sig till blott de katolska antifonierna? De uttömma ju på intet vis den bevarade sångskatten. Han har själv angivit orsaken:³ emedan de utgöra den äldsta, av källor stödda, kristliga sångarten, katalogiserad efter tonarter redan på 700-talet (?) och på ett helt annat sätt bevarad för sångares och musikanter klåfingrighet än de övriga arterna. Saken är klar: notgrupperna och de små melismerna, som också uppträda inom antifonierna äro senare tillägg av sådana sångglada och musikalisk-produktiva kyrkomusiker, vilka ej ville nöja sig med den antika, enkla melodilinjén. Då emellertid melismerna uppträda relativt sparsamt inom antifonierna ha de tydligen varit bättre skyddade från musikers godtycke än tidegårdens responsoria prolixa — att inte tala om mässans melismbehängda solostycken. Så se vi då alltså, huru Gevaert fångat sig i sin egen snara: den historiska prioriteten hos den syllabiska melodiken gent emot den grupp melodiska och melismatiska måste ju först och främst bevisas, innan man utgår från den syllabiska antifoniken och betraktar den som kronologisk och stilistisk måttstock.

Samma år som Gevaerts *Mélopée*, 1895, utkom Peter Wagners arbete, *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*. I sin 2:a upplaga, 1901, som få år därefter överflyttades till franska, engelska och italienska,⁴ utgör

¹ Jfr a. a., s. 136, fotnot, vari han också hänvisar till protestantiska organisters Zwischenspiel mellan koralvisans perioder! Parallellen är väl långsökt.

² A. a., s. 133: »En effet, les livres poétiques de l'Ancien Testament (psaumes et prophètes), sources principales de l'Antiphonaire, n'ont pas de métrique régulière en hébreu, à plus forte raison dans la traduction latine. A la place de *vers*, ayant un nombre de pieds ou de syllabes strictement réglé, on trouve ici des *versets* de longueur inégale, mais uniformément partagés au milieu par une petite pause. Comme coupe et comme étendue moyenne, le verset est l'équivalent du distique latin ou grec . . .» — S. 134: »La cantilène antiphonique s'est moulée sur le verset des Hébreux, dont elle reproduit musicalement l'eurythmie simple, et puissante dans le parallélisme mélodique de ces deux membres (antécédent et conséquent . . .).»

³ A. a., introduction, s. VII f.

⁴ Man måste verkligen med en viss känsla av skamsenhet bekänna, att dessa översättningar varit ytterst nödvändiga. För den som mera ingående sysslat

det första bandet av den *Summa Gregoriana*, Einführung in die gregorianischen Melodien, med vilken Wagner lagt en fast grundval för den framtida koralforskningen. Inom den tidsrymd de tre bandens utgivning avgränsar har den gregorianska musikforskningen ställts på en väsentligt annan bas än förut, liksom musikvetenskapen överhuvud genomgått en kritisk period av sin utveckling. Till denna nya grund ha framför allt den liturgiska forskningen och den jämförande musikvetenskapen bidragit. Mot »den antika inflytelsehypotesen» satte Peter Wagner den »orientalska» och stödde sig därvidlag särskilt på de nyaste undersökningarna rörande de orientalska och primitiva folkens egenartade tonkonst.

Som vi redan av vår tidigare framställning sett, saknade Wagner ingalunda föregångare på denna tankebanan. Ej förgäves ha vi det gamla ordspråket »ex Oriente lux» och dess sanning tyckte man sig kunna bestyrka även inom gregorianskt forskningsområde. Utan att vi i detta sammanhang vilja göra ens ett försök till en lärdomshistorisk framställning av den oerhört rika litteratur som sett dagen efter 1880-talet, må här anföras liturghistoriska verk av Pleithner, Bäumer och Battifol (om tidegårdens utveckling), Rietschel, Baudot och Duchesne, Grotefends kalendariska forskningar, editioner av Frere, Lietzmann, Mohlberg, Bannister, publikationsserier som *Paléographie musicale* och *Bradshaw Society etc.*, vilka åtminstone i vissa viktiga hänseenden påvisade sambandet mellan orient och occident på kultens område, antydde judiska sedvänjors och textkomplex' fortlevnad i förändrad gestalt inom katolskt ritual. — Antyda vi nu också, att forskare på filologins fält som L. Venetianer (*Zschr. d. deutschen morgenländ. Gesellschaft*, 63, 109), H. Grimme (*Collect. Friburg. II*), Kirschner och Junker m. fl. (*Oriens Christianus*) förstärkt »den bysantinska inflytelsehypotesen» liksom på konsthistoriskt område J. Strzygowski och dennes stora lärjungeskara,¹ så förstå vi, att ej heller Konrad Burdachs och Julian Riberas därmed harmonierande åsikter om trubadurdiktning och minnesång äro oförklarliga. Den betydande instrumenthistorikern Curt Sachs har hävdad det europeiska instrumentariets övervägande orientalska

med forskningen just på gregorianikens område är det en ständig källa till oangenäm förvåning, huru de skilda »skolorna» på detta fält »einander vorbeireden» — för att använda ett utmärkt tyskt uttryck. Det är ingalunda så, att detta beror huvudsakligen på personlig avvoghet utan på — bristande språkkunskaper, vilka göra sig märkbara i alldeles särskild grad hos de romanska forskarna. Jag skall längre fram ha tillfälle att här och var påpeka typiska fall.

¹ Jfr t. ex. den för musikpaleografer ej alldeles oviktiga H. Hieber, *Die Miniaturen des frühen Mittelalters* (1912).

härstamning, liksom H. G. Farmer påvisat det arabiska inflytandets betydelse för medeltida musikteori (Journal of the royal asiatic society, I, 1925).

Samtidigt hade den moderna musikkforskningens yngsta gren, den jämförande musikvetenskapen, gjort snabba och viktiga framsteg. Vi erinra här om de framstående forskarna på detta gebit, A. J. Ellis, L. P. N. Land, C. Stumpf, O. Abraham, de ännu levande E. M. von Hornbostel, Robert Lachmann och Robert Lach m. fl.,¹ genom vilkas undersökningar viktiga melodiska principer och strukturproblem inom primitiv musik uppdagats, gällande (i tillämpliga delar) även hebreisk, antik och gregoriansk tonkonst. — Härvidlag ställdes t. ex. Gevaerts skarpsinniga undersökningar av de gregorianska antifonmelodiernas melodiska typförråd i ett alldeles nytt och för denne förf. (därest han levat) säkerligen oväntat ljus. Ty vad voro hans standardtyper inom antifoniernas melodivärld annat än en motsvarighet till de melodiformler den jämförande musikvetenskapen uppdagat inom t. ex. semitiska och slaviska folks tonkonst? Till samma kategori höra de av Wagner påvisade c:a 50 »vandrande gradualmelismerna» (jfr Einführung III, s. 396), vilka synas direkt leda tillbaka till sedvänjor i den judiska synagogan.

Alldeles särskilt betydelsefull just för detta problems behandling blev den judiske folkloristen Idelsohns väldiga samling, Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz i 10 band, omfattande över 5,000 melodier, av vilka den allra största delen insamlats av Idelsohn själv under ett mer än 30-årigt folkloristiskt arbete. Särskilt anmärkningsvärt är 1:a bandet (1914), som innehåller de jemeniska judarnas synagogala musik, emedan dennas starkt traditionsbundna och från yttre inflytelser nästan fullständigt befriade melodier visa överraskande överensstämmelser såväl i melodik (vilket är mindre beviskraftigt) som i struktur med gregoriansk musik. Därmed fick hypotesen om tillvaron av en stark underström av hebreisk synagogalmusik i den katolska kyrkosången fast mark under fötterna.

Det förtjänar likväl påpekas, att Idelsohn ingalunda varit den förste som sökt leda i bevis sammanhanget mellan judisk synagogalpraxis och katolsk musik. Redan 1867 hade kardinal Pitra med divinatorisk klarsyn antytt, att en dylik släktskap vore möjlig² och nio år senare publicerade abbé J. Parisot en längre undersökning, Le

¹ De viktigaste av dessa tidigare arbeten från åren 1885—1908 ha samlats till en ståtlig volym, nr I i Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, München 1922.

² Hymnographie de l'église grecque, Rom 1867, s. 33 f.

chant grégorien et les mélodies de la synagogue, med utförliga musikillustrationer, vartill han själv samlat materialet.¹ — Det kan sålunda icke förvåna oss, att Peter Wagner kände sig allt mera övertygad om den gregorianska sångens starka beroende av österländska påverkningar. Under sina förberedelser till andra och tredje banden av sin Einführung gjorde han talrika iakttagelser, som syntes peka i denna riktning, d. v. s. närmast mot den bysantinska kulturkretsen: i latinska texter kvarstående grekiska ord och vändningar, musikteoretiska formler och namn på notskriftens tecken, egenartade sångformer som trop, sekvens och rimofficium el. dyl. Det är med en viss rätt som Otto Ursprung stämplat Wagner såsom den forskare, vilken alldeles särskilt ivrigt utbyggt den bysantinska hypotesen — enligt Ursprungs mening ensidigt: »Wir anerkennen natürlich die Richtigkeit der Beobachtungen Peter Wagners, können aber seine Folgerungen nicht zustimmen; wir sehen nur ein rein abendländischer Entwicklung unserer Musik.»²

Påfallande är emellertid överensstämmelsen mellan Wagners gregorianska mikrokosmos och den jämförande musikvetenskapens allmängiltiga fylo- och ontogenetiska utvecklingsschema. Lach³ resumerar sina intryck: »So zeigt uns also diese (hans egen) ganz summarische und nur in den flüchtigsten Umrissen gehaltene Betrachtung nicht nur, welche grosse entwicklungsgeschichtliche Mission und Be-

¹ Analecta novissima spicilegio Solesmensi parato I, Paris 1876. — Vi erinra i detta sammanhang om, att det är fråga om synagogalkonst, ej israelitisk tempelmusik. Som vi tidigare påpekat, trodde t. ex. Fétis på en direkt påverkan på den katolska psalmodin från Jerusalems tempel. Vi behöva väl ej här framhålla den väsensskillnad som förefinnes mellan synagogans rent vokala och templets övervägande instrumentala, av skrällande pukor och trumpeter beledsagade, kultmusik. — Parisots samlingar av melodier publicerades i Nouvelles archives des missions scientifiques, tome X, Paris 1902, bönevisor från Arabien, Persien och Turkiet redan i Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie, Paris 1897, vilken sistnämnda samling Idelsohn citerar, medan han däremot ej förefaller att ha kännedom om de föregående. Till en mycket egendomligare uraktlåtenhet gör sig emellertid Dom Jeannin skyldig, som tillsammans med Dom J. Puyade och Dom A. Chibas Lasalle utgivit en stor samling Mélodies Syriennes, I—II, Paris u. å. (omkr. 1923). Vid sin behandling av de hebreiska melodiernas tonartliga karaktär har han ej tagit minsta hänsyn till Idelsohns väldiga samlingar, utan nöjer sig med granskningen av några få egna exempel, liksom han, då talet faller på bysantinsk kyrkomusik, ignorerar Wellesz' grundläggande arbeten. Och dock äro dennes viktiga »Liturgiegeschichtliche Forschungen» (1923) utgivna av Dom Jeannins ordensbröder i Maria Laach!

² Zschr. f. Mkw., XII, 194. Kursiveringen är min.

³ Gregorianische Choral- und vergleichende Musikwissenschaft. Peter Wagner-Festschrift, Lpz 1926, ss. 133 ff. Cit. s. 145.

deutung dem gregorianischen Choral an und für sich in der Geschichte der Musik zukommt, sondern auch wie gerade för den verglikenden Musikforscher die Geschichte des gregorianischen Chorals eine Fundgrube frappantester Analogien und schlagendster Übereinstimmungen mit den aus der allgemeinen phylogenetischen Betrachtung der Musikentwicklung der Gesamtmenschheit aller Zeiten, Völker und Länder gewonnenen Tatsachen bedeutet und eine Fülle von Illustrations- und Beweismaterial zur Lösung der wichtigsten Probleme der verglikenden Musikwissenschaft beinhaltet (sic!).»

Medan man på det hela taget synes vara överens om riktigheten i de iakttagelser, som inordna den gregorianska sången i ett fylogenetiskt schema,¹ är man alltså lika oense som tidigare om den betydelse för densamma man bör tillmäta å ena sidan antikens musikkultur, å den andra bysantinska inflytelser. Den hypotes som räknar på allvar med de senare har utsatts för häftiga angrepp för sin iver att »i onödan» vilja förklara innereuropeiska utvecklingsföreteelser med hjälp av orientaliska påverkningar.² Spåren av en grekisk-katolsk inverkan bero enligt Ursprung³ på en filhellenism, »en grekisk romantik» under karolingernas tidevarv; vi ha att göra med »graecismen», så vida de ej äro att betrakta som ett slags försteningar från antik tid.⁴

Intresset för den senantika musikkulturens traditionslinjer i det medeltida Europa är i stigande. Två oundgängliga bidrag till förståelsen av dess karaktär i ljuset av den moderna musikforskningen äro redan vid sekelskiftet givna av C. Stumpf: Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik (Abhg. d. kgl. Akad. d. Wissensch. zu Berlin, 1896, Abh. III) och Geschichte des Consonanzbegriffes I (Abh. d.

¹ Den största faran är härvidlag, att ett evolutionistiskt betraktelsesätt smyger sig in bakvägen. Naturligtvis kan ej en utveckling från en pien-mässig ténor-ton med hjälp av glissando- och portamentoartade »Schleiftöne» och så småningom, vid affektfull recitering tillkommande, melismer etc. rymmas inom gregoriansk sångs historiska utvecklingsskede. Fastmera är denna sång sammanfattad av element, som företräda skilda, mer eller mindre primitiva utvecklingsstadier. Därför är Lachs förmodan att den gregorianska melodiken från början räknade med ett fullkomligt odialematiserat tonmaterial ej hållbar. Här ser den skolade folkloristen på katolsk kyrkosång med samma blick som han betraktar mordwiners, syrjäners och kaukasiska folks musik.

² Jfr jesuitpater Cl. Blume i förordet till *Analecta Hymnica medii aevi*, bd 53 (1911).

³ *Zschr. f. Mkw.* XII, ss. 193—219.

⁴ Jfr Ursprung i Bückens Handbuch, Lief. 51, s. 4: »Nun (d. v. s. i anslutning till Pauli verksamhet) kann die Werdestunde auch einer christlichen Musik im Geiste der antiken Dicht- und Tonkunst, d. i. namentlich der Hymnodik, einsetzen.»

philos.-philol. Classe d. kgl. bayerischen Akad. d. Wissensch., München 1901, bd 21.), till vilka vi vilja återkomma. Vätkänd är H. Aberts studie över Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Lpz 1899, och denne författare har också givit oss de översiktliga framställningarna av antik musik i L. Friedlaenders monumentalverk, Sittengeschichte Roms, och i Adlers Handbuch der Musikgeschichte. Riemanns framställning i sin Handbuch torde numera vara delvis föråldrad, Emmanuels Art gréco-romain fyller i sin behandling av antik skalteori tydligen stora anspråk från filologers sida¹ men är väl knappast redig och översiktlig. Ett viktigt bidrag till frågan om antika musiktraditioner i medeltida musik gav Hans Müller med sin bekanta skrift Huchbalds echte und unechte Schriften über Musik (1884) och med en imponerande filologisk och musikvetenskaplig lärdom ha hans problemställningar upptagits och utvidgats av Jacques Handschin.² En förträfflig undersökning har nyligen P. Friedländer verkställt angående äktheten hos den av jesuiten Ath. Kircher (i Musurgia) återgivna melodin till Pindaros' första pytiska ode.³ Sambandet mellan antik musik och gregoriansk sång försöker Ursprung på nytt påvisa i Bückens Handbuch der Musikwissenschaft,⁴ där han återupptar pater Vivells jämförelse (i Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1911) mellan antifonan Hosanna filio David och den senantika Seikilos-visan. Att det finnes vissa melodiska likheter i de bägge melodierna förnekar ingen, men om de berättiga till beteckningen »kontrafakt» eller till antagandet av överhuvud något samband alls, är mer än tvivelaktigt.⁵ I den jämförande musikforskningens korrekta dräkt kläder Hamburg-fonetikern W. Heinitz spekulationer av rätt äventyrlig art; han kommer vid sin behandling av den bekanta Berlinska notpapyrusen (P. 6870) med antika sång- och instrumentalstycken till bl. a. följande resultat: »Die gesamte Melodiebehandlung macht den Eindruck einer streng gesetzmässigen geregelten Heterophonie», där det tydligen finnes plats för både kraft- och spegelka-

¹ I. Düring, Ptolemaios und Porphyrios über die Musik, s. 10.

² *Zschr. f. Mkw.* VIII, Philologus LXXXVI, Schweiz. Jahrb. f. Mkw. Bd. 5 (1931), Deutsche Vierteljahrschr. f. Literaturwissensch. etc. V (1927) etc.

³ Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften, philol.-hist. Kl., 86. Bd, 1934, H. 4.

⁴ Utgiven av prof. Bücken på Akad. Verlagsanstalt Athenaion, Potsdam. (fr. Lieferung 51, H. 1, s. 5.)

⁵ I det avseendet förefalla mig t. o. m. P. Wagners ord om dylika jämförelser berättigande alltför välvilliga. Jfr Über die musikal. Beziehungen zw. Abend- u. Morgenland in der mittelalt. Musik, bl. a. i Kyrkohist. Årsskr. 1926, s. 159.

noniska inversioner!¹ På ett omfattande bildmaterials fasta mark står Tobias Nordlind i sin framställning av lyrans och kitharans utvecklingshistoria, vilken synes oupplösligt sammanhånga med den antika kulturens egen.² Inom den klassiska filologins ram falla givetvis en mångfald arbeten av mer eller mindre direkt betydelse för kännedomen om antik musikkultur, men vi avse på intet vis att ge en Literaturbericht, endast att antyda tillvaron av en del undersökningar som kunna belysa det problem vi här upptagit till behandling.

II.

Man kan måhända fråga sig, varthän de starka böjelserna för lärdomshistoriska översikter i vår tids vetenskap skola leda och till vilka mål man strävar. Är det huvudsakligen den historiskt inställdes inneboende behov av att göra historia av historia, en samlares vurm att inordna sina samlingar eller rent av blott önskan att stoltsera med en tom lärdom? Står icke snarare detta behov av återblick inom skilda forskningsområden i nära samband med den nya kunskaps-teoretiska krisen i vår tids forskning? Är den förutsättningslösa vetenskapen verkligen förutsättningslös? Är den objektive forskaren verkligen objektiv, eller stå han och hans verk ej ändå till slut djupt nedbäddade i sin egen tid och miljö, tänka dess tankar och uttrycka dess åsikter om rätt och orätt?

Med en kris sammanhänger städse önskan att anställa betraktelser, att fordra självbesinning; inom musikkforskningen är denna självbesinning lika nödvändig som inom andra grenar.³ Den inre fastheten och styrkan i vårt vetenskapliga tänkande kan vinnas endast i anslutning till gångna släktleds arbete, där vi visserligen oupphörligen erfara det mänskliga ingeniets svaghet i problemlösningen men samtidigt utstrålningen av de andliga makter som behärskat dem och deras samtid.

Nödvändigheten av en självprövande tillbakablick är så mycket större på de områden, där själva materialsamlingen med tiden undergått ingen eller blott en ringa utökning som fallet är med antikens musikuppteckningar.⁴ Här äro de rent psykologiska faktorerna så

¹ Jfr uppsatsen i Zschr. f. Mkw. XI (1929). Jfr också XII (1930).

² Lyra und Kithara in der Antike. Sv. Tidskr. f. mkf. XVI, ss. 76 ff (1934).

³ Jfr W. Gurlitt i Kongressbericht IGM, 1931, s. 35.

⁴ Efter Gevaerts tid har tillkommit endast två nya dokument, senast den bekanta Oxyrhynchos-hymnen från 200-talet e. Kr.

betydelsefulla, därför att vi måste avväga förhållandet mellan två musikkulturer, av vilka den ena utom de relativt rikt flödande musikteoretiska källorna har endast ett försvinnande litet antal melodier att ställa upp mot den andras oerhört rika melodiskatt. Alla direkta melodiska jämförelser mellan dem bli därför ytterst vanskliga att göra. Å andra sidan är den antika kulturen rent av överväldigande rikt överkompenserad inom alla andra odlingsgrenar och åtnjuter ett anseende inom de sköna konsternas värld som den allvarliga bristen på musik icke förmått minska. Man är ju också medveten om, att de s. a. s. immateriella, för historisk forskning ogripbara musikaliska emanationerna av antik ande ej ägt sådana möjligheter att vägas och mätas med hänsyn till sitt inflytande som dess övriga utflöden.

Nu veta vi emellertid — och detta är en hälsosam motvikt mot alla onödiga skönmålningar — att det antika Grekland icke visat någon speciell överlägsenhet inom musiken gent emot sina grannar. Det skulle i så fall vara dess konsekventa uppbyggande av den i österländskt tänkande grundade etosläran. Liksom instrumenten är också den avletiska och kitharistiska konsten av främmande ursprung och sannolikheten talar för, att dess uppblomstring inom grekiskt område huvudsakligen berott på utländska konstnärer.¹ Med denna iakttagelse förbinda vi å andra sidan på intet sätt något allmänt avvisande av »den antika inflytelshypotesen» i alla dess förgreningar. Det förbjuder redan den omständigheten, att gregoriansk koral absolut ej är detsamma som medeltida musik överhuvudtaget.

Vad man med tillbörligt eftertryck bör framhålla är emellertid, att den kristna världsåskådningen måste fränkänna den senantika musiken varje moralisk rätt som mönster, om den förra överhuvud skulle förbli sina grundsatser trogen. Det är just detta den har gjort: »die Kirche liess» (för att här begagna Manitiuss' pregnanta språk)² »vermöge der ihr innewohnenden Macht nur noch das gelten, was sich mit ihrer Lehre vertrug». Motsatsen mellan antik och kristlig kultur har f. ö. framhävts av flera forkare, t. ex. av Eduard Norden i hans klassiska verk, Die antike Kunstprosa.³

I djupsinniga ord framhåller han den medeltida epokens egenartade psykologiska karaktär: »Hellenismus und Christentum sind

¹ Terpanndros var från Sparta, Olympos från Frygien, Archilochos från Paros, alltså halvvägs Mindre Asien. Däremot var Sakadas visserligen från Argolis.

² Geschichte der lateinischen Literatur etc. (Handbücher der klassischen Altertumswissenschaft IX, 2, s. 1.)

³ Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrh. v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance, II, s. 452.

zwei Weltanschauungen, die sich im Prinzip ausschliessen. Der Ring der Vergangenheit hat sich geschlossen, es beginnt eine neue *περίοδος*, zunächst — das kann gerade heute für sog. kritische Philologen gar nicht genug betont werden — ohne Zusammenhang mit der vorigen.» — I knapp och koncis form anger förf. de skiljande dragen: den kristna kulturen saknade den antikas frihet, dess humor (Heiterkeit), dess nationella exklusivitet och formskönhet. Vad är då kvar? Ägde den kristna då intet företräde? Jo den hade ett troende hjärtas sanningskärlek och innerlighet. »Seit dem Hymnus des Kleantes war in griechischer Sprache nichts so Inniges und zugleich so Grandioses geschrieben wie der Hymnus des Paulus auf die Liebe.»¹ Med stort eftertryck påpekar Norden, att de kristna aldrig hämtat sina idéer direkt från hellenismens värld; det är aldrig fråga om idén som sådan utan blott om den form hellenismen klätt densamma i.

I vilken grad den kristna världsåskådningen förmått visa sin allting genomträngande och förändrande makt, därpå är den helige Augustinus ett levande bevis. Efter hans antika måttstock är människans högsta mål att behärska de sju artes liberales på ett möjligast fullkomligt sätt och bland dem framför allt musiken, vars studium ägde ett alldeles särskilt stort värde såsom »förberedelse till vetenskapen om sanningen och därmed till ett liv i lycksalighet».² — Gent emot denna neoplatonikern Augustinus' åsikt står emellertid teologen Augustinus': artes liberales betyda ej längre den enda vägen till Gud utan endast en nödfallsutväg för att man ej skall behöva stå svarslös gent emot de vetenskapligt bildade otrognas angrepp. Det vetenskapliga studiet av musik är nu blott en andrahands angelägenhet, mot vilken Augustinus ställer upp den kristna musiken och det kristna musicerandet (och blott detta!) såsom det omedelbara uttrycket för kristen fromhet. Betecknande nog finner den store kyrkofadern utgångspunkten för denna nya musikuppfattning vara den s. k. *jubilus*, den stora gregorianska melisman, vilken i enlighet med hans förklaring är det mest passande uttrycksmedlet för en av Guds ande uppfylld lycklig människa för att ägna den »outsäglige» Guden sina lovsånger.³ Men vad har denna melisma genetiskt och psykologiskt

¹ A. a., s. 459.

² Gerh. Pietzsch, Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters. Halle (Saale) 1932, s. 27.

³ Augustini Ennaratio II in psalmos XXXII: *Iubilum sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest. Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem Deum. Ineffabilis enim est, quem fari non potes: et si eum fari non potes et tacere non debes, quid restat nisi ut iubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum?*

med antik tonkonst att skaffa? Jag tror ej, att svaret kan bli mer än ett: den har intet samband med hellenismen.

Vid den tid kristendomen började genomsyra den förvittrande antika kulturen, hade den sistnämndas musik förvisso icke mycket kvar av det ethos som kännetecknade gångna tiders sedliga tonkonst. Tvärtom hade en tekniskt raffinerad och av ren instrumentalkonst behärskad riktning trängt igenom, en musik som vi utan orätt kunna beteckna som lyxmusik och som tidens allvarliga tänkare ej hyste någon aktning för. Huru man nu än må tänka sig utvecklingen av grekisk-romersk musik intill kristendomens uppkomst och dennas seger under 300-talet, så torde man ha rätt att säga, att en sådan musikkultur ej kunnat motsvara de fordringar kristendomen måste ställa. De framstående virtuoserna på kithára och avlös eller på romarnas tibia stodo högt i gunst hos de förnåma damerna, som ofta inlät sig på skandalösa kärleksaffärer med dem liksom med tidens atleter, cirkuskuskar och gladiatorer. De romerska kvinnorna hyste också ett starkt intresse för de musiska konsternas utövning. Plinius den yngres hustru tonsatte och sjöng själv till kithara hans dikter och talrika voro hennes sjungande och diktande medsystar.¹ Plutarchos berättar i berömmande ord om Cornelia, Crassus' och sedermera Pompeius' maka, att hon utom sin skönhet också ägde en god bildning i litteratur, musik och geometri. Vilken motvilja måste ej detta kulturläge ha framkallat! Hör man ej här Hieronymus' ord, då han varnar kyrkans sångare för att sjunga med halsen och strupen² som de dramatiska artisterna göra i stället för med hjärtat³ och bli ej — när man rätt ser saken — alla ingrepp mot kvinnors sång även inom kristen kult ganska förklarliga? Hade man ej nog av det tillstånd som en Plutarchos i Moralia (Quaestionum convivalium lib. VII), Juvenalis i sin Satira (III, 62), Plautus (Stichus II, 2), Horatius, Tertullianus m. fl. ofta vältaligt skildrat! Hieronymus säger: en kristen jungfru bör ej ha någon reda på organa, tibia, lyra och cithara (Epistula CVII. ad Laetam). Att dessa åtgärder ingalunda voro dikterade av musikfientlighet eller av en överdri-

¹ L. Friedlaender, a. a. s. 259.

² Då Quintilianus beskriver en talares utbildning erinrar han om de grekiska artisternas mödosamma övningar att dagligen under årtal sjunga från det högsta till det lägsta registret (ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum). Jfr A. Machabey i Revue de Musicologie XIX (1935), s. 74.

³ Jfr Augustinus ord i förklaringen till ps. 32: *Cantate vocibus, cantate cordibus, cantate oribus, cantate moribus*. Förmaningen återgår naturligtvis på den apostoliska, t. ex. Paulus' till efesierna (5, 19) och kolosserna (3, 16).

ven moralisk stränghet kunna män som Tacitus, Plutarchos och den äldre Plinius m. fl. intyga.¹

Framför allt spelade den senantika musiken en väldig roll vid sceniska (pantomimiska) föranstaltningar, där allt kom an på grella verkningar, virtuositet och yppighet. Ammianus Marcellinus berättar om lyror, »stora som karosser», Seneca om monsterkonserter med flera medverkande på scenen än åhörare i salen. Vid en jätteprocession i Alexandria förekom bl. a. en kör på 600 man och 300 kitharister, som buro gyllene kitharor och kransar. Huvudinstrumentet var den grekiska avlös eller romerska tibia, en sorts oboe med skärande nasal ton; instrumentet användes gärna koriskt i höga och djupa lägen; i tuttiställena medverkade en orkester av syrinx, cymbaler, kitharor o. dyl., vartill körmedlemmarnas scabillum (en på foten fastbunden träskiva) angav en naturalistiskt rå takt. Liksom våra dagars danssalonger och restauranger utgjorde de över hela den antika världen spridda teatrarna och varietéerna en slags plantskola för den musikaliska smaken. Allmänheten lärde sig en mängd populära slagdängor, revykupletter och arior, vilka utfördes överallt där tidens vandrande, lättfotade mimer höllo till.²

Den senantika musiken stod (om den saken torde väl härska full enighet) ensidigt i njutningens och den enklare underhållningens tjänst, dess rent teoretiska värde, d. v. s. det vetenskapliga sysslandet med musik, var erkänt blott i sammanhang med artes liberales, medan däremot dess moraliska kvalitet hänades och förnekades av de ledande filosofskolorna under dekadentiden (den epikureiska och den stoiska). Vi få icke låta oss föras bakom ljuset av några konservativa teoretiska traktater från de tidigaste kristna århundradena, vilka behandla musiken på sedvanligt sätt, som om ingenting hänt. Varken de pseudo-aristoteliska problemen eller Ptolemaios', med Porphyrios' kommentar försedda, musiklära äro påvisbart influerade av sin tids musikpraxis. Det ser man redan av den omständigheten, att bägge traktaterna alltjämt fasthålla vid den doriska skalan som huvudtonart,³ medan den av Bellermaun (1841) utgivna Anonymus, *περὶ μουσικῆς*, Kleoneides, Gaudentios, Bakcheios, Alypios och Boethius utgå från den lydiska (resp. hypolydiska) skalan som huvud-

¹ Jfr överhuvud L. Friedlaenders framställning, a. a. ss. 252 ff. liksom också Käthi Meyer: *Der chorische Gesang der Frauen*, Diss. Lpz. (Mittenwald) 1917, s. 5, fotnot 2.

² Jag återkommer längre ned till frågan om dessa melodiers betydelse för gregoriansk sång. Jfr nedan s. 156 f.

³ I. Düring, a. a., s. 6.

tonart.¹ Uppenbarligen har vid tiden för vår tidräknings början någon egenartad förändring inträtt i uppfattningssättet av tonarterna och av den melodiska rörelsetendensen, som tidigare hade nedåtgående, fallande, riktning. Dömer man här för djärvt, om man gissar på inflytelser från österlandet? I varje fall är därmed den stora teoretiska förutsättningen given för den senare musikaliska utvecklingen i Europa.²

I skarp motsättning mot den ytliga roll musiken intog i senantik kultur står den uppgift den unga kristna tonkonsten hade att fylla. Motsatsen skulle kunna uttryckas i antitesen kyrklig och profan musik, om vi utmejsla begreppen till deras högsta tänkbara motsats, ej blott stilistiskt utan också ur innehållssynpunkt. Man måste erinra sig, att de första kristna menigheternas medlemmar kommo från samhällets allra enklaste och fattigaste lager och längtade först och främst efter rättfärdighet och befrielse från materiella sorger. Med särskild iver omfattades kristna (liksom också en del andra mystiska) läror av kvinnorna. Hedningarna hänade de nygrundade församlingarna, därför att de bestodo mest av fånar, frigivna slavar och gamla gummor.³ I varje fall stodo de första kristna i medveten motsats mot en degenererad och i måttlösaste överflöd levande överklass, och därmed också mot deras musik, framför allt den sceniska. Man kan förvisso ej bestrida, att det enkla folket, även de omvända, gärna gingo på teatern och tyckte om de många profana visor som surrade överallt i luften. Hur har ej den väldige predikaren Augustinus förmanat, bett, varnat och bestraffat sina medkristna för deras olycksaliga dragning till teaterns lustbarheter!⁴ Men detta bevisar på intet sätt, att den kristna rituella musiken stilistiskt skulle ha varit bestämd av den profana. Tvärtom måste man redan av denna anledning anta, att de kristna ledarna åtminstone principiellt sökt skapa ett så stort svalg som möjligt mellan de bägge musikarterna.

Motsatsen skärptes därigenom, att de första kristna — det må ha varit av praktiska bevekelsegrunder eller i medveten opposition mot den förhärskande tonkonsten — principiellt uteslöto bruket av musikinstrument, vilka i antik vokalmusik voro de ständiga beledsagarna och senare härskarna. Man kan ej blunda för det faktum, att en sådan inskränkning med tiden måste ha till följd en fullkomlig omvälvning i musikspråket, så mycket hellre som denna kristna

¹ C. Sachs i *Zschr. f. Mkw.* VII, 3 (1923).

² Jfr närmare nedan, s. 161.

³ L. Friedlaender, a. a., s. 264.

⁴ Reich, *Der Mimus*, I: 2, s. 770 f.

vokalkonsts texter till stor del återgingo på semitiska original och med översättningen rätt naturligt också kunde följa den utförande-praxis som härskade i texternas hemland. Att som Gevaert jämföra den hebreiska psalmtextens parallelismus membrorum med de antika, av en hexa- och en pentameter bestående, disticha är en orimlighet,¹ som vi ej behöva spilla några ord på redan därför, att den semitiska versen i likhet med den österländska i allmänhet var accentuerande men grekisk (som bekant) kvantiterande.

Jämför man de båda musikspråkens stil, uppmärksamma vi det motsatsförhållande, som kommit så mycken oro och så många förklaringsförsök åstad: syllabisk contra melismatisk stil. Det är sant, att vi äga endast ett fåtal antika melodier kvar och att en jämförelse mellan dem och den rikhaltiga gregorianska sångskatten är synnerligen vanskelig. Men om man avstår från att söka *melodiska likheter* och inskränker sig till säkra stilistiska kännetecken, så måste man medge, att det är en bestämd skillnad i melodikens förhållande till texten. Alla vittnesbörd vi kunna sammanställa ur litterära källor bekräfta den stilbild de få bevarade antika notminnesmärkena ange: musiken är bunden till textens prosodi, d. v. s. den är principiellt syllabisk och dess rytmik avhängig av textens metrisk förlopp eller (i fråga om instrumentalstycken) särskilda tecken. I gregoriansk sång (vi bortse från de icke karakteristiska styckena med poetiska texter) är den syllabiska stilen ett undantag. Även i de syllabiska psalmformlerna uppträda små melismer på textens logiska interpunktionsställen och denna melismernas interpungerande uppgift är en av gregoriansk sångs obestriddigaste karaktärsegenskaper, som måste ha varit medveten hos den kristna kyrkans musikaliska ledare även i senare tid, eftersom de nyare kompositionerna följa detta stildrag.² Ingen har emellertid kunnat påvisa något likartat inom antik musik, där en dylik teknik i själva verket vore en orimlighet, då den omedelbart upphäver prosodins noggrannt reglerade kvantitetsförhållanden, men väl har man funnit motsvarigheten inom konservativa judiska församlingars kultmusik.³

¹ Gevaert, *Mélopée* etc., s. 131, lyckas finna ett par exempel på antifontexter i metrisk form men erkänner själv, att deras musikaliska behandling är en helt annan. Exemplet bevisar ingenting, då vi ha kvarstående en del sådana texter från olika antikiserande epoker i liturgiins senare utveckling, t. ex. från 8—900-talen.

² Endast i fråga om den *interpreterande* melismatiken kan man tala om syllabiska visors omformning till rikare melodier.

³ Ursprung har i a. a., s. 2, sammanfattat strukturöverensstämmelserna: »Die Psalmodien sind zweiteilig, entsprechend dem den Psalmen zugrunde liegenden Parallelismus membrorum, so dass sie verlaufen in Initium — Tenor — Mediente:

Vill man göra sig ett begrepp om den antika etoslärans praktiska utformning, d. v. s. förhållandet mellan text och melodi, har man nu denna möjlighet i Pindaros' »gyllene lyra», som ingående analyserats av Paul Friedländer (jfr ovan s. 21, fotnot 3!). Vi återge efter denne på omstående sida ifrågavarande melodi jämte en kommentar i anslutning till Friedländers framställning. Pilarna ange en uppåtgående melodisk rörelseriktning på de ställen, där denna är särskilt framträdande. Friedländer frågar sig efter anledningen till, att Pindaros här frångått den grekiska huvudregeln om fallande melodik och ger — efter en analys av textens 10 strofer till denna samma melodi — en överraskande tydlig och trovärdig bild av styckets helhetsetos: det (inklamrade) fallande doriska tetrakordet är faktiskt melodins nomos, dess melodiska »typ», vars trefaldiga upprepning i det första kolon motsvara texten i strof 1: gyllene kitharaspel (a), Apollo (b), de viollockiga (muserna) (c). Även i andra strofer iakttar man liknande trefaldigheter: berget Ätna (a) med sin svartskogiga (b) topp (c) står där orubbligt; från gudarna (a) komma alla hjälpmedel (b) till människornas tjänst (c); staden (a) står där med sin gudafasta (b) frihet (c) etc. — Det andra kolon i melodin uppvisar en karakteristisk uppåtgående rörelse, som i texten uppbäres av ordet *Μοισῶν* (musernas), vilket i andra strofer motsvaras av t. ex. »örnens huvud», »eldströmmarnas källor», »jättens läger», »konungens själ», »stadens lag» etc. I notexemplet äro dessutom orden *αἰδοί, ἀμβολὰς* och *αἰματάν* bärare av dylik stigande melodik, av vilka innehållsmässigt de två första liksom modellstrofens motsvarighet äro musikaliska begrepp: muserna(s), sångarna och slaget (på strängarna); det sistnämndas urbetydelse sammanhänger med »kast», »slungande», och bildar en slags motsvarighet till det sista parallellordet *αἰματάν*, spjutslungare = blixten. — Beträffande själva uppförandet är anmärkningen *χορὸς εἰς κιθάραν*: »kören med kithara(ackompanjemang)» ytterst intressant, i det texten *just där* har uttrycket *πεῖθονται ὁ αἰδοί σάμασιν*, d. v. s. »sångarna lyda tecknen»; på detta ställe inträder alltså kitharaackompanjemang som såsom en melodin stödjande och med genomgångs- och återgångstoner prydd melodi (jfr denna tidskrifts årg. 1929, s. 42!). Det samband mellan melodi och text som här föreligger kan knappast bero på tillfälligheter utan på Pindaros' egenskap av melopoet, som i sin konst sökte följa etoslärans fordringar på enhetlig-

Zweites Initium — Tenor — Finalis; der Tenor ist subtonal oder subsemitonal, d. h. er hat als nächste Untertonstufe einen ganzen oder auch halben Ton; die Gesänge verwenden Tonfiguren grösseren oder geringeren Umfangs, für welche durchaus nicht immer metrisch lange, sondern auch kurze Silben und oftmals Schlussilben bevorzugt werden; der Melismatik kann auch Interpunktionsbedeutung zukommen. In der Melodiebildung ist bereits das Prinzip der melodischen Variation angewandt ... und Wechselgesang zwischen Priester, Vorbeter und Volk; ... Ferner gibt es schon die Verbindung, des Alleluia mit dem Psalm ... Die Rhythmik ergeht sich in einem reichsten Wechsel von kurz und lang, ohne taktisch gegliedert zu sein ... »och ändå är allt detta ej nog för att man skall uppges teorin om »en rent europeisk utveckling av vår musik»!

Chor in Str. I ohne Begleitung

1 Χρυ-σε - α φόρ-μιγξ, 'Α-πόλ-λω-νος καὶ ἰ - οπ-λο-κά-μων
ἀρ - χὸς οἱ - ω - νῶν. κε - λαι - νῶ - πιν δ' ἔ - πι οἱ νε - φέ - λαν

2a σὺν - δι - κον Μοι - σᾶν κτέ - α - νον,
ἀγ - κύ - λωι κρα - τί, γλε - φά - ρων

2b τᾶς ἀ - κού - ει μὲν βᾶ - σις ἀγ - λα - τ - ας ἀρ - χά -
ἀ - δὺ κλά - ισ - τρον κατ - έ - χευ - ας· ὁ δὲ κνώσ - σων

Chor zur Kithara

3 πεί - θον - ται δ' ἄ - οἱ - δοὶ σά - μα - σιν,
ύγ - ρὸν νῶ - τον αἰ - ω - ρεῖ τε - αῖς

4a ἄ - γη - σι - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ - οἱ - μί - ων
ρί - παῖ - σι κα - τας - χό - με - νος. καὶ γάρ βι - α -

4b ἀμ - βο - λὰς τεύ - χηις ἔ - λε - λι - ζο - μέ - να·
τάς 'Α - ρης, τρα - χεῖ - αν ἄ - νευ - θε λι - πῶν

5 καὶ τὸν αἰχ - μα - τὰν κε - ραυ - νὸν σβεν - νύ - εις
ἐγ - χέ - ων ἀκ - μάν, ἰ - αἰ - νει καρ - δι - αν

het i valet av modala, melodiska och rytmiska medel samt utförande organ etc., på det att ett »helhetskonstverk» måtte uppstå, där melodikens och textens ethos äro kongruenta, tillsammans bilda en »mimesis». — Detta exempel på klassisk grekisk komposition är visserligen ingalunda bindande för kompositionspraxis under kristendomens äldsta tid, då den antika tonkonsten utsatts för starka orientaliska inflytelser; men även de allra yngsta bevarade resterna visa i varje fall samma syllabiska karaktär, även om den melodiska linjen här och var livas av dubbeltsyllabik. Den melodiska rörelsen förefaller ofta uppåtriktad, vilket fördunklar den städse iakttagbara tendensen att utrusta accentstavelserna med relativt högre toner.

Ett oförnekligt bevis för den antika och den kristna tonkonstens olikartade karaktär och ursprung är som bekant de bägge musikspråkens skiljaktiga skrift, den förra en av mer eller mindre korrumpade bokstäver bestående instrumental tabulaturskrift, som satte sin prägel även på den senare utvecklade vokalskriften, den senare en, direkt ur de textinterpungerande föredragstecknen framvuxen, sångnotering, som bildligt sökte åskådliggöra melodins förlopp. Bokstavsskriften återger de grepp, vilka frambringa vederbörande ton på ett instrument, och då samma system användes också för sång, förstår man redan härav, huru beroende denna måste vara av rent instrumentala grundsatser. Neumerna å sin sida äro en för instrumentspel oduglig skrift, eftersom de ej fixera vare sig ett grepp eller ens en bestämd tonhöjd utan endast ungefär antyda melodiförloppet i stort. Teckenmaterialet är — som vi veta — organiskt utbildat ur den österländska recitationspraxis och kan ej bli förståeligt annat än i förbindelse med sin text.

De två viktigaste föredragsarterna av gregoriansk sång äro som bekant den responsoriala och den antifonala, d. v. s. en växelsång mellan en försångare och en kör resp. mellan två körer. Båda ha haft tidig hemortsrätt inom kyrkan och torde böra betraktas som allmänt utbredda sedvänjor inom primitiv tonkonst överhuvud. Närmast till hands ligger det att anta, att de judiska kantorer, som övergingo till kristendomen, fortplantat en likartad synagogalpraxis till de kristna församlingarna. En antifonisk uppdelning på två körer finnes, som bekant, belagd redan under det första kristna århundradet hos terapevterna,¹ den hel. Chrysostomus lärde känna en likartad antifoni i Antiochia, antagligen inom därvarande, munkväsendet förberedande, sammanslutningar (de s. k. monazontes och parthenae), och berättas ha infört densamma i den grekiska kyrkan, från vilken den enligt gammal tradition skulle ha fortplantats till kyrkan i Milano genom den hel. Ambrosius.

Den nyare forskningen har emellertid sökt komma utvecklingsgången något närmare in på livet och fäst uppmärksamheten vid några uppgifter i Sozomenos' kyrkohistoria. Där berättas det (III, cap. 16),² att den gnostiske diktaren Harmonios, som jämte (sin far?) Barde-sanes (död 223) diktat och tonsatt en hel gnostisk psaltare, tillägnat sig grekisk bildning och därefter först av alla använt det syriska språ-

¹ Philo Judaeus' skildring är lätt tillgänglig genom referat i Dommer-Scherings Handbuch der Musikgeschichte 3:e uppl., s. 31. Jfr Mosebok II, 15.

² Migne, Patr. graec. bd LXVII, 1089. Jfr Handschin i Acta Musicologica, bd. VI, s. 142, fotnot 1.

ket i förening med rytmiska bildningar och musikaliska nomoi. Dessa alster hade han låtit körerna sjunga och satt heretiska texter till lyraackompanjemang (!). Mot dessa villomeningar hade den store syriske skalden Efrem uppträtt, då han såg huru syrerna blevo liksom förtrollade av de sköna melodierna:¹ »då denne Harmonios Bardesanes komponerat några sånger, vari han blandat kätteri med melodisk sötma, förlett åhörarna och kastat dem ut i fördärvet, så begagnade sig Efrem av denna musik, blandade den med fromhet och gav åhörarna den liksom en mild och nyttig medicin.»² Efrem har alltså, ehuru han (enligt Sozomenos) ej varit grekiskt bildad, begagnat sig av kättarnas hellenistiska visor och skapat kontrafakter, med vilka han lyckades bekämpa villomeningarna.³

Tendensen hos dåtidens kyrkomän var folklighet: i Antiochia använde sig Flavianus och Diodorus av den folkliga antifonin, i Konstantinopel Chrysostomus, i Syrien verkade Efrem och i Alexandria Clemens för denna form liksom för den symmetriska hymnen. I alla fallen begagnades omtyckta folkmelodier. För den grekisk-katolska kyrkan har denna diktning — som bekant — varit av utomordentlig betydelse, men inom den västerländska kristenheten spelade den en vida mindre roll. Där värjde man sig långt in på medeltiden mot utombibliska texter.

Det är på dessa förhållanden i Orienten som Augustinus syftar, då

¹ Framgången betygas uttryckligen av Sozomenos, a. a., bd LXVII, 1536 (Hist. eccl. VIII, cap. 8).

² A. a., bd LXXXII, 1190 (Hist. eccl. IV, cap. 26). Cassiodorus' översättning lyder: Et quoniam tunc Harmonius Bardisanus quaedam cantica componens et impietatem melodicae suavitati permiscens, illiciebat audientes, et capiebat in peste, iste sumens inde concentus, pietatem cantilenae permiscuit, et audientibus suave nimis et utile medicamen apposuit . . . Jfr Dom Jeannin, *Mémoires Syriennes*, I, chap. IX: St. Ephrem a-t-il utilisé les aires de Bardesane ou d'Harmonius? Det anförda Cassiodorus-citatet ur biskop Theodoret's kyrkohist.

³ Ett av arianernas sätt var omformningen av doxologins ordalydelse, så att Sonens och den hel. Andes jämställande med Fadern undanskymdes: »Gloria Patri per Filium in Spiritu sancto. . .» i st. f. »Gloria Patri et Filio (Filioque) et Spiritui sancto. . .» Med denna heresi avslutade arianerna tydligt såväl psalmer som hymner. Kontrafaktprincipen hos deras motståndare spåra vi alltså i den doxologiska frasen i slutet av den »ambrosianska» hymnen även under långt senare tid, t. ex. i följande (även i Sverige spridda) hymn (de s. Elisabeth) från 1200-talet, Novum sidus emicuit, vars sista strof lyder:

Deo Patri sit gloria
Eiusque soli Filio
Cum Spiritu paraclito
Per infinita saecula.

han omtalar,¹ att Ambrosius efterbildat »sedvänjan inom orientaliska områden» och infört (den antifoniska) psalm- och hymnsången i kyrkorna i Milano, varifrån de nya formerna, tack vare hans oerhörda auktoritet, snabbt spredos över hela den västerländska kristenheten. Den ambrosianska hymnens folkliga karaktär skall ej bestridas. Likaså gömmer sig väl åtskilligt folkligt gods inom antifoniken. Även Wagner² framdrager en dylik antifon-nomos, som tjänat som mönster för ett stort antal melodier och med fog kan betraktas som av icke-liturgiskt ursprung. Man kan kanske framdraga ytterligare några. Men å andra sidan får man ej förbise, att kontrafaktförfarandet städse varit en undantagsföreteelse. Det stora flertalet antifonmelodier ha säkerligen framvuxit ur psalmodipraxis, med vilken de äro genetiskt och liturgiskt oupplösligen förenade, ja en dylik förklaring är den enda tänkbara ifråga om de s. k. alleluiatiska antifonerna, som Gevaert med rätta själv förklarat vara de äldsta.³ Dessa små, melodiskt enkla antifoner, i stilen knappt skiljbara från psalmodiformeln själv, ha blommat upp ur denna⁴ och ha ingenting att göra med hellenistiska visor.

En viss svårighet erbjuder också det förhållandet, att den antika musikens prosodiska karaktär ingalunda möter oss i den syrisk poesi, inom vilken Efrem är den store mästaren. Denna är i stället som bekant rytmisk, accentuerande. Skall detta tolkas så, att den hellenistiska folkmusiken vid denna tid lämnat den klassiska kvantiterande rytmen, eller gjorde sig Efrem, såsom ej grekiskt bildad, oberoende av mönstren i detta hänseende? Det förre är väl sannolikt.⁵ I vilket fall som helst kan en inplantering av folklig senantik

¹ Augustini Confessiones, 9, 7 (Patr. lat., XXXII, 770): Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium . . . institutum est.

² Einführung III, s. 310 f.

³ Jfr ovan, s. 138 f.

⁴ P. Wagner, Einführung III, s. 304.

⁵ Vad angår termen antifoni inom antik kultur förtjänar nämnas, att dess betydelse varit växlande. Jfr Stumpfs utredning, *Geschichte des Consonanzbegriffes I* (jfr ovan s. 144). Plato begagnar den i betydelse av något »motsatt», rent av »dissonant». Stumpf jämför i sin utredning av de pseudo-aristoteliska problemen Philo Iudaeus' beskrivning med deras framställning av antifonins begrepp och finner en frapperande överensstämmelse: först sjunges sången av män och kvinnor i oktavparalleller; därmed växlar ett föredragssätt, då kvinnor eller män ensamt sjunga samma melodi. »Problemen» använda här för ständigt termen antifoni. — Det 30:e problemet försöker dock Stumpf tyda som en växling mellan melodier på kvint- eller kvartavstånd, d. v. s. tetrakordlägena hos en och samma melodi skulle växla med varandra. Denna teknik vore karakteristisk inom dramat, där körsångerna, antistrofiskt uppdelade, sjöngos av alternerande körer. Väx-

melodik i västerländsk kyrka endast ha varit av relativt underordnad betydelse, i varje fall *ej stilbildande*. Även i det av Wagner anförda exemplet har den supponerat profana visan infogats som en beståndsdel i den efter synagogalt mönster skapade psalmodipraxis och därmed antagit dess karaktär men däremot ej påtryckt den gregorianska omgivningen någon profan prägel. Vad beträffar hymnen har dess stil aldrig varit normerande, så mycket mindre som Rom förhållit sig avvisande mot densamma ända in i senare medeltid, förmodligen i känslan av dess liturgiska hybridkaraktär.

Den antika musikteorins betydelse för kristen tonkonst har i alla tider varit påtaglig och erkänd. Det grekiska systäma *teleion*, omfattande två oktaver med *a* som mittelton (*mese*), dess tetrakord och därpå uppbyggda oktavskalor (*dorisk*, *fyrgisk*, *lydisk*, *mixolydisk*) har den gregorianska sångens *teroi* tidigt räknat med, men betraktelsesättet har dock varit ett helt annat än grekernas. Redan omkastningen i den melodiska rörelsetendensen har ju haft till följd, att grekernas tetrakorduppbyggnad endast skenbart levat kvar och därjämte med omkastade namn. Om det blott är en egendomlig tillfällighet eller verkligen djupt fördolda psykologiska sammanhang i det faktum, att den grekiska *doriska* skalans följd av hela och halva tonsteg överensstämmer till fullo med den moderna musikens *durskala*, må här lämnas därhän.¹ Men härtill komma andra betänkligheten i tetrakordläge skulle här som en slags akustisk transformation motsvara de symmetriska *orchiska* rörelserna. Om den ena kören eller försångaren (*choryforos*, *parastates*) växlade med en annan kör skulle m. a. o. upprepningen av melodin kunna ske i ett annat tetrakordläge och uppfattas mindre som en repetition än ett analogon. (Sachs hänvisar till, att de delphiska hymnerna faktiskt uppvisa modulationer mellan sina skilda kola.) — Saken förefaller ej alldeles trovärdig, men man kunde ju möjligen hänvisa till, att antiken icke uteslöt andra samklanger än den antifona oktaven: *Ptolemaios* och dennes kommentator *Porphyrios* skilja mellan *homofona*, *symfona* och *emmeliska* intervaller, av vilka de *homofona* äro desamma som »*Problemens*» antifona tonsteg, *symfona* äro däremot kvart och kvint, *emmeliska* slutligen »*heltoner* och övriga *dyliska* intervaller». På liknande sätt förhålla sig *Theo* från *Smyrna* och *Thrasyllos*. Motsvarigheten till de *symfona* intervallerna äro inom bysantinsk musikteori de »*parafona*», varom tidigare en diskussion uppstått: jfr *Zschr. f. Mkw.* IX, 2 (Wagner), *Revue de Musicol.* XII, 62 (Gastoué), *Zschr. f. Mkw.* X, 220 och *Sv. Tskr. f. Mkf.* XI (1929), 57 (Moberg), *Philologus* LXXXVI, 52 och *Schweiz. Jahrb. f. Mkw.* V (1931), 9 (Handschin), *Bückens Handbuch* (Ursprung). Viktiga synas mig i detta sammanhang *Dürings* många beläggställen för, att prefixet *παρά* hos *Ptolemaios* har betydelsen av *contra* (*Düring*, a. a., s. 186 f.). Föreligger det något innehållsmässigt samband mellan *parastatoi* och *paraphonistai* och intervallnamnet *paraphonia*?

¹ Antik *dorisk*: e'—d'—c'—h—a—g—f—e

1 1 1/2 1 1 1 1/2

Modern C-dur: c—d—e—f—g—a—h—c'.

heter. Med utgångspunkt från *Gustav Jacobsthals* berömda verk, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abend-ländischen Kirche* (Berlin 1897), har nyare gregoriansk forskning¹ påvisat, att denna sång endast efter hårdhänt korrektur (och ibland trots sådan icke alls) kunnat krypa in i antik teoretisk tvångströja. Tvångsmedlen bestodo i transpositioner och melodiska ändringar.

I själva verket föreligger också här en på djupgående konstitutionsolikhet beroende artskillnad. Vi ha av allt att döma två skilda tonartssystem, det grekiska med utgångspunkt från instrumentspelet och det gregorianska med utgångspunkt från psalmodipraxis; den gregorianska tonaliteten står m. a. o. i sammanhang med mönstermelodier, musikaliska minnesformler av liknande art som de bysantinska *epichémata* (autentisk protus: *ananens*, plagal protus: *aanens*, aut. II: *neanes*, plag. II: *neanes* etc.), vilka äro förstelnade melodiformler, motsvarande orientens vanliga standardmelodier. Vad den latinska musikteorin kallade *tonarius* benämndes inom bysantinsk teori *Oktoëchos*, »åtta-tonarts-systemet», bestående av 4 autentiska och 4 plagala tonarter (*ëchoi*).

En betydelsefull fråga för forskningen blev därför: hur gammal är *Oktoëchos*? Man har i närvarande stund kunnat föra den tillbaka till 300-talets början. Den franske musiklärde, *A. Gastoué*, har nämligen i en samling *alkemistraktater*² påträffat ett uttalande, som berör *Oktoëchos*. Då nämligen *Zosimos* från *Panopolis*, en samtida till *Clemens* av *Alexandria*, *Porphyrios* och *Tertullianus*, vill redogöra för den kemiska konstens indelningsgrunder, begagnar han *Oktoëchos* som ett exempel och säger (efter *Gastoués* översättning): »*De même que les règles — lignes ou échelles musicales — principales étant au nombre de quatre: A' (Protos), B' (Devteros), Γ' (Tritos), Δ' (Tartaros), engendrent par elles-mêmes jusqu'à vingt-quatre règles diverses d'espèce, centrales, égales, et plagales, et les tons (échos) purs, et qu'il est impossible de composer autrement les nombreuses mélodies des hymnes, des services, des apocalypses ou quelque autre partie de la science sacrée . . .*» De använda tecknen för de fyra huvudtonarterna motsvara den bysantinska notskriftens s. k. *martyriai*. De 24 skalor som kunde avledas därur kallas enligt samma källa för

¹ P. Wagner, a. a., III, 524, E. Kessler, Über die leiterfremden Tonstufen im gregor. Gesang, 1922, Moberg, Über die schwed. Seq., I, ss. 175—192, framförallt Urb. Bomm, Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge im XI. bis XIII. Jh., Einsiedeln 1929.

² Collection des anciens alchimistes grecs, utg. av Berthelot och Ruelle, Paris 1887—8, 3 vol.

»de centrala», »de likartade», »de plagala», »de rena» (vilket naturligtvis är liktydigt med »de autentiska«!), »de icke-tonala» och »de sido- (mot-?)-tonala».¹ — Särskilt anmärkningsvärt är, att detta system uttryckligen gäller kyrkomusiken (»hymner, officier, uppenbarelse-sånger och liknande inom den heliga vetenskapen»), om någon annan art talas det i varje fall ej.

Vi ha alltså kunnat följa Oktoechos tillbaka till omkring 300, till gnosticisms centrum, alkemisternas hellenistiska Alexandria. Senare källor rörande samma system leda till den monofysitiska patriarken Severus' Antiochia (512—518) och till Konstantinopel och härifrån bli trådarna till västerlandet en smula tydligare. A. Auda, som underkastat tonartsproblemet en ingående granskning,² anser sig kunna påstå, att såväl den gregorianska psalmodins tonala system som Glareanus' bekanta framställning i Dodekachordon gå tillbaka på Oktoechos. I den västerländska teorin uppträder principen med 4 autentiska och 4 plagala tonarter först hos Alcuinus (död 804); hos hans till tiden närmaste kollega, Aurelianus (senare delen av 800-talet) tillkomma de bysantinska memorialformlerna, ananes, aanes o. s. v., om vilkas betydelse han förhört sig hos grekiska kyrkomusiker men endast fått förvirrade svar.³ Ytterligare något senare är Reginos tonarius, där vi finna tonartsantalet ökat till 12, av vilka de nytillkomna 4 kallas »paracteres» (d. v. s. det missförstådda grek. parapteres med lat. böjn.) och av Brambach (Das Tonsystem und die Tonarten des christl. Abendlandes, s. 39)⁴ sammanställts med medelgrek. *παράπτερον* (sidoskepp i kyrka), d. v. s. flygel- el. sidotonart.

Den viktigaste traktaten med bysantinska memorialformler på europeisk mark är den, *Musica enchiridis* närstående, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, vars notskrift är den bekanta daseianoteringen. Enligt Handschins bestämda uppfattning⁵ är *Musica enchiridis* skriven i Irland före 867 och *Commemoratio*

¹ Amédé Gastoué i *Kirchenmusikal. Jahrbuch XXV* (1930), s. 28.

² Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale. Académie royale de Belgique, classe des beaux-arts, mémoires, t. III, fasc. 1, Bruxelles 1930, ss. 149—199. Ett viktigt arbete som tysk forskning bekymrat sig för litet om!

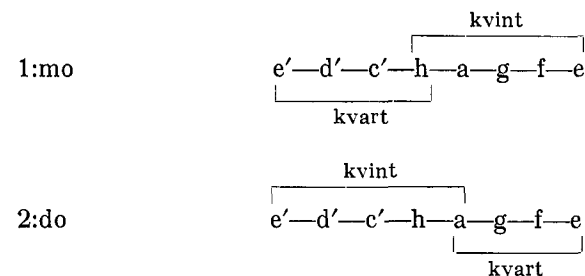
³ Jfr Wilh. Mühlmann, *Die Alia Musica* (Gerbert Script. I), Diss. Lpz 1914, s. 46.

⁴ Jfr P. Wagner, *Zur mittelalterlichen Tonartenlehre*, Festschr. z. 75. Geburtstag G. Adlers, s. 32.

⁵ Die Musikanschauung des Joh. Scotus (Erigena), *Deutsche Vierteljahrschr. für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte V* (1927), ss. 316 ff.

tillhör säkerligen samma, under starka senantika inflytelser stående, kulturkretsar i ölandet. Här äro psalmodiformlerna givna med daseia-tecken och i dem införda martyriai-formler. De stämma överens med de i yngre handskrifter givna melodierna i romansk koralnotskrift, även dem hos Guido av Arezzo, uppfinnaren av solmisationen, vilken ju närmast är en latinsk motsvarighet till ananes-aanes etc.

Ett omstritt problem är frågan om vad som varit anledningen till den omkastning i beteckningar på de gregorianska oktavskalet, vilken skiljer dem från de antika. Den antik-doriska e'—e motsvaras ju som bekant av den frygiska kyrkotonens e—e', den antik-frygiska d'—d av den greg.-dor. d—d'. Den rent formella men alls icke den psykologiska lösningen på problemet kanske Auda har funnit i och med uppvisande av den antik-doriska tonartens dubbla karaktär:



Den doriska tonarten har m. a. o. en dubbel lagring av de, okta-ven utfyllande, kvart- och kvint-intervallerna, i ena fallet kvarten överst, i det andra kvinten. I så fall skulle den harmoniska och aritmetiska delningen av oktavomfånget hos Glareanus liksom motsvarande spekulationer hos Zarlino vara en kvarlevande antik traditionslinje i senmedeltidens musikteori. Hur som helst vann man på denna väg anslutning¹ till det österländska oktoechossystemet, där den autentiska protus och den plagala tetrardus omfatta samma tonomfång, d—d' men i ena fallet efter harmonisk, i andra efter aritmetisk delning: d—a—d' resp. d—g—d'.² I Glareanus uppställning påträffa vi — som bekant — också den s. k. eoliska skalan, a—a'

¹ Den klassiska antika teorin räknade med 7 oktavskalet, vilket tal — som bekant — var kosmologiskt fastställt. Oktoechos' 4 + 4 typer utgå från en annan talkombination inom andra kulturkretsar.

² Den aritmetiska typen kunde teoretiskt fånga en del egenartade gregorianska melodier, som sväva mellan autentisk dorisk och mixolydisk med permanent *b*. 11 — 858256.

eller, i harmonisk delning, $a—e'—a'$, vilket är den hellenistiska tidens hypodoriska oktavsкала och — läst uppifrån och nedåt — även den antikas. Det ser ut som om ormen bitit sig i sin stjärt och utvecklingens kretslopp hunnit utgångspunkten.¹

¹ Auda's utläggningar ha fördelen att vara klara och logiska. Värre bestämt är det med Dom Jeannins tonartsteorier i *Méodies Syriennes*. Bägge vilja dock ej veta av något samband mellan antik och gregoriansk tonalitet; Dom Jeannin säger (s. 131): »Quant aux Grecs, il nous est parfaitement possible de constater chez eux une pratique contraire à ce que Dechevrens apelle 'notre organisation musicale naturelle'». Men hans materialsamling och tillvägagångssätt inge ej det rätta förtroendet ens hos den som skulle vara böjd att instämma i hans resultats riktighet. Riktigt synes mig t. ex. hans skarpa framhållande av skillnaden mellan den antika modus på f och den gregorianska, i vilken senare $\flat$ spelar en avgörande roll, medan det förefaller, som om grekerna föredragit tritonusbildningar. Dom Jeannin citerar ett märkligt uttalande av Plutarchos, enligt vilket antikens greker skulle ha varit »alltför stolta för att använda $\flat$, som hade sin huvudsakliga användning i sånger till Metråa (Dēmeter) och i några andra kompositioner.»
