

STM 1928

Om flerstämmig musik i Sverige under medeltiden

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.

OM FLERSTÄMMIG MUSIK I SVERIGE UNDER MEDELTIDEN.

AV CARL ALLAN MOBERG (Uppsala)

I. NÅGRA KRITISKA SYNPUNKTER.

1.

1200-talet betyder för Sverige en tid, full av nya inflytelser och impulser från utlandet, huvudsakligen Frankrike. I början av detta århundrade hade de av friska andliga krafter sjudande nya ordnarna, dominikanernas och franciskanernas, begynt sitt segertåg genom Europa; få år efter deras grundande voro de även hemmastadda i Sverige: dominikanerna synas t. o. m. ha nått vårt land före Danmark, franciskanerna kommo några år senare.¹ Under det att de senare ägnade sig huvudsakligen åt att hjälpa de fattiga och sjuka, åt den barmhärtige samaritens ulåt föga lysande roll, voro dominikanerna framförallt lärdomens och forskningens, konstens och vetenskapens företrädare. I slutet av 1100-talet hade några studentkollegier jämte sina lärare i Paris sammanlutit sig till ett universitas magistrorum et scholarium; omkring år 1200 hade därur framgått det första universitetet. Bland de sju gamla artes liberales, uppdelade på trivium och quadrivium, hörde studiet av musiken till det senare, av gammalt alltså betraktat som en exakt vetenskap, en naturvetenskap. Redan vid mitten av 1200-talet började de svenska studenterna i Paris bli allt talrikare. Att vi ha huvudsakligen dominikanerna att tacka för denna ökade andliga livaktighet måste numera anses som fullt säkert. Det är av vikt att ihågkomma, att orden grundades i Frankrike såsom en kamporganisation. Den fick strida på två fronter: mot de folkliga kätterierna (som

¹ Att franciskaner vistades i Sverige *redan* år 1215, bevisar Diplomatarium Suecanum (= D. S.) I, nr 155, vari det talas om »fratribus minoribus Lincolniæ»!

hade börjat i Provence) och mot den skolastiska heterodoxien, dess vapen blevo folkliga predikningar och vetenskapliga studier. Det var sålunda redan från början klart för ordens ledare, att vetenskapen var den nya organisationens viktigaste verksamhetsmedel ehuru givetvis ej dess mål. Med predikarbröderna följde en mängd av bokligt och konstnärligt vetande, med dem följde nya texter och sångvisor, en pust av det sjudande livet i en världsstad, därtill den dåtida andliga odlingens huvudort. Visserligen var det så, att kyrkan icke *fordrade* av sina tjänare någon kännedom om vare sig den kyrkliga byggnadskonsten eller måleri och plastik, så nyttiga dessa än kunde vara för henne; men en viss färdighet i sångens teori och praktik var och är däremot ett krav, som kyrkan aldrig släppt. »Långt innan det fanns kristna tempel och andra konster lånade dem sin utsmyckning, klingade kyrkans sånger, och i alla tider ha dessa beledsagat de kristnes bön»¹ I varje fall är det för oss nog att konstatera *musikens* dominerande ställning i medeltida kulturliv² utan att därför förbise även andra konstarters stora vikt.

Nu var det utan varje tvivel allt annat än lyckligt ur den gregorianska koralens synpunkt, att den europeiska ungdomens studiefärder i så stor utsträckning kommo att ställas till Paris, ty från denna stad utgingo de nydaningar på musikens område, vilka skulle föra den latinska kyrkosången ända till undergångens brant. Frankrikes kultur var sedan lång tid tillbaka utsatt för en kraftig påverkan av orientaliska seder och tänkesätt, förmedlade genom bysantinska präster, munkar och även köpmän. De höllo till framför allt i Sydfrankrike, i de gamla grekiska och feniciska kolonierna, trängde fram längs dalgångarna av Rhône, Saône och Garonne och kommo in på tyskt område vid Trier och Aachen. Både Notker Balbulus i St. Gallen och Hucbald i Flandern räknade bysantinska kollegor bland sina bekanta. I Frankrike är det, som vi möta de första proven på de nya liturgiska formerna från 800-talet, där är det även, som den polyfona musikens första frukter börja mogna. I själva verket utgör den orientaliska troperings-

¹ Peter Wagner: Einführung in die Kirchenmusik, Vorträge... für Theologen und andere Freunde... Düsseldorf 1919, s. 6.

² Jfr min artikel, Kyrkomusikalisk forskning och praxis, i Tidskr. f. Kyrkomusik etc., maj 1928, s. 70.

metoden en av de viktigaste drivfjädrarna till polyfon behandling av en melodi, något som jag i min uppsats om tropering i denna tidskrifts förra årgång hade tillfälle att påpeka.¹ Denna teknik utgör den kanske viktigaste kyrkomusikaliska inkörsporten till polyfon tonkonst. Låt oss först ett ögonblick se på, vad som skedde inom kultens område.

Kyrkans liturgi var visserligen sedan lång tid tillbaka färdigutbyggd, men man nöjde sig ej i längden med vad man hade: tropen och sekvensen äro uttryck för en översvallande fromhet, som måste ha nya och flera uttrycksmedel än de redan förefintliga. Också det under samma tid, 800-talet, uppträdande metrisk officiell visar en liknande tendens. Alla äro de uppkomna under orientaliska inflytelser, men samtliga bliva de trogna uttryck för europeisk karaktär, säkra varsel, bådande den nya tiden, renässansen.² Om man sålunda konstaterar, att dessa nya sångformer spränga sönder den stränga liturgiska ram, inom vilken föregående århundraden strävat att hålla alla sin kults skilda moment, så finna vi likaledes, att de nya formerna också rent melodiskt brutit ned den gregorianska koralens skrankor och banat sig nya vägar. Den gamla kyrkliga andan finnes ej mera däri; man spanar förgäves efter det upphöjda, objektiva lugnet hos den traditionella gregorianska koralen; måttfullheten har vikit och givit plats för ett oroligt uttryck. Tonspråket är ett annat, mer bombastiskt kanske, i alla händelser mer lidelsefullt, personligt färgat. Se vi på de nya antifonerna i t. ex. rimofficierna, blir man genast slagen av deras egendomliga stil: omfånget är ofta kolossalt, höga partier växla med låga; av den fasta grundval, som psalmodins tubaton fordom bildade, märker man intet spår. Syllabisk melodik har ersatts av en melismatisk, som stundom kan taga upp tävlan med nokturnernas rikaste responsorier.³ Tonmålade löper melodin vid texten, vandrar nedåt i sorg, stiger uppåt i jublande glädje, deklamerar patetiskt, då den heliga Jungfrun står sörjande vid Jesu kors. En för denna nya art typisk kompositionsstil möter oss i den heliga Hildegards av Bingen († 1192) verk av antifoner, responsorier, hymner, sek-

¹ Svensk Tidskr. f. Mkforsk. 1927, ss. 5—19.

² Jfr min uppsats i Kyrkohist. Årsskr. 1927, Orientaliska inflytelser på utbildningen av det latinska rimofficiet, ss. 48 ff. Uppsala 1928.

³ Jfr musikexemplen i nyssnämnda uppsats, ss. 56, 57.

venser, ett drama Ordo uirtutum o. s. v.¹ Vi återfinna ej den gregorianska periodbyggnaden, den melodiska bågen. Hildegard bygger icke långa melodier, som gå i ett drag utan arbetar i st. med *motiv*, som hon sammansätter till en mosaik av rent av skimrande musikalisk färg, fantastisk, originell, personlig i detta opersonlighetens tidevarv, kvinnligt vek och känslig, nervöst skälvanande.² — Frihetsbegäret ligger denna tid i blodet. Nya sångvisor skapas till gamla eller nya texter, ja t. o. m. de ärevördiga gamla psalmttonerna ersätts av nya, skrivna i ny anda. 900-talet till 1200-talet är en experimenterandets och sökandets tid; tropen, sekvensen, rimofficiet, den nya hymnen, det liturgiska spelet ge oss en bild av, vad som rör sig inom kyrkans eget område. På 1200-talet äro dessa former utbildade: sekvensen och hymnen genom Adam av St. Viktor († 1192), rimofficiet genom Julian av Speier († c:a 1250), från slutet av samma århundrade härstamma de berömda 40 »miracles de Notre Dame».

Var sålunda utvecklingen i Frankrike allt annat än lycklig för den traditionella koralen redan inom liturgins egen ram, så var det än värre därutanför. Det som blev ödesdigert för den gregorianska sången innebar emellertid en lycka för europeisk musikutveckling. Det var en lycka, att så mycken ungdom från alla Europas olika länder samlades i Seine-staden för att under erfarna lärares ledning utbildas i den nya musikaliska konstens teori, ty härigenom erhöill den praktiska musikodlingen ett underlag, som i utbredning och styrka skulle visa sig fylla stora fordringar. Säkert är, att den nya tonkonsten under andra förhållanden knappast skulle ha lyckats ernå sådana resultat och verksamt befrukta även avlägsna traktens musikkultur. Till gagn för europeisk tonkonst hade kyrkans monodi blivit allmän egendom, och den parisiska musikkulturen under 1200-talet blev å sin sida grundval och förutsättning för senare tiders polyfona tonkonst. Det var den

¹ Jfr Bronarski, L.: Die Lieder der heiligen Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters. Veröffentlichungen der gregor. Akademie zu Freiburg Schweiz, 1922.

² Att även den äldre sekvensmelodiken arbetar med korta motiv, som varieras och sammansätts i olika kombinationer, har jag sökt uppvisa i min gradualavhandling Über die schwedischen Sequenzen, eine musikgeschichtliche Studie. Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz), hrsg v. Prof. Dr. P. Wagner, Heft XIII. del I, s. 200 f.

begynnande flerstämmigheten, som tilltvang sig allas uppmärksamhet.

Mödosamt hade den börjat arbeta sig ut ur organum- och fauxbourdonstilens ofructbara parallellrörelse hos stämmorna: från den kyrkliga cantus firmus' fasta grund hade en annan stämma strävat att höja vingarna; den ville loss ur ett hårt famntag, och envist arbetade den på att icke slaviskt följa understämmans (cantus planus) gång. Motrörelsens princip kan betraktas som en reaktion gent emot den organala praxis;¹ discantus är en sång, som *går i sär*, går sin egen väg bort från den fasta melodins fundament. Som ofta plär gå med reaktioner, slog även denna över, men huvudsaken var likväl, att parallellismens herravälde brutits. Frihetsbegäret låg tiden i blodet, önskan att hävda något personligt. Vad är väl discantus annat än ett uttryck för ett musikaliskt frihetsbegär, för en önskan att få slå in på andra, på nya vägar, att ge något av sin egen personlighet? Vad är tropering, vad sångsolistens utsirning (contrapunctus a mente!), om icke ett musikaliskt hävdande av sångarens egna känslor vid föredragandet av den

¹ Den av Riemann i hans Geschichte der Musiktheorie förfäktade åsikten, att parallellorganum representerar ett äldre skikt inom flerstämmig musik, i förhållande till vilket discantus-stilen är av yngre datum, bestrides av Steinhardt i Archiv f. Mkw. III (1921), s. 220 f. St. påvisar, att *organum* är synonymt med *diafoni*, discantus är emellertid en latinisering av det grekiska diaphonia och kan alltså icke begreppsmässigt stå i motsatsförhållande mot organum. Jacques Handschin i Zschr. f. Mkw. 8 (Zur Geschichte der Lehre vom Organum), synes böjd att acceptera Steinhardts tillbakavisande av Riemanns kronologiska teori, men även dessa författare måste erkänna, att motrörelsens princip på 11—1200-talet fått en allt starkare betoning och klarare utformning. Frågan om organum och discantus är f. ö. synnerligen svävande och våra gängse begrepp bli med varje dag i allt starkare behov av revidering.

Skulle Peter Wagners tydning av paraphonistatiteln i den påvliga schola cantorum på 600-talet vara riktig, betyder detta ej blott en antedatering av parallellorganum utan också, att dettas ursprung väl bör sökas i Konstantinopel, eftersom Hagia Sophiakyrkans sångskola utgjorde det närmaste mönstret för Gregorius d. Stores omorganisation av den påvliga schola cantorum. (Jfr dock Gastoué's vägande kritik i Revue de Musicologie 1928, heft. 2, ss. 61—63.) Handschin (i Zschr. f. Mkw. 8) synes upptaga Müllers redan 1884 uttalade åsikt, att organum vore av antikt ursprung (jfr Huchalds echte und unechte Schriften über Musik, s. 78) i den meningen, att heterofonin utgjort ett slags förstadium för organum, som skulle ha existerat som medveten konstform redan i antikens instrumentalmusik, ehuru »zufällig und regellos.» Att organum är vida äldre än från 800-talet, torde man väl numera kunna vara enig om.

gamla, objektiva och välkända melodin? Då Guido talar om den art av organum, där icke parallellismen är hårt genomförd (»durus»), benämner han den »modus diaphoniae mollis», en slags vek diafoni, utan tvivel enligt honom en eftergift åt en friare uppfattning, som rätteligen icke var på sin plats. Lyckligtvis har all praxis gått vidare utan att bekymra sig om teorins förbud.

Redan organa från St. Martialis i Limoges¹ hade uppvisat de första exemplen på att till en given (kyrklig) huvudmelodi ge en andra stämma med rytmiskt självständig karaktär, varigenom dessa i konstnärligt hänseende betydligt höja sig över den äldre och stelare stämföringen i Winchesterliturgin, såvida man nu ändå ej bör betrakta dessa engelska »melliflua organorum modulamina» (Kyrie, Gloria, propriumsolosånger) som svaga försök till efterbildningar av St. Martialis' produkter.² Utvecklingen fortsattes, som bekant, av Leoninus med dennes storartade liturgiska cykel »Magnus liber organi de gradualibus et antiphonario», i sin tur omarbetad och utvidgad från två- till tre- och fyrstämmiga organa av Perotinus. Om denne är den geniale nydanaren inom motetten må här alldeles lämnas därhän, men faktum är, att vid tiden för hans verksamhet börjar den *tropering av organumtexternas melismor*, som leder till motettformen.

Då den mensurala musiken nu emellertid upptog kyrkosångens former (propriets eller ordinariets texter i mässan) till flerstämmig behandling, blev den oundvikliga följderna härav, att den enstämmiga koralen förföll. Detta förfall ökades i styrka och utbredning i samma mån som den polyfona konsten vidareutbildades och vann terräng. Inte ens den påvliga Schola cantorum, som genom århundraden förut varit den gregorianska sångens trognaste väktare, kunde undandraga sig det inflytande den franska musiken kom att direkt utöva på sångarskolan, då påvehovet 1309 förlades till Avignon;³ Italien och Frankrike gävo sig till slut helt den nya konsten i våld. Sådan var i

¹ Cod. lat. 1139, 3549, 3719 i Bibl. nationale, Paris, Cod. Lond. Brit. Mus. add. 36881, Cod. Wolfenbüttel nr 677.

² Fr. Ludwig i III. Kongressbericht d. IMG, Wien 1909, s. 104.

³ Det hjälpte föga, att påven Johannes XXII (1316—1343) i stränga ordalag inskred emot sångarskolans franska nymodigheter. Jfr Haberl, Bausteine für Musikgeschichte. Bd. III, Die römische Schola cantorum etc., s. 22, fotnot 1.

korthet ställningen vid 1200-talets slut. I själva verket visa sig alltså de nya formerna på kultens område stå i så intimt samband med den polyfona tonkonstens utveckling, att vi knappast kunna skilja deras verkning åt. Detta är f. ö. knappast nödvändigt: resultatet av de nya kraftkomponenternas spel blev ödesdigert för gregoriansk koraltradition och till lycka för en allmän europeisk musikkultur. Samma tid och delvis samma krafter, som skapa de på liturgins livsnerv frätande nya kultformerna utveckla också polyfonin från parallellism mellan olika stämmor till Notre Dame-kyrkans relativt högststående ars antiqua. Vid mitten av 1200-talet står som ett jättelikt minnesmärke inom mensuralnoteringen den fasta bestämning av notvärdena, vilken återgår på de bägge Franco's verksamhet, Franco av Köln och Franco av Paris. Mensuralnotskriften hade fått sin första och klara formulering.

En egen klangregion för varje stämma, en egen melodirörelse, en egen rytmik, till slut också en egen text — se där utvecklingen av polyfonin från 900—1200, sådan Friedrich Ludwig tolkar den.¹

2.

Huvudstupa in i denna sjudande utveckling på konstens alla områden kastades de svenska studerande, som besökte Paris under 1200-talet; och de visade sig till fullo bestå de prov, som härvid ställdes på deras intellekt. Knappt ha de första svenska studenterna hunnit tillbaka till sitt hemland, förrän den nya konsten börjar avsätta sina frukter på svensk botten. Det är i själva verket förunderligt, huru snabbt de hinna mogna i vårt karga land. Före 1200-talets slut har den franska gotiken på skulpturens område nått Sverige, varje huvudriktning inom västeuropeiskt miniatyrmåleri under perioden 1250—1325 har avspeglats också i Norden² och likaså är varje form inom den nyare liturgiska musiken representerad också hos oss. Att blomstringstiden i Sverige måste infalla senare än söderut är självklart. En dylik försening uppvisa, som bekant, alla kulturperioder i äldre svensk historia. Då i de stora kulturländerna redan tecken visa sig på avmattning och urartning, blomma de sköna konsterna upp i Sverige: hymnodikens

¹ Adlers Handbuch d. Mkgesch. Frankf. a. M. 1924, s. 135 f.

² Lindblom i Fornvännen IX, Stockholm 1914, ss. 253 ff.

huvudperiod infaller där under 1300—1400-talen och med henne följer diktkonstens syster, musiken.¹ Tyvärr få vi härvidlag blott sikte på den enstämmiga, icke den polyfona tonkonsten. Under det att mängder av rimofficier, sekvenser och hymner ge en någorlunda klar bild av svensk kyrkomusikalisk komposition från tiden 1300—1500, ha vi tyvärr intet säkert spår bevarat till vår tid av den blomstrande flerstämmiga tonkonst, som samtidigt arbetade såväl inom som utom klostrets murar.

Det är tyvärr ännu så länge och kanhända också allt framgent omöjligt att ens tillnärmelsevis utfylla denna kännbara lucka i vårt vetande. Vi äga knappast ett enda dokument, som *direkt och otvetydigt* belägger den polyfona tonkonstens odling i vårt land under 12-, 13- och början av 1400-talet. Men väl äro vi i stånd att göra anlagandet av en sådan i hög grad sannolikt genom en sammanställning av allehanda *indirekta* vittnesbörd om utövning av flerstämmig musik i det medeltida Sverige. För att då börja med de facktermer, som i detta sammanhang ha betydelse, må konstateras, att ordet *organum* (som bekant beteckning för dels orgel, dels de äldsta flerstämmiga produkterna) förekommer i Svenskt Diplomatarium endast en gång, under 1200- och 1300-talen nämligen i korstatuterna för Uppsala domkyrka år 1298.²

I gengäld är detta enda beläggställe av så mycket större vikt. Det har f. ö. ingalunda varit förbigånget. Redan i sin uppsats »Schwedische Schullieder» (Sammelbände IMG II, s. 554) har Norlind anfört den mening, vari ordet *organum* förekommer. Sedermera citerar han detta ställe i »Vadstena klosterveckoritual» (Samlaren 1907, s. 17) och i sin Svensk Musikhistoria (även i dess andra upplaga, Sthlm 1918, s. 37). I samtliga arbeten lyder meningen »Cum organum dicitur cantores illius unam oram leuent.» Och i det sistnämnda verket kommenterar Norlind detta därhän, att en befallning om enstämmig sång till orgel varit onödig, om det icke förekommit också flerstämmig. Här föreligger tvivelsutan en olycklig tolkning, som måhända till en viss grad har sin grund i det korrumperade skick, vari meningen citerats. Korstadgans bestämelse i detta fall är av så utomordentlig vikt för kännedomen

¹ Jfr mitt arbete om de svenska sekvenserna, I, s. 109 f. Uppsala 1927.

² D. S. II, nr 1235.

om den polyfona konstens ställning vid Uppsala domkyrka, att den mer än väl förtjänar att citeras fullständig. Stadgans föreskrift lyder på följande sätt: *Cum organum dicitur, cantores illius unam oram leuent de oblatione, dummodo tantum fuerit; si minus ora uenerit, et [= etiam] illud recipiant, quid autem maius ora uenerit; sit communis canonorum.* Härtill må fogas följande kommentar¹: Om vi bortse från de inledande orden »cum organum dicitur...», är meningen i övrigt klar och lättfattlig: av de tillgängliga medlen skola sångarna erhålla intill ett öre, men vad därutöver är skall tillfalla kanonikernas gemensamma kassa. I liturgiska rubriker förekommer ordet *dicere* ofta liktydigt med cantare eller, rättare sagt, i den allmänna betydelsen av *utföra* ett liturgiskt stycke, en sång eller en lektion, t. ex. »Finito Euangelio, Sacerdos intonat, si dicendum est, Credo in unum Deum...» (Graduale Vaticanum), »... postea dicitur Gloria Patri et Sicut erat...» (Graduale Sarisburiense II, planche A; 1200-talet).² För övrigt må anföras ur den korstadga, varifrån vi hämtat meningen, följande uttryck, som till fullo visar skrivarens egen uppfattning: »... missam in choro dicere solent...» Ordet *organum* måste sålunda innebära något, som kan stå som objekt till *dicere* (utföra, sjunga), och då nu ordet *organum* verkligen också betyder sång, så är det naturligt, att uttrycket »cum organum dicitur» helt enkelt bör översättas: »då det sjunges organum». Skulle man däremot översätta *organum* med »orgel», uppstår en påtagligt orimlig mening: »då orgeln utföres, sjunges», vilken icke förbättras av fortsättningen: *cantores illius unam oram leuent etc.*, »så få dess, d. v. s. orgelns sångare ett öre o. s. v.» Men vad menas med orgelns sångare? Språkligt bör väl genitiven *cantores illius* (= *cantores organi*) förklaras som en *genitiuus obiectiuus*: de som utföra *organum* (jfr *timor mortis* = dödsfruktan, *creator mundi* = skaparen av världen). Se vi till innehållet, om *organum* = orgel, huru orimligt blir det icke: »Då orgeln spelar, så få or-

¹ För densamma står förf. i stor tacksamhetsskuld till sin vän, docenten vid Helsingfors universitet, fil. dr Toivo Haapanen, vilken haft vänligheten att i brev (d. 22/7 28) grundligt genomdiskutera den ifrågavarande meningen. Om här ovan lämnad tolkning visar sig vara riktig — vilket jag vågar tro — tillkommer förtjänsten härav uteslutande docenten H.

² Denna betydelse fanns, som bekant, redan i klassiskt latin (Georges' Handwörterbuch s. v. *dicere* 4: singen, singend vortragen, ex.: *carmina fistula dicere men — ad tibias dixit.*)

geln sångare ett öre o. s. v. En extra tilldelning ur kassan borde väl i dylikt fall rättvisligen ha tillkommit organisten och inte sångarna. Översättningen lyder alltså i sin helhet: »*Då det utföres sådan flerstämmig sång, som kallas organum, så få de sångare, som utföra denna (cantores illius, i. e. organi) ett öre av de influtna medlen (de oblatione) tillsammans, ifall dessa uppgå till så mycket (dummodo tantum fuerit); om det blir mindre än ett öre, så få de hålla till godo, med vad som finns (si minus ora uenerit, et[iam] illud recipiant); blir »kollekten» (detta är väl — mutatis mutandis — oblationens verkliga karaktär) däremot mer än ett öre, skall överskottet gå till kanonikernas gemensamma kassa (quid autem maius ora uenerit sit communitatis canonicorum¹.) Om organum alltså betyder flerstämmig sång, blir nästa fråga, av vad art denna varit, ty — som bekant — kunde organum betyda dels den enklare parallella sången i kvarter, kvinter och oktaver (kvart- och kvint-organum), dels en något mer utvecklad art av flerstämmig sång, varom vi ovan, s. 9, nämnt åtskilligt: organa från St. Martialis i Limoges och Leoninus-Perotinus' Magnus liber organi, vilka voro flerstämmiga troperingar av den gregorianska koralen (jfr ovan s. 10), av utpräglad solistisk natur och för sitt utförande fordrade väl skolade sångare. Om organum i vår stadga betyder den vanliga parallellsången, så skulle ordet i detta sammanhang kunna syfta antingen på just den stämma (de stämmor), som tillkom(mo) till den vanliga, korala melodin eller också på alla stämmorna, alltså innefattande även den ordinarie gregorianska sångstämman. Översättningen skulle då bli i enlighet härmed antingen: »Då man sjunger organum-stämman (-stämmorna) till den ordinarie gregorianska koralen, så få de sångare, som utföra denna stämma (dessa stämmor) ett öre extra» o. s. v. eller: »Då man sjunger parallellorganum, så få de sångare, som deltaga i ett sådant organum ett öre extra» o. s. v. Med kännedom om, att det enkla parallellorganum fordrade ytterst liten övning utöver den i dåtida*

¹ Vad som menas med *communitas canonicorum*, vet jag icke. Kanske var det en för alla kanonikernas bruk gemensam kassa, kanske betyder uttrycket *kanonikerkonvent* l. dyl. Som en motsats häremot förefaller »*communitas choralium*» att stå. I Sverige kallades de emanciperade domicellarierna (»småherrarna» d. v. s. *canonici iuniores* till skillnad från cc. *seniores* = *Domini*) för *chorales* l. kordjåkna, övriga *scholares* (Lundquist, Bidrag till kännedomen om de svenska domkapitlen under medeltiden etc. [Diss. Vps.], Sthlm 1897, s. 52).

kyrkokörer vanliga, frågar man sig likväl, varför organum-sångarna i Uppsala domkyrka skulle få ett extra honorar för ett så litet påkostande arbete. Däremot blir den extra tilldelningen fullt förståelig; om man antager, att just dessa sångare utfört solistiskt lagda och därför mer krävande organa i stil med de franska verken. En dylik slutsats är ingalunda orimlig. Vi må erinra oss, att korstadgans författare var den nitiske och kraftfulle ärkebiskop Nils Alleson, som studerat i Paris på 1270-talet d. v. s. *vid den tid, då ars antiqua uppnått sin högsta blomstring*. Alleson var Uppsala-barn och blev sin hemstads kyrka trogen alltifrån läroåren på 1270-talet och som diakon och domkapitlets första decanus ett decennium senare ända till sin död 1305 som svenska kyrkans styresman, vartill han invigdes i Rom 1292 vid en pontifikalmässa, som själva påven höll. Kraft och beslutsamhet präglade hans gärning, vare sig det gällde upprättandet av hospitier till skydd för de resande i ensliga trakter av Norrland (Ödmorden, Ragundaskogen) eller kyrkans frihet gent emot alla världsliga maktspråk. Bekant är hans försök att draga pilgrimer från Norrland till den helige Eriks skrin i Uppsala som ett motdrag mot de livliga resorna till Olavs grav i Trondhjem.

Den korstadga, som han 1298 upprättade, är ett lysande prov på organisationsförmåga, nitälskan för gudstjänsten och verkligt kontinentala intentioner. Vid tiden för Allesons ärkebiskopstid fanns det i Uppsala 11 kanonikat¹ men ännu icke något kantorat. Något sådant blev icke heller inrättat i Sverige förrän nära 100 år senare — i Linköping 1370, följt av en succentoria före 1389.² I Uppsala dröjde det ända till 1415, innan kantoratet blev en särskild personat. Kantorn var emellertid en högst viktig tjänsteman, ja så betydande, att han var oundgängligen nödvändig framförallt vid domkyrkorna. I vissa stift på kontinenten buro de silverstavar i händerna, ibland ett slags musikinstrument, kallat tabula och voro iklädda purpurkåpa. Lunds korstadga från den lysande ärkebiskop Eskil-tid talar om cantor och succentor, som dirigerade sången med utsirade stavar³ och även Allesons stadga upptager dessa tvenne tjänstemän med noggranna förordningar om deras och kordjåknarnas tjänst vid domkyrkan. Kantorns officium (tjänst)

¹ Lundquist, a. a., s. 24.

² Lundquist, a. a., s. 33.

³ Jfr Norlind, Svensk musikhistoria, s. 25.

krävde naturligtvis för sitt rätta fullgörande särskilda förutsättningar, vilka icke envar ägde; därför kunde det icke gå turvis bland alla kanonikerna utan måste givas åt någon särskilt kvalificerad bland dem antingen för en viss tid eller för beständigt. Inte ens Alleson kunde emellertid upphöja tjänsten till en särskild dignitet, utan titeln bars av en kanoniker blott i dennes tillfälliga egenskap av korsångens ledare och icke som officiell titel. Den eller de personer, vilka på Allesons tid voro kantorer i Uppsala domkyrka, måste tydligen ha varit framstående musiker med utbildning också inom den flerstämmiga tonkonstens område, ty vare sig vi vilja förneka, att Notre Dame-organa sjungits därstädes eller ej, så är Allesons korstadga i varje fall *ett högst intressant belägg för, att vid vissa tillfällen flerstämmig sång förekommit i svensk kyrkomusik redan vid 1200-talets slut*. I vad mån vi äga rätt att generalisera vårt vetande i detta fall, kunna vi icke avgöra. Egendomligt är det, att icke i det vida äldre och kontinentalare Lund korstadgan från Eskils tid nämner något om organumsång lika litet som den av ärkebiskop Magnus Nilsson på 1380-talet utfärdade. Skola vi tyda detta därefter, att den förra (från 1130-talet) låg före den tidpunkt, då Nordens kulturmark befruktades genom franska förbindelser, den senare stadgan däremot, (i likhet med Strängnäs' av år 1344 och Åbo's 1474) tillkom först, då de fransk-svenska kulturförbindelserna tynat av och — mot mitten av 1300-talet — alldeles upphört. Men ej heller Linköpings korordning av 1272 nämner något om flerstämmig musik; den är f. ö. kortfattad och sysselsätter sig mest med straffbestämmelser för uteblivande från sången. Under sådana omständigheter stå de upplysningar, vi vunnit om musiklivet vid Uppsala domkyrka omkring år 1300, tämligen isolerade bland övriga notiser om de musikaliska förhållandena i det dåtida Sverige. Med så mycket större glädje bör man tillvarata vad som bjuds. Fortsätta vi då vår granskning av facktermer, som röra flerstämmig musik, påträffas ordet *discantus* i Diplomatariet en gång före 1400-talet, nämligen 1330, som namn på en bok.¹ Notisen om en dylik är i varje fall värdefull, emedan det framgår härav, att det (fortfarande?) fanns män vid Uppsala domkyrka, som hade användning för en lärobok i diskantsång. Fullföljdes de förpliktande traditionerna

¹ D. S. III, nr 2762.

från ärkebiskop Allesons dagar? Beträffande *discantus* kunde vi också hänvisa till yttrandena i Birgittas *Lucidarium*, kapitel 10. Jag spar emellertid härmed till längre fram i detta arbete. De polyfona artnamnen *rondellus*, *motetus* och *conductus* m. fl. har jag ej lyckats återfinna på svenskt handskriftsområde från denna tid.

Till dessa ord och uttalanden om flerstämmig musik foga sig emellertid några därmed sammanhörande dokument, som dels teoretiskt, dels också praktiskt (ehuru för en något senare tidpunkt än medeltiden) synas vara ägnade att belysa de polyfona strävandena i Sverige under senmedeltiden. Dessa äro dels de trenne, mensuralmusik avhandlande traktater, på vilka Norlind redan tidigt fäst uppmärksamheten och här nedan offentliggöras, dels en del tvåstämmiga sånger i *Piae Cantiones* av år 1582, varav en uppvisar sättning i kvintorganum (*Parce Christe*), två använda sig av motrörelsens princip (*Regimen scholarium* och *Paranymphus adiens*) samt två andra lämna prov på *rondellus*formen (*Ad cantus laetitiae* och *Zachaeus arboris*).¹ Jag hänvisar beträffande dessa sånger till Norlinds arbete härom, särskilt musikbilagans exempel nr IV och V.² Med hänsyn till deras ålderdomliga stil, som helt och hållet passar in på *ars antiqua* och med de livliga förbindelserna mellan Sverige och Frankrike från 1200-talets slut för ögonen, torde man icke böra betvivla, att dessa och liknande sånger sjungits i vårt land redan 300 år före *Piae Cantiones*-upplagan av 1582. De kunna sägas bilda ett slags praktiska illustrationer till traktaternas enkla teorier, ehuru av folkligare snitt.

Även om vi böra förutsätta, att de bevarade traktaterna icke varit ensamstående i vårt land — redan *Diskantboken* i Uppsala 1330 bevisar detta — utan att även en del andra avskrifter av dåtidens mensurala teorier varit i omlopp, vilka emellertid förmodligen en gång för alla gått förlorade för oss, så bjuder nog försiktigheten, att vi t. v. lämna den frågan öppen, i vilken grad dessa traktater avspeglar en allmännare svensk musikpraxis vid tiden för deras tillkomst. Visserligen kunde man förmoda, att de varit avsedda att tjäna praktiska musikintressen och med

¹ Jfr Norlind *Latinska skolsånger i Sverige och Finland*, Lunds universitets årsskrift N. F. avd. 1, bd. 5, nr 2, Lund 1909, s. 149.

² Jfr också svensk musikhistoria, 2:a uppl., s. 39. Framför allt må hänvisas till den utförliga framställningen i *Sammelbände IMG II*, ss. 552—607.

2 — *Årsbok för 1928*.

kännedom om medeltidens arbetssätt måste man anse detta som ganska naturligt. Likaväl som en liturgisk dikt och melodi a priori, i och med sin tillkomst, var avsedd för gudstjänstligt bruk, torde man böra föreställa sig, att en avskrift av eller ett utdrag ur en traktat om mensuralmusik skulle tjäna till gemensamt lärande såsom en teoretisk vägledning vid försöken till praktiskt realiserande av den där avhandlade konstarten. Men det skall dock icke förnekas, att de många och grava fel i framställningen av dåtida mensuralteori, som kvarstå orättade i dessa svenska traktater liksom även frånvaron av varje spår av rättelser och interpolationer i texten kunna uppväcka de allvarligaste tvivel, om verkligen dessa delar av handskrifterna någonsin kommit till praktisk användning.¹ I vilket fall som helst skall nedan uppvisas, att dessa två musiktraktater äro *typiska exponenter för den franska ars antiqua*, som tämligen oinskränkt härskade i Frankrike ännu på 1330-talet, d. v. s. vid den ungefärliga tiden för deras nedskrivande.

Jag övergår nu till en närmare beskrivning² av de tvenne svenska handskrifter, som bevarat de bägge traktaterna till våra dagar. Det är nämligen av vikt att redan på denna punkt av vår undersökning söka göra klart för sig, hurudan den milieu var beskaffad, i vilken de båda codices synas ha blivit använda. I samband härmed skola de svenska förbindelserna med Paris intill digerdödens dagar helt kort vidröras.

De båda handskrifterna, som tillhöra Uppsala universitetsbibliotek, äro signerade C 55 och C 453. Båda äro skrivna på pergament och ha kommit till universitetsbiblioteket från Vadstena klosterbibliotek, dit den ena, C 453, skänktes; huru däremot C 55 hamnat i Vadstena, kan jag icke avgöra.³ C 55 äger 129 blad i litet kvartformat, mätande c:a 18×23 cm. och är inbunden

¹ Man erinre sig, att bägge hss. funnos att tillgå i Vadstena kloster åtminstone från 1400-talets början (jfr. nedan.)

² Norlind uppgiver redan i sin svenska musikhistoria, 1:a uppl., Hälsingborg 1901, liksom i senare arbeten, att den i C 453 gjorda avskriften av Petrus Picardus' traktat torde ha skett i Skänninge omkring 1334, vilket väl ungefär kan träffa det riktiga förhållandet ehuru något direkt stöd härför svårigen kan uppbringas. (Jfr. nedan.) Däremot kan jag icke förstå, av vilken anledning Norlind daterar C 55 till »omkring år 1400» (jfr a. a., s. 18) då (som nedan skall uppvisas) allt talar för, att tidpunkten är omkring 1320–30-talet eller vid den tid, då Ulf, handskriftens ägare, levde och verkade.

i ekpärmar, vilkas skinnöverdrag helt saknas på den främre pärmens och nära nog fullständigt uppfräts på den bakre. Dess innehåll är — fränsett musiktraktaten — moraliskt-etiskt, filosofiskt och dogmatiskt och tillhör i avfattning delvis 1200-talet. Hålla vi oss nu närmast till de bibliografiskt intressanta uppgifterna om handskriftens öden, så må till en början uppmärksammas den på blad 18 verso skrivna meningen: »Liber Vlphonis Holmgersson canonici Arosiensis, quem Vlphonem Deus custodiat et uiuere faciat sanum et incolumem pro tempora longiora. Amen.», av allt att döma en autograf. Som tecken på sin plats i Vadstena klosterbibliotek bär handskriften signum »H 3° 5:us».⁴

Ulf Holmgersson synes ha tillhört en rik och förnäm släkt i Södermanland, vilken hade intima relationer med kyrkan och de andliga ordnarna. Fadern, Holmger Ulfsson låg begravnen hos Strängnäsdominikanerna; dennes moder, Ulfs farmor, var fru Birgitta (f. Thönissdotter), änka efter herr Sigmund Årengisleson till Aranäs;⁵ en farbror till Ulf var lagmannen i Södermanland, Lars Ulfsson. Om Ulf själv veta vi icke särdeles mycket. Han hade efter sin moder, Helena Årengisleson, och fader, Hol(m)ger Ulfsson, fått dela alla deras gods och gårdar 1323 tillsammans med sin broder Carl⁶ och var alltså en ganska förmögen man. Före sin död år 1335 som kanoniker i Västerås och Uppsala hade han uppgjort ett testamente, vari han skänkte sin gård Haga i Helgesta(d)⁷ till Uppsala domkyrka, där han valt sig en grav, samt gjort en hel mängd andra donationer, bl. a. i reda pengar till kloster, kyrkor och hospital.⁸ Förtänksamt nog hade han också bestämt, att arvingarna skulle utfästa sig betala 500 mark till Uppsala domkyrka såsom ersättning för domkyrkans kostnader vid transporterandet av hans lik och för hans begravning, om något klander mot hans testamente av dem ingåves;⁹ 1338 blev t. ex. hans prebendegård

⁴ Boken förvarades sålunda i Vadstenabiblioteket i skåpet med bokstaven H, på 3:e hyllan uppifrån och utgjorde den 5:e boken i ordningen.

⁵ Eller riktigare Årnäs, troligen ursprungligen Årenäs, varmed släktnamnet kanske äger något samband. Möjligen låg det i nuv. Kärnbo s:n av Södermanlands län.

⁶ Jfr. D. S. III, nr 2375 av år 1323.

⁷ Helgesta, s:n i Södermanlands län, Villåttinge härad.

⁸ Jfr D. S. IV, n:o 3130, 3131, 3144, 3146.

⁹ D. S. IV, nr. 3132.

inom Strängnässtiftet föremål för tvistigheter och oro. Att anordningarna i samband med hans begravning i Uppsala domkyrka i omkostnader synas ha motsvarat en så stor summa som 500 mark, visar hans betydenhet. — Sådan var den milieu, i vilken C 55 nyttjades. Jag övergår till den andra kodex.

C 453 är en liten handskrift i oktav, som mäter blott c:a 10×15 cm. men i gengäld omfattar hela 237 pergamentsblad, liknar alltså i storlek de s. k. processionshandskrifterna.¹ Dess första avdelning utgör en underbart vackert präntad expositio hymnorum (bll. 1—28), åtföljd av några astronomiska anteckningar, som sysselsätta sig med tidsbestämningar med hänsyn till solens och månens rörelser. Denna kalligrafiska del torde ha skrivits redan på 1200-talet.² Däremot synas en del slarviga, nästan oläsliga anteckningar om franska ord på bladen 81 och 82 ha gjorts under 1300-talet, likaså, bl. 170, en latinsk dikt, inledd av följande upplysning: »Anno Domini MCCCXXXVI me Holmuido existente in hospitali Lodhosiensi cum domino Swenone canonico Scarensi hoc scripsi in sa(b)bato proximo ante Ioannis Baptistae.» Något efteråt följa quatuor capitula mensurabilis musicae breuiter enodata. Utom de meddelade bibliografiska notiserna må anföras följande, bl. 65 v^o: »Liber Monasterii Marie Virginis in Watzsteno, quem attulit frater Thörnerus Andree quondam clericus Aboensis. Orate pro eo», bl. 154: »Thörnerus Andree possidet istum librum.» Till Vadstena klosterbibliotek, varest denna handskrift inordnades som »E IIII primus in ordine»³, hade den sålunda medförts av Thörnerus Andree. Huru denne kommit över ifrågavarande kodex, veta vi icke, blott, att han tyckes ha haft den med sig från Åbo, då han 1407 vigdes till munk i klostret av biskop Brynolf II av Skara. Törner Andreasson eller Andersson kom från Åbo stift samt var präst. Sannolikt var han redan 1407 rätt till ålders kommen, ty han blev genom en särskild budskickning tillfrågad därifrån, huru konung Magnus Eriksson (som dött i Norge i landsflykt omkring år 1375) hade förfarit med Borgå kyrkas patronatsrätt vid sin återkomst från en Rysslandsresa.⁴ Först år 1435, nästan på dagen 27 år

¹ Enär den bl. a. innehåller en del testamentsformulär, kan man antaga, att den ofta medförts på förrättningar av juridisk karaktär. Jfr nedan, s. 21.

² Uppsala bibliotekets katalog »Manu forsan a saec. XIII.»

³ Alltså i skåpet E, 4:e hyllan uppfifrån, boken nr 1.

⁴ D. S. ny serie I, nr 839. Var det under fälttåget mot Ryssland 1348—50?

efter sitt klosterlöfte, dog Törner utan att ha hunnit få döds-sakramentet, hastigt, »eftersom han länge avtynat.»¹ — Vem som skrivit C 453, d. v. s. närmast dess musiktraktat, är alltså icke så lätt att avgöra: säkert icke Holmvidus, vars handstil i den ovannämnda dikten är ganska olik övriga partier, knappast heller Törner, ty åtminstone musiktraktatens piktur synes mig hänvisa till en något äldre tid, än då han var verksam.² C 55:s och C 453:s traktater hava många paleografiska likheter, vilka samtliga visa hän på 1300-talets tidigare del. Det förefaller mig troligare, att kanoniker Sven från Skara, som befann sig i Lödöse hospital, då Holmvid skrev sin dikt, varit ägare till denna kodex, sannolikt också skrivaren av en del av dess innehåll. Jag sluter mig därtill av följande anledning. Med ganska stor visshet synas följande partier härstamma från en och samma hand:

bladen 151 r^o—168 r^o (Salomon in prouerbiis och en Augusti-nusskrift.)

» 172 r^o—173 v^o (traktaten om mensuralmusik)

» 180 r^o—190 v^o (testamentsformulär, brevutkast o. dyl).

Vad nu angår det sista avsnittet, så förekomma däri ortnamnet *Skänninge* och årtalen 1330 och 1334 flera gånger. — Nu veta vi om Sven kanoniker följande: År 1330 bilägga utsedda domare en tvist mellan St. Olavs kloster i Tönsberg å ena sidan samt en norsk biskop och en kyrkoherde å den andra rörande klostrets anspråk på kyrkan därstädes. Detta skedde i närvaro av en hel del »honorabilibus dominis», bland vilka nämnas »Sueno de hospitali lythosiensi, canonicus Scarensis.»³ Tydligt samma »Swen(o) de Lodhosia canonicus Scarensis et advocatus in Lindholm» lovar 1337 att — i händelse konung Magnus skulle dö — lämna Lindholms slott samt Lödöse stad och fögderi till Drottning Blanka eller hennes ombud och ingen annan.⁴ Härav framgår, att kanoniker Sven från Skara torde

¹ Diarium Vadstenense för år 1435.

² Om Törner haft något personligt minne av konung Magnus' berörda åtgöranden och dessa skett i samband med ryska fälttåget, skulle han vid sin död varit c:a 100 år gammal, vilket förefaller osannolikt, emedan Diariet väl särskilt angivit en så pass hög ålder. Frågan har i alla fall ett visst intresse med hänsyn till Törners roll som skrivare av vissa partier i boken.

³ D. S. IV: nr 2809, d. 23/10 1330.

⁴ D. S. IV: nr 3308, d. 21/1 1337.

ha varit en betydande man, som tydligen åtnjöt konungens och andras förtroende och var förvaltare på konung Magnus' gods, Lindholm å Hisingen, i närheten av Lödöse. Vi veta, att Magnus ställde flera av sina gårdar i södra Sverige, t. ex. Småland, till nunneklostrets i *Skänninge* förfogande, och det är väl sannolikt, att Lindholms slott under liknande förhållanden kom att förvaltas av Sven kanoniker. Helt visst var denne juridiskt utbildad och ofta anlitad som upprättare av testamenten och liknande legala handlingar. Då nu dessa testamentsförslag i hs. och musiktraktaten med tämligen stor visshet stamma från samma hand, torde det finnas åtskilligt fog för den åsikten, att den betydande Sven kanoniker från Skara både skrivit musiktraktaten och överhuvud var ägare av handskriften, vilken sedermera, ovisst på vilka vägar, kommit i Törner Andersson prästs ägo och av honom 1407 skänktes till Vadstena klosterbibliotek.

Som av det sagda framgår, uppvisa båda de ovan kort beskrivna codices vissa likheter i sin uppkomsthistoria. Sannolikt köptes de i Frankrike, där bådas äldsta partier troligen tillkommit. Redan det vackrare och vitare pergamentet i dessa delar visar hän härpå men framförallt deras kalligrafiska karaktär. Sedermera ha de förts till Sverige, där de måhända sammanfogades med andra pergamentslägg, varå yngre skrifter av olika slag införts, bl. a. bådas traktater om musik. Bägges ägare ha varit rätt betydande män, som ungefärligen varit jämnåriga och förmodligen skrivit åtminstone en del av deras innehåll. Ja, det torde med åtskilligt fog kunna ifrågasättas, om ej såväl Ulf Holmgersson, kanonikern i Västerås och Uppsala, som även Sven kanoniker från Skara, likt så många andra dåtida präster, gjort studier utomlands, d. v. s. vid denna tid i Paris. För båda synas framgång och rikedom ha stått fadder, den ene äger gods och en betydande släkt, den andre är förlikningsman, befälhavare och förvaltare på kungliga domäner. Just i deras mannaålder, vid 1300-talets första år, äro förbindelserna mellan Sverige och Paris-universitetet särskilt starka.

Innehållet i de båda hss. talar f. ö. sitt rätt tydliga språk; jag vill inte just här orda närmare om traktaterna — till dem återkommer jag längre ned — men i C 55 finnes t. ex. just de för den tidens lärda studier betecknande små utdrag, som sammanställdes efter professorn-magisterns föreläsningar: *conspectus contentorum in Aristotelis Metaphysicis, Physicis, Ethicis, Po-*

*liticis, Rhetoricis*¹ (C 55: bladen 46—69; 75—79), *ex libris Seneca excepta* (bladen 70—74) o. s. v. och i C 453 vittna de små anteckningarna i galliskt språk om praktiska synpunkter och erfarenheter, som sannolikt äro gjorda av handskriftens ägare.

*

Tack vare den uppsaliensiske »praepositus» Andreas Ands storslagna frikostighet hade de studerande från ärkestiftet vid 1200-talets slut erhållit en ganska rymlig bostad, omgiven av en stor trädgård; genom ärkebiskop Jakobs försorg² erhöles tionden från en del av stiftets orter och donationer av skilda personer hade ytterligare förbättrat deras levnadsmöjligheter;³ — jag erinrar här blott om domprosten Björns i Uppsala redan 1278 gjorda förordnande om pengar till en »vicaria» för svenska Pariserstudenter.⁴ Under 1300-talets första tid hade ytterligare två kollegier för de studerande landsmännen tillkommit: 1317 inköptes i den franska huvudstaden å biskop Karls vägnar ett hus, som skulle tjänstgöra såsom hem åt Linköpingsstiftets studerande ungdomar;⁵ dessa hade emellertid redan tidigare besökt Sorbonne: bland undertecknarna av en »appellatio... a multis magistris et scholaribus Vniversitatis Parisiensis interposita»⁶ av den ^{6—11/5} 1313 märkas flera svenskar, även från Linköpings stift, t. ex. Oliverus de Sudercopia, Johannes Lincopensis och en annan »Johannes de Lincopie»(!). Äldre torde Skarakollegiet hava varit, som väl bildades redan under biskop Brynolfs av Skara Pariservistelse på 1260—70-talet⁷ och fick eget hem där nere under hans biskopstid († 1317). 1330-talet synes ha varit en verklig glansperiod i historien om dessa de svenska studenternas lärda Paris-odyssé; ett fragment av *Chartularium Parisiense* för år 1329, som jag ovan citerat, meddelar uppgifter

¹ Enligt statuten för facultas artium i det år 1348 grundade Praguniversitetet, utarbetade efter mönster från Parishögskolan, skulle promovendi ad gradum magisterii åhöra föreläsningar i »omnes libros maioris physicae, logicam Aristotelis, ethicorum, politicorum, oeconomicorum, sex libros Euclidis, sphaeram theoreticam, aliquid in Musica et in Arithmetica.» (Jfr Wagner, Universität u. Musikwissenschaft, Rede etc., Freiburg (Schweiz), 1921, ss. 16, 17).

² D. S. I, nr 699 och II, nr 1044.

³ t. ex. D. S. II, år 1283.

⁴ D. S. I, nr 877.

⁵ Jfr Schück i Kyrkohist. Årsskr. 1900, s. 51.

⁶ *Chartularium Parisiense*, pars II. pp. 161—166.

⁷ Jfr min uppsats i Kyrkohist. Årsskr. 1926, s. 188.

om mer än 30 (c:a 34?) svenskar, som vistades i Paris och det betydelsefulla med dem, liksom med de övriga landsmän, vars namn jag nämnde, är, att de nästan alla voro studiosus eller magister *artium*, studerade sålunda *icke* teologi, jurisprudence eller medicin (vilka fack egentligen alls ej hörde hemma i Paris), utan tillhörde, som vi skulle kalla det, den filosofiska fakulteten, vari studiet av musiken, som bekant, utgjorde ett av ämnena.

Nu är det sant, att jag ej lyckats finna vare sig Ulf Holmgerssons eller Sven kanonikers namn i Chartularium Universitatis Parisiensis, men detta bevisar ingenting emot antagandet, att dessa män studerat där, ty namnregistren över alumnerna i Paris äro för denna tid allt annat än fullständiga. Detta framgår f. ö. redan av sådana uppgifter som t. ex. följande: in vico antiqui Plasterii, Domus de Suecia, et sunt 10 socii; Johannes de Suecia cum 4 sociis; in magno vico supra sanctum Benedictum, Simon de Suecia cum 4 sociis prope portam, o. s. v. Det låg i den dåtida undervisningens och levnadssättets egen natur, att en äldre och erfarnare student blev husfader i ett litet självhushåll av yngre landsmän och kamrater. Icke så få av dem voro f. ö. representanter för och lärare vid universitetet: 1347 var en magister Conradus de Suecia, canonicus Aboensis, ombud i Avignon för artistfakulteten, året därpå undervisade en Andreas de Suecia i filosofi »cum celebritate et ingenti nominis fama» och samtidigt var Laurentius de Suecia professor i artistfakulteten samt prokurator för den anglikanska nationen och Henricus Thomae de Suecia likaledes prokurator.¹

Och dock — förfallet hade redan börjat, universitetet redan till stor del förlorat sin ledande ställning. Digerdöden blev yxhugget i roten.

*

Universitetsväsendets och tiggarmunkordnarnas förfall utgör ett av de tydligaste tecknen till, att senmedeltidens sista andliga krafter höllo på att uttömmas. Frankrikes svaga politiska ställning vid denna tid bidrog i sin mån, digerdöden i sin att nästan knäcka ryggraden på Parisuniversitetet, som på 1350-talet blev nära nog avfolkat. I den svarta dödens följe voro dyrtid, nöd och elände, en svår ekonomisk och moralisk kris.

¹ Jfr Annerstedt, Uppsala universitets historia, bd I, s. 9, fotnot 2.

»Redan vid århundradets mitt voro de nordiska kollegierna på förfall», skriver Schück;¹ det half ej mycket att enstaka behjärtade män sökte donera medel till egendomarnas förbättring.² Split och stridigheter vid universitetet hörde till ordningen för dagen, ett fruktansvärt förfall i studenternas seder, varpå Villons biografi ger förfärande prov, samt en fortgående uppluckring av den kyrkliga auktoritetstron (1309 börjar »påvarnas babyloniska fångenskap» i Avignon) äro allt tydligare symtom, att den medeltida kulturens period nalkas sitt slut. Också hantverksmässigheten i den akademiska undervisningen hade bidragit till, att denna förlorat i betydelse och ersatts av en av universitetet oberoende, enskild kollegieundervisning.

Det var sålunda vargatider i intelligensens och konsternas forna högborg. Och dock är det just vid denna tid, som framtidsmusikens förste storman i Paris, Guillaume de Machaut, verkade. Men han arbetade tämligen ensam, han skrev sin musik för en kommande tid och icke för nuet och i sin diktning levde han i minnenas värld, då Paris var ej mindre den fina tonens än även den djupare bildningens sköna hemort. Hans poetiska verk utgöra en direkt fortsättning av 1200-talets aristokratiskt-ridderliga poesi. Han är den siste medeltida lyrikern, som gör både dikt och musik själv. Hans vers flyter lätt, genomskinlig och färglös, sirlig som framställningar på 1300-talets elfenbensplattor av Tristan och Isolde eller liknande kärleks-sagor.³ Lyssnom till följande rondeau av Machaut:

Rosé, lis, printemps, verdure
fleur, baume et tresdouce odour,
belle, passes en doucour;
et tous les biens de nature
avis, dont je vous aour,
....
et quant toute creature
sormonte vostre valour,
bien puis dire et par honnour:
rose, lis, printemps, verdure
fleur, baume et tresdouce odour,
belle, passes en doucour.

¹ A. a. i Kyrkohist. Årsskr. 1900, s. 52.

² T. ex. kanonikern Henrik Ludvigssons testamente år 1346: 5 mark till Parishusens reparering.

³ Jfr J. Huizinga, Medeltidens höst, Sthlm 1927, s. 369. Musiken (4-stämmig) till Machauts rondeau ovan återfinnes under nr. 20 i Wolfs Geschichte des Mensuralnotation III.

Med Machaut hade tyngdpunkten inom den flerstämmiga tonkonstens odling åter förflyttats till Paris för att likväl mot århundradets slut vandra vidare norrut och västerut, över till England och till Nederländerna.

Under tiden hade nya universitet uppstått. Då svenska studenter i ökad utsträckning återupptogo studiefärderna, ställdes dessa ej längre till Paris' förfallna universitet utan, som bekant, till Prag¹, varest år 1348 den första tyska högskolan grundats, under de närmaste årtiondena följd av flera andra: Heidelberg 1386, Köln 1388, Erfurt 1392, Würzburg 1403, Leipzig 1409, Rostock 1419 o. s. v., alla grundade under den allt starkare uppflammande känsla för nationella värden, vilken 1477 förde till det första svenska universitetets skapande. Önskan att upprätta en högre undervisningsanstalt i Uppsala fanns, som bekant, redan i början av århundradet, då riksrådet 1438 gick i författning om att anslå medel till en föreläsande magister,² som skulle hålla kurser årligen »likawis som een mester in studiis privilegialis pleghir at göra;»³ termen »studia privilegiata» är just den om de medeltida universiteten brukade. Tyvärr hade ärkebiskop Nils Ragvaldssons efterträdare Jöns Bengtsson icke samma intresse för saken.

Frånsett den rätt naturliga känslan hos svenskarna, att de i allmänhet kände sig mer besläktade med och hemma hos tyskarna än i Paris, så är det vida kortare avståndet från Sverige till tyska universitet fullt tillräckligt för att förklara den totala strömkantringen inom Parisakademiens nordiska lärjungevärld.

Emellertid hade också de politiska och kulturella förhållandena i vårt land undergått stora förändringar under den tidsperiod, som följde efter digerdöden. Tendenserna till tysk orientering hade visat sig redan under Folkungarna: långsamt men säkert trängdes svenskarnas Östersjöhandel tillbaka av det vendiska väldets städer. Om också många av de svenska städernas tyska borgare så småningom nationaliserades, så blev den ökade tyska inflyttningen till orter som Stockholm, Uppsala, Örebro, Kalmar, Jönköping, Arboga, Skänninge, Lödöse

¹ Det första namnet på en där promoverad baccalar i de bevarade dekanatsprotokollen från 1367 är namnet på en svensk. (Nelson, Om Uppsala universitet under medeltiden [Symbola litteraria], Uppsala 1927, s. 6.)

² Jfr Nelson, a. a., s. 9.

³ A. a., s. 10.

m. fl. under den senare unionstiden så oerhörd, att den vid Albrekts av Mecklenburg regeringstid hotade dränka hela den svenska förvaltningen och förvandla Sverige till ett tyskt land. Det var under intrycket härav, som den okände krönikören i *Diarium Vadstenense* skrev de välbekanta, kärva orden: »tunc aues rapaces praeoccupauerunt cacumina montium; nam Theutonici tyrannizauerunt in terra multis annis.»¹ Redan Magnus Erikssons stadslag stadgade, att halva antalet av städernas råd (inklusive borgmästaren) skulle bestå av tyskar. Ökänd är ju denna tids tyska rovriddares framfart med sina knektar bland svenska bönder, vilken överträffas endast av vad sedermera danskarna förmådde prester. Rikets förvaltningsorgan och finanser kommo under tyskt beroende, tysk blev också den andliga odling, som efterträdde den franska och skulle vara in på 1700-talet, medan däremot den politiska frigörelsen från tyskarna vanns genom slaget vid Brunkeberg 1471. Unionstidens studenter erhöilo icke sin utbildning i Seine-staden utan vid de många tyska universitet, som uppstått efter Prag-högskolans stiftande. Redan där togo ej mindre än 51 svenskar sin examen inom dess filosofiska fakultet, 73 inskrevos i dess juridiska. Då universitetet genom Hussitoroligheterna miste största delen av sina studenter, vände sig de nordiska ynglingarna till andra tyska högskolor, Köln, Erfurt m. fl., men framförallt Leipzig och Rostock. Möjligen står också den korta uppblomstringsperioden, som Linköpings- och Skarakollegierna i Paris åren 1407—c:a 1430 upplevde², i något samband med Praguniversitetets avfolkande. Granskar man de medeltida handskrifter, vilka uppköpts på 1300-talets slut, äro de flesta från Prag³, övriga och yngre från 1400-talet komma från Leipzig och Rostock m. fl. tyska universitetsstäder.

3.

Då studiefärderna ställdes mot tyska universitet innebar emellertid detta, att de svenska studenterna mötte en tämligen annorlunda funtad musikkultur än den, som härskade i de

¹ *Diarium Vadstenense* anno 1365.

² Schück i *Kyrkohist.* Årsskr. 1900, s. 75 f.

³ Jfr Annerstedt, *Uppsala universitets historia* I, s. 11 och Nelson, a. a., s. 7,

footnot 6.

romanska länderna, främst i Paris. »Lika obestridligt som Tysklands herravälde var under medeltiden på den kyrkliga visans område, lika underligt ringa var dess andel i, lika sent och dröjande dess medarbetarskap på flerstämmighetens utveckling», skriver Hans Joachim Moser i sitt av varm fosterlandskärlek genomandade arbete över Tysklands musik.¹ Dess första stora internationella namn är Franco från Köln, som verkade som lärare vid Kölns domskola och dog i ett av fädernestadens kloster vid mitten av 1200-talet. Som man utan vidare kan förstå, står den tyske Franco i sin mensuralteori helt och hållet på ars antiquas grund. Dock synes han ha förhållit sig ganska overksam gentemot de västeuropeiska formerna av denna konstepok. Då Franco från Köln redogör för de nordfranska formerna kantilena, rondellus, motetus, så är han blott en passiv uppräknare. Tydligt är det för denne tyske mensuralist icke i första rummet fråga om redan a priori flerstämmigt *länkta* konstverk utan alltjämt om den gamla *organalt* omarbetade korala musica plana.

Tysklands underordnade ställning inom polyfonins område belyses klart av det påfallande svaga källskriftsbeståndet: Carmina Buranas diktare äro Pariserstuderande och kunna knappt på allvar komma i fråga som representanter för tysk musik. I övrigt känner Friedrich Ludwig blott få tyska flerstämmiga verk från denna tid: några stycken bland Bambergmotetterna *kanske* äro tyska; än mer tvivelaktigt är det med en del Münchenfragment.² Först i senare hälften av 1300-talet möter man säkra tyska motettkällor (från Engelberg³ och St. Blasien i Schwarzwald), i vilka emellertid den polyfona tekniken står på en överraskande låg och antikverad standpunkt. Mosers ord »zu freier Blüte hat sich die deutsche Polyphonie erst jenseits der Klostermauern um das Jahr 1400 entfaltet»⁴ motsvara sålunda med tämligen stor visshet de faktiska förhållandena. Emellertid var utvecklingen ännu under 1400-talets förra del ganska senfärdig. Bortse vi från den 1870 uppräknade Loufen-

¹ Geschichte der deutschen Musik, bd I, s. 129.

² Jfr Fr. Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, bd. I, 1, ss. 316, 317.

³ Fr. Ludwig, Die mehrstimmigen Werke der Handschrift Engelberg 314, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21, 1908.

⁴ Moser, a. a., I, s. 134.

berghandskriften från 1400-talets början, innehållande över 200 polyfona stycken, varav en del härrörde från tyska komponister, samt några musikteoretiska traktater,¹ varav Breslautrektaten² uppvisar en förvånansvärd mängd av mensurala notformer, så är det emellertid först de berömda handskrifterna från senare delen av 1400-talet i Trients biskopliga bibliotek, vilka ge klara prov på tysk kontrapunktisk färdighet både under den engelska och den Dufay'ska³ skolans inverkan. Att de därjämte innehålla ett ungdomsarbete av Heinrich Isaak, verkar som ett varsel om den tyska polyfoniens gyllene tidsålder, som snart skulle upprinna. Isaaks Chorale Constantinum, som sysselsatte mästaren till hans död, står som ett värdigt sidostycke till Leoninus-Perotinus' väldiga Magnus Liber Organi vid Notre Dame i Paris trenne århundraden tidigare; bägge äro polyfona bearbetningar av ett helt kyrkoårs sånger, bägge bilda de vart och ett för sin tid höjdpunkten i konstnärlig musikgestaltning.

Hade sålunda Italien och Frankrike under 1200—1300-talen givit sig den flerstämmiga konsten helt i våld, så förblevo däremot Tysklands kyrkor trogna väktare av den gregorianska sången. Om man där överhuvudtaget gav polyfonin något tillträde, så nöjde man sig med att ännu långt in på 1400-talet på festdagar då och då beledsaga koralmelodierna i enkel tvåstämmig organumstil.⁴ Till belysning härav kan det kanske icke skada att ge ett notexempel, som jag hämtar ur Analecta Hymnica.⁵ På juldagen firades vesperen i stiftet Hohenfurt naturligtvis så festligt, som man gärna kunde, varvid man sjöng omstående *versiculus ad vespas*, vilken Dreves offentliggjort ur en Cod. nr 42 i därvarande bibliotek. Denna hs. skrevs 1410, melodierna i bokens slut i varje fall före 1420.⁶

I Tyskland odlades vid denna tid företrädesvis den monodiska visan, dels som canticum (carmina sacra.... priuato consilio ad sacra obeunda adhibita), dels som kyrklig visa på folkspråket (leiser, leicher, korstågssånger). På detta område voro germanerna obestridliga ledare. Under det att kyrkliga folkvisor

¹ Jfr. t. ex. Coussemaker, Scriptores etc. III, Anonymi IX, X.

² Jfr Wolfs utgåva i Archiv f. Mkw. I, s. 329 ff.

³ Jfr van den Borren; Guillaume Dufay, Bruxelles 1926, ss. 342 ff.

⁴ Wagner, Einführung I³, s. 298.

⁵ Analecta Hymnica medii aevi, bd. I. Cantiones Bohemicae, Lpzg 1886.

Vorwort.

⁶ a. a. Vorwort, s. 20.



tidigast från 1000-talet fingo användning som beledsagning av särskilda religiösa ceremonier bland de latinska folken, användes dylika på germanskt område sedan missioneringens allra tidigaste dagar. Den romanska kyrkovisan finnes företrädesvis i den provençalska lyriken, från 1100-talet hava vi en del korstågssånger på franskt språk; de s. k. epistolae farsitae, de troperade julaftonsepistlarna, äro likaledes ett slags franska dikter, vilka förklarande kommentera epistelns latinska text. Helt annorlunda träder oss den tyska kyrkovisan till mötes, livskraftig och originell. Det vokalrika tyska medeltidsspråket ägnade sig ypperligt för musik, något som man var på det klara med redan under denna tid. Ur den stora allhelgonalitanians Kyrie eleison utvecklade sig — som bekant — leisen, under det att leichen hämtade sin teknik från sekvensen; härtill kommo korstågssångarna. Denna diktnings glansperiod äro just 13- och 1400-talen. En mellanställning intog däremot cantionen. Hade den förra gruppen formen men icke språket gemensamt med de nämnda arterna av liturgisk sång, så hade däremot cantionen bibehållit latinet under det att dess form var i högsta grad folklig och enkel. Cationernas nära förbindelse med folkvisan framgår därav, att de mycket tidigt översattes till folkspråket och i denna form fortlevat som andliga folkvisor, stundom in i våra dagar.¹ Så förhåller det sig med *Puer natus in Betleem*, *Ein Kind geboren zu Betleem*, *Surrexit Christus hodie*, *Erstanden ist der heil'ge Christ*, *Caelos ascendit hodie*, *Gen Himmel aufgefahen ist m. fl.* Överhuvud är det i sht de s. k. Rufe-visorna, d. v. s. översättningar eller

¹ a. a., Vorwort, s. 8.

efterbildningar av *Benedicamus-Dominovisorna*, som hänga intimt samman med den tyska koralen.¹

Om än den religiösa folkdiktningens alster (vare sig på latin eller folkspråk) aldrig ägt officiell karaktär, d. v. s. rätten att företräda den gregorianska koralen, voro de tillfällen, då den kunde nyttjas, så många och viktiga, att denna kyrkovisa, näst efter den officiella koralen, torde ha betytt mest inom medeltida tysk musikkultur.

Dessa visor sjöngos nämligen vid de kyrkliga spelen och dramatiska uppförandena i kyrkan (»liturgiska tilläggsfester»), vid de utanför kyrkan framställda andliga skådespelen, vidare i den s. k. stilla mässan (läsmässan), vid processioner och bönetåg och slutligen inom liturgins ram (i högmässan) före och efter predikan i förbindelse med sekvenser och (i några trakter) också efter Credo. Tillfällena ökades naturligtvis ytterligare i antal genom privatandakter i hemmen.

Spåren av den tyska musikkulturens inverkan på svensk tonkonst under århundradet 1350—1450 böra sålunda, synes det åtminstone mig, företrädesvis sökas inom den enstämmiga kyrkliga visans område. Det har också mycket riktigt visat sig genom Norlinds undersökningar av Piae Cantiones-kretsens sånger, att ett sådant tyskt inflytande verkligen existerat: av de 25 julsångerna äro 14 svenska, 1 fransk och 8 tyska, förutom de 12 tyska visor, som Norlind hänför till reformations-tidevarvet.² Av de sistnämnda 12 hava emellertid nr 1 (*Resonet in laudibus*), nr 4 (*In dulci iubilo*) nr 5 (*Puer natus in Betleem*), nr 10 (*Psallite unigenito*) troligen samt nr 9 (sekvensen *Grates nunc omnes*) bevisligen³ funnits i vårt land före reformationsårhundradet.⁴ Av de 12 påsksångerna äro 5 svenska och 7 tyska från reformationstiden; också en och annan av dessa 7 torde väl ha varit bekant i vårt land tidigare, t. ex. nr 1 (*A dextris Dei Dominus*) och nr 5 (*Surrexit Christus hodie*).

Med rätta, synes det mig, hävdar Norlind,⁵ att dessa (skol)-

a. a., Vorwort, s. 39.

² Norlind, Latinska skolsånger etc., s. 64.

³ Jfr mitt arbete om sekvenserna, I, s. 220.

⁴ Det bör betraktas som sannolikt, att så allmänt spridda och folkliga sånger som vaggvisorna *In dulci iubilo* och *Resonet in laudibus* eller *Benedicamus-visorna* *Puer natus in Betleem* och *Surrexit Christus hodie* inkommo i Sverige långt före protestantisk tid. Jfr nedan.

⁵ Svensk musikhistoria, 2 uppl., s. 33.

sånger i allmänhet ej gärna kunnat diktas eller komma in i vårt land först under reformationstiden, då den latinska cantiondiktningen var så gott som utdöd.¹ Alldeles särskilt torde de tyska *jul-* och *påskleiserna* ha varit omtäckta och spridda bland folkets breda lager, medan cantionerna på latin huvudsakligen kultiverades bland skolgossarna, ehuru dessa — som vi se av Piaie Cantiones — givetvis upptogo också en del rent folkliga visor. De odlades företrädesvis i samband med jul- och påskspelen framme i kyrkans kor till menighetens uppbyggelse, varvid ej minst de populära julsekvenserna *Grates nunc omnes* och *Laelabundus* samt Wipos påsksekvens *Victimae paschali laudes* blevo föremål för folkliga omarbetningar.² Den skolade kyrkokören och menigheten omväxlade därvid med varandra, så att kören sjöng en latinsk strof och menigheten upprepade den, översatt till dennas eget språk. Dylika bland-sånger äro ju helt enkelt ett slags folkliga troper, i sht som ofta nog de folkspråkiga interpolationerna utvidgat den ursprungliga diktens innehåll. Även om vi i Sverige ej funnit denna art belagd ens i reformationsårhundradet utan först i Den svenska psalmboken av 1695 (1697),³ så är den tropering av Victimasesekvensen i grädulet från Västerås (149[3]), varför jag redogjorde i denna tidskrifts förra årgång,⁴ så belysande för dåtida tendenser, att vi måste förutsätta deras tillvaro i vårt land vida förr.

Ikke minst viktig, ja kanske vida betydelsefullare som bevismedel, är emellertid Piaie-Cantioneskretsens allmänna melodiska karaktär, vilken enligt Norlinds undersökning⁵ visat sig stå närmast den tyska andliga visan från epoken 1350—1450. Detta

¹ Så t. ex. återfinnes den gamla tyska *Dies est laetitiae* i en Uppsalahs. från Vadstena och 1400-talets början, C 4. (Norlind, Latinska skolsånger, s. 92.)

² Det kan här påpekas, att bland de medeltida liturgiska fragmenten i Helsingfors finnas två olika rester av folkliga liturgiska spel, det ena fragmentet från 1300-talet. (För vänlig upplysning härom står jag i tacksamhetsskuld till doc. fil. dr. T. Haapanen, Helsingfors). Helt säkert torde man kunna finna dylika rester även i de mycket omfångsrikare svenska fragmentsamlingarna, då dessa någon gång i framtiden bli tillgängliga för forskningen. Det av Alf Kjellén i en Ordinarius Lincopensis funna påskspelet (Samlaren 1927, ss. 1—32; återgives av Schück i Illustrerad svensk litteraturhistoria I³, 1926, s. 415 f.) slutar med avsjungandet av Victimae paschali laudes.

³ Jfr Schwedische Sequenzen, I. s. 139.

⁴ Sv. Tskr. f. Mkf. 9, s. 12 f.

⁵ Latinska skolsånger etc., s. 145.

innebär m. a. o., att vi möta tonarterna *dur* och *moll*, *dur* under lydisk skepnad med permanent *b*-tecken eller i transponerad form som *c*-*dur*, *moll* som *dorisk*, åter med permanent *b*. Men det innebär dessutom, att dessa visor melodiskt visa ett större beroende av, en djupare frändskap med *den gregorianska koralen*, än samtida romanska produkter. Minnesången skiljer sig från troubadour- och trouvèremusiken genom sin allvarligare läggning; den har s. a. s. andats gregoriansk luft.¹ Då vi erinra oss, vilken betydelse sådana minnesångare som Walter von der Vogelweide, Gottfrid von Strassburg, Konrad von Würzburg och Heinrich von Frauenlob haft för den kyrkliga visans utveckling, är det icke svårt att förstå, att denna visa skulle få en särprägel av liturgiskt allvar, vilket än mer prononcerades genom denna konstarts intima samband dels med de kyrkliga och andliga spelen, dels med de nya, på 12- och 1300-talen införda kyrkliga festerna.² Slutligen förtjänar också »munken av Salzburg» nämnas i detta sammanhang, enär denne man kanske mer än någon annan grävde den fåra på liturgisk mark, vari den tyska kyrkovisans melodiska flöden kommo att strömma.

Än ytterligare skulle frågan om det tyska monodiska inflytandets betydelse för denna tids svenska musikodling kunna belysas genom en granskning av den svenska koraltraditionens beskaffenhet. Det är framför allt genom Peter Wagners forskningar ådagalagt, att den germanska kulturvärlden i motsats mot den romanska visat sig kunna bevara en jämförelsevis äkta gregoriansk koraltradition även under dess värsta förfallsperiod, d. v. s. under den tid, då den polyfona tonkonsten erhöill sin huvudsakliga utbildning. Jag framhöll detta ovan. Här må tilläggas, att den tyska koraltraditionen ägde ett starkt stöd redan i sin yttre dräkt,³ de bekanta »hästskoneumerna», vilka från 1200-talet voro utbredda i Tyskland överallt, där icke kyrkor och kloster stodo under romanskt inflytande. Men även melodilinien själv erhöill ett originellt germanskt drag, i

¹ Detta motsäges på intet sätt av Gennrichs undersökningar i Zeitschrift für Mkw. VII (1924), vari han lyckats återfinna den franska förlagan till åtminstone 7 minnesånger.

² T. ex. Corpus-Christi-, Trinitas-, Mariae-assumptio och -visitatiofesterna.

³ I denna bevarades med underbar trohet ett flertal av den äldre neumskriftens finare sirtecken, quilisma, franculus, pressus, oriscus, strophicus och en del likveskenser, som alla försvunnit ur denna tids romanska böcker.

det den efter vissa, knappast bestämbara, regler utbytte tonerna E(e) och B(b) mot F(f) och C(c).¹ Granskas ur denna synpunkt den svenska musiktraditionen från medeltiden, finner man — så långt det svenska koralmaterialet blivit undersökt — att också dettas avfattningar utvisa en anmärkningsvärd trohet mot äldre koraltradition. I vilken grad svenskarna använt sig av tysk notskrift och i vad omfattning melodiken färgats av den germanska tillspetsningen i melodilinjerna låta sig emellertid icke avgöra på forskningens nuvarande ståndpunkt och må tills vidare lämnas därhän.² Dock synes mig intet f. n. känt strida emot antagandet av en allmänt traditionsbunden karaktär hos den gregorianska musiken i svensk avfattning. Härav skulle man alltså kunna draga den slutsatsen, att polyfon tonkonst knappast i någon större utsträckning odlats *innanför kyrkans murar* under den period, denna undersökning avser. Men å andra sidan torde väl både de allmänkulturella och de materiella förutsättningarna härför ha saknats annorstädes i vårt land.

Då alltså under perioden 1350—1450 Tysklands styrka musikaliskt låg inom den monodiska sångens område, under det att flerstämmigheten där i stort sett ej hade någon egentlig odling, så bör det icke väcka förvåning, om ars-antiqua-tidens primitiva polyfoni, vilken ju härskade ännu vid den tid, då tyskt inflytande allt starkare gjorde sig gällande, ej skulle kunna, i likhet med vad som skedde i Frankrike, utvecklas vidare. Om vi då ej vilja förutsätta, att de svenska kulturbärarna vid denna tid plötsligt gripits av en anmärkningsvärd likgiltighet mot den polyfona konsten eller av någon andlig lättja svikit på sin kulturella post, men ej heller kunna antaga, att *alla som helst* dokument, utvisande svenska musiksträvanden på detta område, skulle hava helt enkelt förkommit, vilket synes mig vara mer radikalt än historiskt berättigat, är det måhända tillåtet att antaga, att *de svensk-franska universitetsstudiernas upphörande på 1350-talet också innebar ett avbrott i svensk flerstämmig tonkonsts utveckling.*

¹ Jfr Schwedische Sequenzen, I, ss. 210 ff., särskilt s. 214 f.

² Jfr a. a., s. 217, ss. 220 f. Se också Tidskr. f. Kyrkomusik etc., maj 1928, s. 71, b. Man kan blott uttrycka den förhoppningen, att någon gång tillfälle skall beredas en undersökning av de i Kungl. Bibl. och i Kammararkivet förvarade liturgiska fragmenten med hänsyn åtminstone till deras notskriftskaraktär, vilket skulle kunna ske utan att fragmenten borttoges från sin plats som omslag kring fogderäkenskaperna.

4.

Av vad jag ovan ansett mig böra framhålla torde framgå — jag upprepar detta än en gång — att vi enligt min mening knappast kunna antaga, att Sverige ägt någon polyfon tonkonst utöver ars-antiqua-stadiet under tiden närmast efter 1350-talet, då ars noua redan börjat sin blomstring i södra Europa. Jag är närmast böjd för den förmodan, att under perioden 1350—1450 i vårt land odlats samma enkla former från polyfonins barndom, varom de ovan¹ anförda sångerna ur Piae Cantiones bära vittne. Låt oss gå till den andliga centralhärden i Sverige vid denna tid, Vadstena. Där, om någonstädes, borde vi väl finna några spår av en odling av den högre flerstämmiga tonkonsten. Klostret ägde rikedomar, internationella förbindelser, ägde eller åtminstone *borde* äga musikaliska intressen; av dess en gång så rika bibliotek har dock en ganska ansevärd mängd handskrifter råkat bli bevarade till vår tid.

Huru ställde sig Birgitta, svensk medeltids markantaste personlighet, till de musikaliska stridsfrågorna i hennes tid? Huru förhöll sig Vadstena kloster, hennes (eller rättare sagt hennes dotter Katarinas) storslagna skapelse till den polyfona tonkonsten?

Det torde vara välbekant, att Birgitta ägde föga sinne för konsten. »I sina skrifter talar hon nästan aldrig om något konstverk», skriver Schück², »och då detta någon gång sker, är det vanligen med ogillande av, att dylika ting draga vårt sinne från det gudomliga.» Det är naturligtvis främst i enlighet med denna sin läggning, som Birgitta förbjuder orgelns nyttjande inom Salvatorsorden.³ Detta var nu otvivelaktigt ganska klokt (men icke originellt, eftersom t. ex. kartusianerna göra detsamma); det innebar med säkerhet ett skydd gentemot den dåtida orgelns musikaliskt fördärvbringande nivellerings-tenden- ser inom den gregorianska koralen men i själva verket samtidigt också ett hinder för odlingen av den polyfona tonkonsten. I 10. kap. av Lucidarium ägnas systrarnas sång en granskning. Frånsett den märkliga estetiska uppfattning, som röjer sig i

¹ Jfr ovan s. 17.

² Illustrerad svensk litteraturhistoria I³, s. 364.

³ Jfr Norlind, Vadstena klostrets veckoritual, Samlaren 1907, s. 17. Norlind anser, att förbudet grundade sig delvis på den iakttagelsen, att orgeln otillbörligt konkurrerade med sången och vållade störande slitningar inom gudstjänsten.

påpekandet, att sången på högtidsdagarna borde ske i långsam-
mare tempo¹, så intresserar oss detta avsnitt alldeles särskilt,
emedan *däri tages avstånd från polyfonin*:² sången skall vara
sedlig, måttfull och enfaldig men »ej med brutne röst, ej med
diskant.» Säger vad man säga vill, men den som dikterade
eller nedskrev detta förbud hade ringa personlig erfarenhet av
ars-noua-tekniken. Uttryckets förra del pekar med händer och
fötter mot den variationsform, som kallas *cantus fractus* hos
Robert de Handlo från 1300-talets förra del i dennes *Regulae*³,
varmed förstods en rikare utsirad sångvisa till skillnad från en
enklare. Det var inom liturgin i synnerhet Credo-visorna, vilka
ofta sjöngos i *cantus fractus*; denna teknik tilläts emellertid icke
av de strängare ordnarna, t. ex. kartusianernas⁴, och till denna
mera asketiska riktning anslöt sig nu även Birgittinerorden.
Helt visst får man akta sig för att lägga in mer än tillbörligt
i ett dylikt yttrande rörande ett för Birgitta tämligen okänt
fackområde, men nog torde man äga rätt att taga det till in-
täkt för *stämningen* inom de religiösa kretsar, vari Birgitta
levde. Det konservativa draget är hos denna aristokratiska
och härsklystna stormansdotter synnerligen utpräglat. Vistel-
sen i det påvelösa Rom gjorde Birgitta uppmärksam på det
rådande fördärvet även inom kyrkans högsta kretsar; i reform-
tanken måste med nödvändighet ingå ett moment av ovilja
även gent emot alla de nymodigheter på kultens område, vilka
insmugit sig under senare tid. Dit hörde icke minst orgeln
beledsagning av kyrkosånger och den därmed sammanhörande
polyfonin.⁵ I varje fall synes mig uttryckssättet i Birgittas

¹ Svenska Fornskriftsällskapets samlingar, band 14, s. 69.

² Norlind, Svensk musikhistoria, 2 uppl., s. 36. Jfr också hans undersök-
ning av Birgittinerritualen, Samlaren 1907, s. 16 f. Det är att märka, att Bir-
gittas formulering i *Reuelationes extrauagantes*, kap. 4, är ännu obestämd-
dare: »systra sanger skal ey wara... doffuen, Ey brwten,... wthan... sam-
dräktogher, ...» (Jfr Norlind, a. a., s. 15 och 16.) Petrus Olavi utformar
detta att lyda så, som ovan citerats i texten, alltså med det väsentliga tillägget
»ej med diskant.»

³ Cousse-maker I, s. 402 (Maxima 11), vari uppräknas en del musikformer med
breves- och semibrevesnoter, bland dem »CantifRACTUS». Redan Höjer (Studier
i Vadstena klostrets historia) sammanställer »bruten röst» med *cantus fractus*.

⁴ Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, I³, s. 105.

⁵ Som bekant begav sig påven Urban V tillbaka till Rom år 1367, men blott
för att tre år senare återvända till Avignon. Birgitta hade emellertid sanno-
likt tillfälle att höra prov på det förfranskade påvliga kapellets prestationer
och kanske fick nog därav.

förbud icke utvisa någon nämnvärd förtrogenhet hos stiftarin-
nan med den konst, mot vilken det riktas. Att häri se ett
bevis för en polyfon abusos inom den svenska kyrkan vid
denna tid torde vara oberättigat.

Vadstena, den mest betydande kulturmedelpunkten i det
medeltida Sverige, skulle sålunda a priori tvingas till sysslo-
löshet, då det gällde högre musikodling. Så mycket märk-
ligare är det därför, att *det enda* (utförliga) *vittnesbörd, vi äga
om flerstämmig musik under svensk medeltid*, kommer just från
Vadstena, ehuru, vilket bör noga bemärkas, från en så sen tid-
punkt som 1400-talets sista år. Katarinas translationsfest 1489
firades med uppförandet av ett flertal polyfona vokalverk.
Innan jag ingår på en närmare analys av den noggranna skild-
ring, som ett ögonvittne, Nils Ragvaldsson, ger av själva festen,
kanske det är lämpligt att göra några allmänna reflexioner,
vartill denna högtids karaktär och Ragvaldssons berättelse
kunna föranleda i rikt mått.

Norlind¹ vill i det storartade festprogrammets polyfona num-
mer se ett bevis för, att Vadstena under loppet av 1400-talet
blivit den flerstämmiga konstodlingens verkliga härd i vårt
land — trots Birgittas förbud. Jag kan inte riktigt gå med på
denna — jag erkänner det — nära till hands liggande tolk-
ning. Frånsett beskrivningen av translatiofesten vet åtminstone
icke jag av någon enda skildring, som meddelar om flerstäm-
mig musikodling i Vadstena kloster, än mindre den minsta
antydning om någon dylik i någon av de fordom klostret till-
höriga handskrifter, vilka numera befinna sig i Uppsala uni-
versitetsbibliotek. Allt vad vi erfara om klostrets musikpraxis
rör gudstjänsten, framför allt nunnornas Marianska veckooffi-
cium. Vi känna till dettas författare och sammanställare,
Petrus Olavi, samt hans närmaste medhjälpare, kyrkoherde
Kättilmund och *magistra omnium aliarum* (sc. *sorum*), Chri-
stina Niklasdotter²; ävenså upplyser *Diarium Vadstenense* om
enstaka munkar och nunnor, av vilka t. ex. en var »nyttig i
koren»³, en annan »rättade böckerna i koret, nämligen psalte-

¹ Svensk musikhistoria, 2 uppl., s. 36.

² Jfr *Diarium Vadstenense* 17/10 1384, 5/9 1399. Jfr Hammerichs lustiga på-
pekande i sin recension av Norlinds arbete om Birgittinerritualen (*Zeitschrift
IMG* 8, s. 496), att den första kända sångerskan hette — Kristina Nilsson.

³ *Diar. Vadst.* 12/9 1402.

rier, antifonarium, gradualen och legender»¹, åter en annan var »god korsångare och väl begåvad med röst»²; en hel del skrev hymnarier, mässböcker, antifonarium³ m. m. Snarare får man en känsla av, att musikintresset inom klostret varit skäligen ringa, i allt fall så snart det rörde sig om icke-liturgisk tonkonst. Utom translatiofesten omnämner *Diarium Vadstenense* endast ett tillfälle, då profanmusiken haft en viss plats: 1455, den 23 februari vigde ärkebiskopen (Jöns Bengtsson 1448—1468) konungens dotter, Birgitta Karlsdotter och fyra andra jungfrur till nunnor, varvid en viss ståt utvecklades. »Vid dessas invigning» heter det »var stor ståt av fruar och jungfrur, med blåsinstrument och annat spel, vilket allt ledde och föregick jungfrurna ända till porten, där de skulle inträda.» Men innanför kyrkans dörrar kommo dessa spelemän tydligen icke.⁴

Granskar man själva primärkällan, Nils Ragvaldssons berättelse⁵ över 1489 års festligheter, så synes det mig framgå även av denna i en del avseenden, att Vadstenaklostret ingalunda var något hemvist för flerstämmig musik. Skildringen avfattades strax efter år 1500⁶ och Ragvaldsson hade då varit birgittinermunk sedan 1470, då han intogs som prästbroder. Under perioderna 1501—1506 och 1511—1512 tjänstgjorde han dessutom som klostrets generalkonfessor, varför vi måste förutsätta, att han ägt en ganska ingående kännedom om förhållandena i det Birgittinska moderklostret. Av hans berättelse framgå följande tvenne viktiga fakta, som jag tillåter mig kommentera:

1. *Diskantorerna tillhörde herr Stens, d. v. s. riksföreståndaren Sten Stare d. ä:s följe.* Hade den flerstämmiga sången odlats inom klostret, är det högst märkvärdigt, att detta, som i övrigt gjorde så storartade ansträngningar och uppostringar⁷, för att

¹ *Diary. Vadst.*, 20/s 1438.

² *Diary. Vadst.*, 14/s 1443.

³ *Diary. Vadst.*, 17/10 1413, 11/11 1447, 16/s 1452, 16/11 1477.

⁴ Dock omtalar Sturekrönikan instrumentalmusik av pipare och basunare i »Sancte karina choor i wadzstena closther» då drottning Kristina frigavs ur fångenskapen 1503.

⁵ *Scriptores Rerum Suecicarum III*, II, ss. 268—275.

⁶ Schück i *Antiquarisk Tidskrift*, bd 5, (1898) s. 432.

⁷ Enbart kostnaderna för måltiderna, vartill klostret inbjöd de förnämsta deltagarna i högtiden, uppgingo till »700 mark svenska både silver och penningar».

festen skulle bli lysande, icke själv medverkade med några diskantsångare, ty om några sådana nämnes inte ett ord.¹

2. *Ragvaldsson använder för den flerstämmiga musik, som utfördes vid festen, alla gånger uttrycket »in discantu in noua mensura».* På sin höjd kan man ur denna fras deducera slutsatsen, att skildraren kände till den gamla primitiva organum- och enklare diskantsången från ars-antiquaperioden och nu lade märke till en alldeles ny art av stämföring (»flera tenores»), en diskantsång »i en ny, kontrapunktisk teknik», något vi möjligen kunna tolka som *ars noua*.² Denna »nya flerstämmighet» hade tydligen varken berättaren eller övriga klostermedlemmar någon närmare kännedom om. Men de uppskattade prestationerna, ty »det vart ny glädje och fröjd i varje vrå av kyrkan.»

Men varifrån hade då impulsen utgått att låta uppföra moderna polyfona verk på den heliga Katarinas translatiofest? Knappast från klostret själv, som vi förstå, av vad jag anför; kanske från riksföreståndaren, i vars följe diskantisterna voro? Norlind synes mena, att de varit anställda i dennes tjänst och det sålunda redan då funnits ett slags (vokalt) hovkapell.³ Emellertid synes det mig vida sannolikare, att bakom de storartade konstnärliga anordningarna vid translationen stod den centrala personligheten i dåtida svenskt kulturliv, Sveriges primas, Uppsala universitets grundläggare, den med lysande personliga gåvor utrustade ärkebiskop *Jakob Ulfson*.

Född i förra hälften av 1400-talet, tillhörde Jakob Ulfson en släkt, som kunde räkna Birgitta bland de sina. Den 26 augusti 1456 inskrevs han tillsammans med en Lars Ragvaldsson från Västerås vid Rostocks universitet⁴, 10 år senare återfinna vi honom som kanoniker och magister i Uppsala. Det

¹ Däremot medverkade — som vi senare skola tala om — engoskör [från Linköpings katedralskola?] För hr. Stens kantorer hade vid festen beretts särskild plats bakom ett förhänge, varest stolar stodo framställda framför »södra höga brödratrappan.»

² Norlind (*Schwedische Schullieder*, Sammelbände IMG II, s. 553) vill inte ens gå så långt, utan menar, att här föreligger den gamla diskantsången från 1200-talet. Sannolikheten talar väl dock för, att *noua mensura* bör tolkas som en mindre sakkunnig men dock rätt träffande karaktäristik av den nya stilens rytmiskt omväxlande stämvävnad.

³ Svensk musikhistoria, 2 uppl., s. 38.

⁴ Matrikel der Universität Rostock, hrgg. d. Hofmeister, 1, 2, 1419—1611, Rostock 1889—91, s. anno 1456.

var under sin vistelse i Rom omkring 1470, som de högre kyrkliga myndigheterna därstädes fingo sina ögon fästade på honom och han valdes 1470 till Svea rikets ärkebiskop, trots att de svenska kyrkomyndigheterna redan föreslagit en annan härtill. En av hans första ämbetshandlingar var — som bekant — inrättandet av en ny dubbelfest för Birgitta¹. Snart därefter lyckades han också genomdriva påvens stadsfästelsebulla för Uppsala universitet, vilket blev Ulfsons kanske skönaste, i varje fall mest fruktbringande skapelse. Men vi få icke heller glömma hans oändligt värdefulla insats på ett angränsande område: boktryckerikonstens införande i vårt land.

Till ärkebiskopens ivrigaste önskemål hörde också Birgittas dotter Katarinas kanonisation. Han lyckades emellertid icke härmed, men han genomdrev åtminstone hennes translation 1487, som emellertid först två år senare kunde firas med all möjlig pomp och ståt. Den svärmiska och nationellt inriktade religiositet, som är betecknande för 1400-talets svenskar, fanns i rikt mått också hos Ulfsons barndomsvän, riksföreståndaren Sten Sture d. ä. och dennes maka Ingeborg Åkedotter. Det är självklart, att translatiofestens värdiga firande låg riksföreståndaren om hjärtat. Katarina var på god väg att bli nationalhelgon av stora mått, större än hennes egen lysande moders², och hennes translation måste i eminent mening kallas en riksangelägenhet. Det är alltså rimligt att inga kostnader skyddes för att göra festen till en nationell högtid. Men vare sig Sten Sture verkligen vid sitt hov hade anställda utbildade sångare, som kunde framföra flerstämmiga verk av dåtidens yppersta mästare, vilket Norlind — som sagt — synes böjd för att antaga, eller om dessa solister införskrivits enkom för detta tillfälle, så torde deras roll i varje fall varit av helt ringa betydelse för de dåtida Sveriges allmänna musikkultur. Tager man nämligen i betraktande landets synnerligen dåliga finanser, som redan förut bragts i oordning genom de rivaliserande adelsmännens osmakliga girighet och godsrofferier, och därjämte erinrar sig, att de minskade handelsmöjligheterna inneburo en ständigt sjunkande ekonomisk standard även bland de enskilda, blir man mera

¹ Jfr också Lindberg, *Die schwedischen Missalien des Mittelalters*, Uppsala 1923, s. 317 f.

² Det är betecknande, att Katarinas festgrad i Uppsala var högre än Birgittas. (Jfr *Schwedische Sequenzen*, I, s. 131.)

böjd för att räkna translatiofestens polyfona glansnummer som undantagsföreteelser.¹ En blick på förhållandena mångenstädes i det övriga Europa, varest ekonomiska och andliga möjligheter voro oändligt överlägsna det dåvarande Sveriges, synes mig styrka denna förmodan. Tysklands dåvarande musikaliska brännpunkt var utan tvivel Maximilians I:s mellan olika sydtyska och österrikiska städer ambulerande hov, vars konstnärliga centralfigurer voro inga mindre än salzbürgerkomponisten Paul Hofhaimer och flamländaren Heinrich Isaak. Deras polyfona mästerverk bevisa på sitt sätt den flerstämmiga vokalmusikens starka ställning vid kejsarhovet; och dock voro de konstnärliga organen icke alltför imponerade: vi höra, att kejsaren 1497 införde mensuralsång i vespern i Hall vid Innsbruck och först året därpå instiftade ett hovkapell i Wien, bestående av sex unga musikanter, vilka »auf brabantisch zu diskantieren verstehen» och jämte kapellmästaren, två bassister, de kyrkliga tenoristerna och orgelnisten skulle medverka vid gudstjänsterna på högtidsdagar.² Om denna kör säger Boemus i sin *Lob der Musik* (1515):

In Zwölf Stimmen singt aber auch des gewaltigen Kaisers
hochgebildeter Chor der Sängers das heilige Hochamt
je am festlichen Tag des geheimnisvollen Dreieinen...

Det förhöll sig säkerligen så, att i de flesta kyrkor, särskilt i Tyskland, det ännu mot 1400-talets slut var mest blott på festdagar, som man tillät sig lyxen av en flerstämmig sång inom den liturgiska ramen. I Lübeck dröjde det till 1486, i Lüneburg till 1516,³ sångböcker från Sydtyskland i Karlsruhebiblioteket och annorstädes ha anmärkningsvärt föga utrymme för polyfona bearbetningar av den gregorianska koralen. Märkligheter blottar Marxers arbete om de kyrkomusikaliska förhållandena i St. Gallen⁴, varest mässordinariet ännu under 1560-talet sjöngs choraliter med undantag för några få mässor, vilka en följd av år framåt utfördes i en ganska enkel fyrstäm-

¹ Det är ju möjligt, att riksföreståndaren verkligen ägt ett litet hovkapell redan då. Om ett dylikt hörde till de dåtida hovens utrustning, så lära väl också svenskarna, kosta vad det kosta ville, ha sökt följa med sin tid. Men i så fall måste det ha varit ensamstående i vårt fattiga land.

² Jfr Moser, a. a., I, s. 420.

³ Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. II, 1, s. 143.

⁴ Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens, Veröff. d. gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz, Heft 3.

mig sättning med den liturgiska cantus-firmus noterad i koral-skrift i ténorstämman, — hela nymodigheten avskaffades efter blott några få år.¹

¹ Huru sällsynt i själva verket en mera konstnärlig flerstämmig sång var ännu på 1650-talet under svenska gudstjänster, därom vittnar Kyrkoordningen av år 1650 (Handlingar rörande Sveriges Historia, II Serien 3, Kyrkoordningar före 1686, 1, Kap. XI, s. 221), vari det heter, att det icke är tillåtet att genom röstens sänkande eller höjande på *diskantsätt*, som några göra, ändra den riktiga och egentliga tonen i den sjungna psalmen. Hade det alltså insmugit sig oseden att på något sätt improvisera en kontrapunkterande stämma till den ordinarie melodin, såsom jag trodde mig böra gissa i mitt arbete om de svenska sekvenserna (I, s. 262, fotnot 5)? Däremot (heter det s. 222) så kunde ett *skickligt och väljudande sjungande i diskant* då och då tillåtas i Guds församling. »Diskantsång» kan ju här omöjligen syfta på ars antiqua utan hade väl blivit ett slags fackord för flerstämmig sång) (jfr ovan s. 39, fotnot 2.)

Se vi dessa båda stadganden i sitt sammanhang, synes det mig, som om vi i förra fallet icke hade med någon flerstämmig sång att göra. Föreskriften riktar sig tydligen mot någon osed, som insmugit sig bland menigheten, när den sjöng *den enstämmiga koralen*. »Den riktiga och egentliga tonen» finge icke genom »röstens sänkande eller höjande på *diskantsätt*» ändras. Härmed kan väl rimligen ej förstås annat än ett förbud mot en ändring av *melodin* själv. Man känner sig frestad att å ena sidan tolka denna av K. O. 1650 påtalade osed som en sentida släkting till den gamla *cantus fractus*, å den andra sidan sätta den i samband med den märkliga omstöpning av en del psalmer, varpå Nils Andersson i sina Svenska låtar givit flera intressanta prov (jfr häftena 1—4 om Dalarne, Stockholm 1922—1925, 1, nr 219—228, nr 237—253, m. fl.; 3, nr 781—782, nr 1015; 4, nr 1221). I själva verket öppnar sig här en utblick över en hel serie av problem, berörande folkvisans förhållande till den Lutherska koralen, dennas rytmik och den folkliga parafraseringsförmågan. Här är icke rätta platsen att ingå på detta problem, men jag kan icke underlåta att göra en liten randanmärkning. Knut Brodin har meddelat några folkligt »omgjorda» koralmelodier i en artikel i St.-T:s söndagsbilaga för den 1/7 1928. Vad han skriver, är i sin helhet synnerligen dilettantiskt men innehåller dock ett och annat sakligt påpekande av vikt. Så är framhållandet av striden mellan den gamla koralbokens melodier och den nyas av år 1819 av mycket intresse. Med seg energi arbetade menigheten t. ex. i Älgå (Värmland) med sin gamle klockare i spetsen för nästan jämt hundra år sedan emot den nya koralboken, vilken Brodin (jag fruktar blott alltför riktigt) karaktäriserar som »dödshugget åt vår nationella tonkonst.» Menighetens påtagliga förkärlek för rytmiskt och melodiskt livfullare utförande av koralmelodierna, varvid tydligen en hel del toner av utsirande och genomgångskaraktär (på gammalt canti-fractus-manér) kommo till användning, är av allit att döma ett obestriddigt faktum. Att dessa sånger levat kvar i denna form ända in i våra dagar är bevis nog härför. Och det synes mig synnerligen antagligt, att det är mot denna parafraseringslusta, som redan K. O. 1650 in-skrider. Problemet är värt en ingående undersökning, som väl bör utgå från Koralboken 1697, d. v. s. dess i mensuralnotering skrivna melodier.

I varje fall vittnar emellertid den musikaliska utsmyckning, som translatiofesten 1489 erhöil, åtminstone om ett levande konstintresse och måhända misstaga vi oss icke, om vi föra även detta tillbaka på ärkebiskopens person. Jakob Ulfsons starkt konstnärliga läggning gör ett dylikt antagande sannolikt. Betecknande för hans arbete på kyrkornas förskönande och prydnad är den omsorg, varmed han omfattade t. ex. målarna och deras verk. Också kan Uppsalastiftet skryta med flera målade kyrkor än hela Tyskland;¹ och dock var det från detta land, som de flesta av dessa konstnärer kommo.² Med sådant för ögonen ligger det ganska nära till hands att antaga, att det var genom ärkebiskopens försorg, som riksföreståndaren medtog sitt vokala hovkapell eller också lät särskilt inkalla en del (tyska?) diskantister till translatiofestens konstnärliga och värdiga firande.

Men ännu en skyldighet mot vårt ämne torde vi böra uppfylla, innan vi till slut redogöra för Ragvaldssons journalistiska mästerprov. Vi måste helt allmänt skärskåda, vad den dåtida akademiska musikundervisningen lärde om den flerstämmiga tonkonsten. Vi få nämligen förutsätta, att i det nygrundade Uppsalauniversitetets program ingick — åtminstone på papperet — även undervisning i musikvetenskap.

Främst bland alla akademiska musiklärare från 1300-talet stod den i förra hälften av århundradet som professor vid Sorbonne verkande Johannes de Muris, hertig Karls av Normandie hovprelat och secretarius. Hans (tyvärr alltför blott delvis i tryck utgivna) *Speculum musicae* torde böra anses som senmedeltidens mest storslagna musiklitterära dokument, »würdig seiner Zeitgenossen, der grossen philosophischen und theologischen Summen.»³ Dessutom författade han en *Summa musicae*, ur vilken jag i en uppsats⁴ anfört diverse uppbygg-

¹ Enligt Hans Hildebrands uppgift. Jfr Sundbergs minnesteckning av Jakob Ulfson i Uppsala universitets årsskrift, festskrifter 1877, s. 60.

² Jfr Hildebrand, Den kyrkliga konsten under Sveriges medeltid, 2 uppl. Sthlm 1907, ss. 101 ff. — En Johannes Rosenthal målade 1437 i Tensta kyrka en Johannes Stensath, borgare i Lübeck förfärdigade 1471 ett altarskåp för Bälunge kyrka, i Stockholm bodde målaren Albert, som målade i Kumla kyrka i Västmanland (1482), i Kalmar by i Uppland (1485), i Eds by nära Rotebro (1487), andra arbeten av honom voro i Herkeberga, Hernevi, o. s. v.

³ P. Wagner, Universität und Musikwissenschaft, Rede etc., s. 14. Fribourg, 1921.

⁴ Allmän musiktidning (utg. av Tobias Norlind) 1928, nr 7—8, ss. 149 b, 150 a.

liga prov på dåtida teologiskt tänkande, även då det gällde musik. Johannes de Muris' skrifter spelade också under hela 1400-talet rollen som bärare av det akademiska musikvetandet. Vid samtliga universitet i Europa synes Musica Muris ha tillhört de obligatoriska läroböckerna och avskrevs, kompilerades och kommenterades i otaliga avskrifter. Kursen beräknades vid de flesta universitet taga 3—4 veckor i anspråk (på helgdagarna fick ingen musikundervisning givas); så var förhållandet i Prag, Wien, Köln, Ingolstadt, Leipzig, Löwen, Heidelberg, Basel, Krakau, Tübingen, Wittenberg m. fl. universitet. Jag tillåter mig att göra en kort resumé av, vad Musica Muris avhandlade, i den mån de hos Gerbert, Scriptores III och Coussemaker, Scriptores II, publicerade delarna möjliggöra en sådan. Summa musicae omfattar 23 kapitel, alla försedda med sammanfattningar av innehållet på (parvis rimmande) hexameter, det vanliga pedagogiska förfaringssättet att inpränta viktiga fakta i skolynglingars motsträviga minne. De första kapitlen sysselsätta sig med musikens ursprung, dess nytta, dess första användning inom kyrkan samt med en efter sedvanlig medeltida skolastiskt-teologisk princip gjord indelning av tonkonsten (in naturalem et instrumentalem, mundanam et humanam), varpå följer den välkända framställningen av intervall, nottecken, tonarter och en del rent kyrkomusikaliska anvisningar (Gloria-intonationer o. dyl.). Det sista och för oss i detta sammanhang särskilt intressanta avsnittet rör likväl flerstämmigheten (de polyphonia, et divisione ipsius). Vi må då till en början erinra om, att Johannes de Muris var en något äldre samtida till Guillaume de Machaut den förste store representeranten i Frankrike för ars noua. Till denna nya flerstämmiga tonkonst kunde ingen musikteoretiker undgå att taga ställning. Att Muris inte var alldeles villig att utan vidare gå in på alla nymodigheter, bevisar hans kritik av Marchettus' från Padua kromatik.¹ Även Johannes de Muris utgår från den populära etymologi, enligt vilken diafoni betyder två-stämmig sång till skillnad från trestämmig (triphonia) och fyrstämmig (tetrachonia).² Av den tvåstämmiga nämnes huvudsakligen två arter, den ena med en vilande stämma (som orgelpunkt: »... ita quod unus tenebat continue notam unam, quae est quasi basis cantus al-

¹ Jfr Wolf, Geschichte d. Mensuralnotation, I, s. 115, Lpzg 1904.

² Gerbert, Scriptores etc. III, s. 329 a.

terius continentis;»), den andra i enlighet med motrörelsens princip (»... ita quod unus ascendat, reliquus uero descendat, et e contra;») Den trestämmiga satsen beskrives sålunda: dels kan den lägsta stämman bilda orgelpunkt, varöver de två andra röra sig på respektive en kvints och en oktavs omfång, dels alla tre stämmorna fritt röra sig. På liknande vis beskrives »tetrafonia». I Speculum musicae klagar författaren över de nyare komponisternas raffinerade, svåra och konstlade verk (Coussemaker II, s. 389: »sed aliqui nunc noui, qui inter maiores in discantibus componendis forsan reputantur, formam atque finem discantium subtilitati, compositionis difficultati, intricationi uidentur attribuere...») T. o. m. den viktiga skillnaden mellan tempus perfectum och t. imperfectum anser Muris tillhöra de spekulativa och praktiskt betydelselösa nymodigheterna. Som vi se, är Muris i dessa verk den bakåtriktade och konservative teoretikern i gammal fransk anda. I vårt sammanhang har det föga betydelse, om dessa verk stamma från en Johannes de Muris *de Francia* eller från en Johannes de Muris *Normannus*. Vare sig dessa namn röra samma person (som P. Wagner m. fl. antaga¹) eller två (som Hirschfeld, Riemann och Wolf mena²), så torde Speculum och Summa musicae hava skrivits av en och samma man³ och dessa verk lästes av de filosofie studerande vid Europas samtliga universitet, också det nya i Uppsala, så mycket troligare som den första tidens rekrytering av lärarkåren vid det nya lärosätet tyckes hava skett genom kallandet av f. d. Rostockstudenter till professorer⁴ och universitetsstatuterna sannolikt redigerades efter Rostocks och Leipzigs mönster.⁵ Att undervisningen i Uppsala försigick under rätt små förhållanden med föga stort antal studerande, måste väl ha berott på det svaga ekonomiska underlag, som Uppsala-akademien ägde.⁶ Vi kunna redan av denna anledning icke vänta oss för mycket av dess betydelse för det

¹ Jfr Wagner, Universität und Musikwissenschaft, Rede etc. 16, fotnot 1. — Även Muris' samtida tala om blott *en* Muris. Å andra sidan göra de medeltida förf. ofta ingen skillnad mellan de begge Franco och de begge Garlandia, varför man ej kan tillmätta deras uttryckssätt någon större betydelse.

² Riemann, Geschichte der Musiktheorie², Berlin 1920, s. 235.

³ Riemann, a. a. s. 237.

⁴ Illustrerad svensk litteraturhistoria, bd I, s. 383.

⁵ Nelson, a. a., s. 25.

⁶ Nelson, a. a., s. 23.

dåtida Sverige på det musikkulturella området. Anteckningarna efter musikkursen hava sannolikt jämte så många andra spår av högskolans verksamhet gått förlorade¹, ty jag skulle hålla det för osannolikt, att just här i Uppsala musikundervisningen ej mer tillgodosågs. Ännu hade icke den akademiska verksamhetens medeltida karaktär helt utplånats av humanismen. Men universitetet i Uppsala hade onekligen ur denna synpunkt stiftats i sista minuten i en brytningstid, då strävandenä att omorganisera högskolornas arbetsmetoder i humanismens anda lett till mångfaldiga upprivande strider, som skulle för århundraden framåt lägga det musikvetenskapliga forskningsfältet i tråde.

*

Jag övergår nu till en närmare undersökning av Nils Ragvaldssons skildring av Katarinas translation i Vadstena kloster år 1489. Därvid skall blott tagas hänsyn till de liturgiska och musikaliska detaljerna; för övriga intressanta omständigheter får jag hänvisa till litteratur- och konsthistoriska arbeten, vilka beröra Ragvaldssons beskrivning.

Festen varade i dagarna fyra med början på eftermiddagen den 31 juli, då ärkebiskopen anlände till klostret och i spetsen för en procession intågade i kyrkan jämte fyra andra biskopar, doktorer, kanoniker, prelater, abboter, munkar av olika ordnar samt en mängd andra, sammanlagt omkring 100 personer. Efter predikan avtäcktes Katarinas bildstod i brödernas kor under allmänt deltagande och glädje. Under natten mot den 1 aug. var kyrkan öppen och ljusen brunno. Redan strax före 7-tiden på morgonen till den 1 aug. (festum s. Petri ad vincula)² hade både systrar och bröder hunnit avsluta dagens samtliga bönetider, för att de särskilda liturgiska anordningarna vid Katarinas translation skulle medhinnas. Mellan kl. 7 och 8 började dagens festligheter, alltså vid den tid, då den s. k. Warfru-

¹ Nelson, a. a., s. 38.

² I den bulla, som stadfäste den Birgittinska ordensregeln, erhöll Vadstena kloster den s. k. Vinculaavlaten, varigenom moderklostret ekonomiskt bragtes på säker grund. Vinculaavlaten innebar, att den som den 1 aug. (på festum s. Petri ad vincula) vallfärdade till Vadstena, erhöll samma fullständiga syndaförlåtelse till evig tid, som om man besökt s. Pietro in Vincoli i Rom. Det var naturligtvis av denna anledning, som translatiofesten förlades till d. 1 aug. och säkerligen räknade klostrets ekonomiska ledning icke fel, ty t. o. m. hustaken på de kring klostret liggande byggnaderna voro fulla av folk.

mässan (de Beata Maria Virgine) under vanliga förhållanden avhölls.¹ Ärkebiskopen inträdde i helgedomen i spetsen för en lysande samling av andlige samt begav sig jämte sina ministrar till brödernas avdelning för att kläda om sig till pontifikalmässan. Som ministrar hade ärkebiskopen 5 andra biskopar i full ornat, 8 clerici i dalmatier, två doctores från Uppsala, vilka tjänstgjorde som lektorer för resp. epistel och evangelium, i processionen deltog dessutom prelater, domprostar, dekaner, ärkediakonier och kanoniker i vita korkåpor och röklin (= röcklein). Något senare intågade en annan procession i klosterkyrkan. Det var »den gode man» herr Sten Sture d. ä., rikets råd, riddare och väpnare, som under alla klosterklockornas klang gjorde sitt inträde och nalkades Katarinas grav i närheten av koret.² Själva translationen synes ha varit ett förspel till pontifikalmässan, som senare följde, ty då processionen stannat vid graven, sjöngs till en början under djup rörelse antifonen *Veni sancte spiritus*³ samt hymnen *Veni creator Spiritus*, varvid biskoparna svängde sina rökelsekar över graven;⁴ därefter sjöng ärkebiskopen versikeln och kollektan de s. *Spiritu*, under det att gravstenen upplyftades. Under själva translatioceremonin, som nu följde, varunder benen efter diverse manipulationer slutligen nedlades i sitt relikskrin, sjöngos följande stycken:

*Antiphona Pretiosi sancti Dei*⁵

*Responsorium Regnum mundi*⁶

¹ »Warfrumässan» skulle hållas omedelbart efter primen, som sjöngs kl. 9 f. m. Lucidarium, kap. 14.

² Jfr Kjellberg S:ta Katarinas gravsten. Fornvännen 9, (1914) s. 248.

³ Ritualen hade varit ungefär enahanda, då Birgitta kanoniserades. Jfr Diarium Vadstenense, 7/10 1391.

⁴ ... som sedvänjan var i domkyrkan under pingstdagarna, tillägger Ragvaldsson.

⁵ Antiphona de reliquiis in die paschae: Pretiosi sancti Dei, quorum reliquiae hic continentur, succurrite nobis nunc et ante Deum. (Jungfru Mariae Örtagård, utgiven av R. Geete, s. 247.) Antifonen användes allt fortfarande vid relikviefesten och finnes tryckt i Processionale monasticum, Solesmes 1893, s. 200. På en relikask på fötter från Vadstena finnes denna text broderad kring övre kanten. (Hildebrand, Sveriges Medeltid, IV, s. 636, fig. 524.)

⁶ Regnum mundi et omnem ornatum saeculi contempsit propter amorem Domini mei Iesu Christi etc, med V. Eructavit cor meum..., åtföljd av lilla doxologin. I Processionale monasticum står den med den liturgiska bestämmelsen »pro una Virgine non Martyre», har alltså exakt samma karaktär som translatiofestens föremål. Se Processionale, s. 234.

*Responsorium Concede nobis*¹

*Sequentia Recensemur in hac die*²

De tre förstnämnda sjöngos av klerkerna, den senare av syst-rarna³, alla fyra utfördes (utan några som helst nymodigheter) choraliter. Det var först efter dessa rent liturgiska stycken, som hr Stens diskantorer fingo visa sin konst. Dessa hade sin plats (utan att kunna ses vare sig av menigheten eller de celebrerande prästerna i koret) framför södra höga trappan till brödernas avdelning, varest — som ovan nämndes — stolar ställts fram och alltsamman doldes av ett framförhängande draperi.⁴ Nu började dessa diskantorer sjunga »flera tenores in noua mensura» till stor glädje för alla dem, som fingo höra på, varpå man i högtidlig procession med spelmän⁵ i tåget skred ut på kyrkogården till den heliga Birgittas grav samt tillbaka in i kyrkan. Först efter alla dessa ceremonier, som väl varade en eller annan timme, kunde pontifikalmässan taga sin början. Den fick ett ståtligt förlopp. Festdagens mässa celebrerade

¹ Responsoriet *Concede nobis Domine quaesumus* återfinnes i *Processionale monasticum*, s. 202 med den liturgiska bestämmelsen »de omnibus sanctis.»

² Sekvensens incipit är i Ragvaldssons beskrivning felaktigt, troligen på grund av något kopistslarv (jfr min avhandl. om sekv., I, s. 70, fotnot 4.)

³ Eftersom inte de två responsorierna, varmed klerkerna börjat, räckte till, fortsatte systrarna genom att sjunga sekvensen. Jfr *Diarium Vadstenense*: »... under det att biskopar och klerker samfällt med underbar andakt tillsammans sjöngo sången *Pretiosi sancti Dei* och *Regnum mundi* och systrarna omedelbart med jublande stämma fortsatte sekvensen om Sankta Katerina och sjöngo den ända till slut.»

⁴ Även den detaljen, att diskantisterna doldes av ett förhänge och voro osynliga för både präster och menighet, är betecknande. Utan tvivel innebar detta tillvägagångssätt en markering av den profana naturen hos diskantsångarna och deras konst, vilket skarpt kontrasterar mot de romanska ländernas musikglada beredvillighet att göra musiken till huvudsak, kulturen till bisak i gudstjänsten.

⁵ Annerstedt, som redigerat den del av *Scriptores*, vari denna skildring ingår, översätter uttrycket »basuner och lekare» med *tibicines* (noten o till s. 274). Emellertid torde det vara ofrånkomligt, att Nils Ragvaldssons uttryck icke bör förstås tautologiskt utan i stället anger ett motsatsförhållande: (basun)-blåsare och andra spelmän, (jämför t. ex. ovan, s. 38 »blåsinstrument och annat spel») troligen stränginstrumentalister, fidlare, viellaspelare, nyckelharpospelare e. dyl. Då — som Norlind många gånger framhållit — den populära nyckelharpan på 1500-talet möter oss fullt utbildad på svensk botten, är det ingenting, som hindrar antagandet, att dylika instrument spelats redan vid detta tillfälle.

naturligtvis främst aposteln Petrus' s. k. kedjefest, men Katarina kommemorerades genom en egen kollekt. Ragvaldssons ord lyda: »och hade ärkebiskopen 2 collectas sub una conclusione, både de s. Petro och s. Catharina.» Uttrycket »sub una conclusione» är en än i dag gällande formel och anger, att två orationer skola sjungas fortlöpande efter varandra, som om de varit blott en enda, med det tonfall, som användes för en enstaka oratio och med conclusio *Qui uiuis et regnas* etc.¹

Det är om denna pontifikalmässa, som Ragvaldsson använder orden: »Een stoor dhel af the messone sångz in discantu in noua mensura.» Den stora frågan gäller i själva verket här framför allt, vad som menas med »en stor del». Eller med andra ord: vilka stycken i mässan sjöngos flerstämmigt på Katarinas translatiofest? Två nämnas till namnet något längre ned, där det heter: »Effter thet *Credo* i maessone lychtades in Discantu...» etc., »Sedan sångs *Offertorium* in discantu...» etc. Snarare försvårar emellertid detta saken, ty *Credo* hör som bekant till mässordinariet, *Offertorium* till mässpropriet. På något sätt torde emellertid detta problem sammanhänga också med den underligt svävande användning av orden »mässa» och »officium», som Ragvaldsson låter komma sig till last, så mycket egendomligare, som han själv borde anses ha varit en fackman på detta område. Då han redogör för pontifikalmässan, använder han, som jag redan framhållit, termen mässa (»... the messone...») men har icke desto mindre nyss förut talat om »Off[icium] M[aius] de s. Petro Apostolo», och menar väl därmed propriumtexterna till Vinculafestens mässa. Vidare heter det: andra festdagen² stod ärkebiskopen och »sangh solenniter alt Officium de sancta Katharina.» Är det här fråga om mässa eller tidegårdens (rim)officium de s. Catharina de Suecia, *Laetare Sion filia*?³ Samma ovisshet skulle råda angående den fjärde festdagens »officium sanctae Katharinae», som

¹ Jfr Wagner, *Einführung* etc. III, s. 53 f.

² D. v. s. den 2 aug., för vilken dag den svenska Katarina står kommemorerad i *Breniarium Vpsalense*, Stockholm 1496. (Jfr Lindberg, *Die schwedischen Missalien des Mittelalters* I, s. 159, fotnot 1.)

³ *Analecta Hymnica*, bd 26, nr 75. Författaren härtill är Johannes Benichini från Kalmar, † 1461. Flerstämmiga rimofficier voro måhända sällsynta, men exempel ha vi dock. Jfr Ludwig, *Ein mehrstimmiges St. Jakobs-Officium des 12. Jahrhunderts*, *Km. Jb.* 19, 1905.

»then verduge herren Biscop Hénrich af Linköpingh» sjong, om icke Ragvaldsson meddelat, att det skedde »efter sexten». Det var nämligen vid den tiden, som dagens andra mässa (högm.) firades i klostret.¹ Berättaren gör här det betydelsefulla tillägget: »och så var then mässan sunge maest i discant och så sung herra Stens Cantorer med Skolanom...» Även här är det alltså fråga om polyfona bearbetningar av mässstycken, troligast tillhörande ordinariet.²

Märkligt nog vidlådde i början samma obestämdhet i formuleringen också beteckningarna för den nya form av polyfon musik, som sysselsatte sig med mässans delar. Ibland heter den missa, ibland officium. Officium var från början beteckning för introitus³ och kom så småningom (redan på 1300-talet) att omfatta propriumdelarna,⁴ vilka emellertid i t. ex. Trienthandskrifterna understundom också kallas för missa. Såväl missa som officium kunde sålunda vid denna tid beteckna såväl cykeln av polyfont behandlade propriumdelar (Introitus, Graduale, Alleluja, Offertorium, Communio) som av ordinarium-texter (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Förklaringen till denna osäkerhet i terminologin anser Wagner ligga »in der Neuheit der musikalisch-geschlossenen Form der Missa.»⁵

¹ Lucidarium, kap. 14.

² Det kan i detta sammanhang ha sitt intresse att återge formuläret till Katarinamässan sådant det återfinnes i endast en enda känd hs., Cod C 420 i Uppsala univ.-bibl.), ett missale från Linköping, skrivet under början av 1400-talet. Katarinamässan är likväl skriven på några blad av senare datum; Lindberg (i a. a., s. 325) är säker på, att detta mässformulär tillkommit efter translatiofesten. Det torde väl dock ligga inom möjlighetens gräns, att det kommit till användning redan vid festen 1489. Jag citerar efter Lindberg:

Introitus Dilexisti iustitiam

Collecta Domine Iesu Christe, qui ex

Epistola Mulier sensata et tacita

Graduale Specie tua

Alleluia Digne decet nos laudare/ Katherinae magnalia/ et ad eius anhelare/ sancta patrocinia.

Evangelium Thesauro

Offertorium Filiae regum

Secreta Hoc sacrificium

Communio Diffusa est

Completorium Sint tibi omnipotens Deus.

³ Wagner, Einführung etc. I³, s. 65.

⁴ D. v. s. Introitus, Graduale, Alleluia, Offertorium, Communio.

⁵ Geschichte der Messe I, s. 62. Lpzg 1913.

Det är först mot slutet av 1400-talet, som missa i betydelsen polyfont ordinarium vinner överhanden.

I varje fall torde vi icke äga rätt antaga, att under translatiofesten skulle ha utförts en polyfont bearbetad, slutet mässa. Väl kan man tänka sig, att ett flertal stycken från skilda håll och tider utan annat organiskt sammanhang än det rent liturgiska, kommit till utförande, som det synes ur både ordinarium och proprium missae, men däremot icke en konsertmässa av den typ, som under 1400-talet var den förhärskande nämligen cantus-firmus-mässan,¹ varest en och samma melodi, ténor (den må vara koral eller icke), behärskar en av de lägre stämmorna och helt utfyller denna från början till slut under alla mässans stycken. Icke heller kunna vi gissa på ett halvt koral, halvt polyfont utförande av t. ex. ordinariet. Som bekant uppträder Credo endast undantagsvis i organiskt sammanhang med det koral ordinariets andra stycken; detta blev fallet i början, också då det undergick flerstämmig behandling; ofta saknades därvidlag även Gloria. Det var just denna mässtyp med bibehållande av den gregorianska koralen i delvis koral, delvis polyfont form, som företrädesvis odlades i Tyskland under 1400- och 1500-talen.

I mässan den fjärde festdagen (d. v. s. den 4 aug.) lägga vi märke till en intressant utökning av de konstnärligt verksamma organen, i det att hr Stens kantorer då sjöngo tillsammans med en skolgosskör.² Man är härav frestad att draga den rätt nära till hands liggande slutsatsen, att den nyare flerstämmiga konst-sången bland åtminstone Linköpings studerande ungdom icke var så alldeles okänd utan där kanske t. o. m. regelbundet övades. Jag vill inte direkt bestrida den möjligheten, oaktat mycket av vad ovan anförts talar häremot³ och ytterligare kan

¹ Prof. Wagner, som godhetsfullt spilt tid på att taga del av Ragvaldssons berättelse, har i brev till förf. (d. 31/s 28) uttalat sig om detta problem samt säger bl. a. »Auf einem mehrstimmigen Vortrag einer ganzen Missa würde ich nicht raten... also auch keine Cantus-firmus-Messe.»

² Norlind (Latinska skolsånger etc., s. 21) gissar med största fog på, att denna kör av skolgossar medföljde biskop Henrik av Linköping till festen.

³ Också Norlind synes ställa sig tvivlande till antagandet av någon ordnad flerstämmig musikodling bland skolgossarna före reformationstiden. »Av allt detta torde framgå, att den musik, varvid skolgossarne under medeltiden skulle medverka, företrädesvis utgjordes av den enstämmiga liturgiska koral-sången.» (a. a., s. 21.) Det är, enligt Norlind, egentligen under reformations-

framhållas följande: skolkören kom ej till användning förrän under den fjärde och sista dagen, vilket synes mig tyda på, att *den fick inöva den nya musiken under diskantisternas ledning och tillsammans med dem*. Det var naturligtvis också betydligt mindre gruvsamt att uppträda sista dagen, då de flesta och framförallt högsta gästerna redan begivit sig från platsen. Om Norlinds gissning är riktig, att det var en kör från Linköpings katedralskola, så förklaras detta sakförhållande av, att Linköping låg Vadstena närmast och dessutom var stiftsstad för klostret. Det synes vara enklast antaga, att skolgossarna bildat en slags ripienkör i fråga om utförandet av en koral cantus-firmus, som av någon mästare polyfont bearbetats; de yrkesmässiga diskantisterna torde däremot ha sjungit de kontrapunkterande stämmorna. Förmodligen fingo emellertid Linköpings skolgossar genom denna sin medverkan en kraftig impuls till fortsatt verksamhet inom den nyare polyfona konsten, ehuru vi naturligtvis icke kunna veta något bestämt härom. I varje fall var det — som Norlind uppvisat — inom skolorna, som den högre vokala konst-musiken fick fäste under den protestantiska tid, vilken nu snart var inne. Tyvärr hotade inom kort det överhandtagande intresset för instrumentalmusik att förkväva den vokala tonkonsten, i Sverige som annorstädes. Skolornas lärjungar bildade instrumentalkollegier, med vilka naturligtvis de vokala sammanslutningarna icke förmådde upptaga konkurrensen.¹

Reformationens djupa och ödesdiga ingripande på liturgins område hade samtidigt till följd, att den gregorianska koralen till största delen blev onödig, varav följde ett fortgående sångtekniskt förfall, vars verkningar låta sig påvisa in i våra dagar. På 1600-talet började den instrumentalt påverkade monodin från Italien (i varje fall italianiserad), förvekligad och försedd med rent instrumentala florityrer och roulader, göra sitt seger-tåg genom världen, till men för en naturligt utbildad sångmelodi. Även detta bidrog till, att de polyfona mästerverken från den klassiska a-capella-tiden råkade i nästan fullständig

tiden, som »figuralsången» får någorlunda ordnad övning i skolorna, ty det gällde då att upphjälpa dessas ekonomi med flerstämmig konstsång, vilken tyckes ha utverkat större allmosor och bättre kollekt än den enstämmiga.

¹ Jfr Norlind »Musiken i Västerås under 1600-talet», Kult och Konst 1907, s. 97 f. Jfr också Otto Andersson, Johannes Salmenius och musiken i Åbo katedralskola under 1600-talet (Juhlakirja Ilmari Krohn'ille S. XI. 1927, Festskrift för Ilmari Krohn, Helsingfors 1927, ss. 6 ff.)

glömska, liksom även, att den gregorianska sången icke längre förstods ens i de fall, då den ännu råkade kvarleva någonstades som en mer eller mindre arkaisk form. Ingenting kan bevisa det allmänna förfallet inom vokalmusikens område i vårt land bättre än den reviderade musiken till vår svenska mäsas av år 1819 och — mot århundradets mitt — Abraham Mankells musikhistoria.

5.

Det återstår oss nu att kasta en blick på den franska ars-antiqua-periodens viktigaste utvecklingsfaser, så långt de äro någorlunda klarlagda, innan vi till slut låta musiktraktaterna i C 55 och C 453 tala sitt eget språk.

Den av Leoninus och Perotinus samt andra, till namnet okända mästare, grundlagda flerstämmiga konst, som vi kalla ars antiqua, förefaller redan på 1200-talets slut hava råkat i en viss stagnation i Paris. Anledningen härtill är inåhända att söka i det envisa fasthållandet vid tempus perfectum — tretakten — såsom den fullkomliga, den »riktiga» taktarten, kringgärdad t. o. m. av religiöst-dogmatiska budord (jfr nedan s. 62, fotnot 1), i motsats mot den mera profana tvåtakten, marschtakten. Även utan hänsyn till den teori, som räknar med, att den jambiska

tretakten, modus II, alltså $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} |$ etc. (brevis + longa), är

typisk för romansk rytmik, så synes i varje fall den franska tonkonsten vid denna tid ha bitit sig så fast i tretakten, att dess framgångsrika vidareutveckling i Paris allvarligt hotades. Under det Anonymus VII återspeglar praxis från 1200-talets början och endast anför modi i perfekt form, skiljer i England redan på 1220-talet Johannes Garlandia d. ä. (c:a 1190–1264), mellan perfekta och imperfekta modi; de förra sluta med samma tonvärde, som de börja, de senare icke. Just denna invecklade lära från 1200-talets förra del visar emellertid med full tydlighet — påpekar Wolf — att någon fast värdebestämning ännu icke fanns: den enstaka notens värde berodde ännu så länge på dess ställning i modus; först genom att *jämställa* alla modi uppkommer den fullt utbildade delningen av longa perfecta i 3 breues o. s. v. och av longa imperfecta i två breues. Under 1200-talets början är sålunda ligaturläran synnerligen vacklande, till dess de begge *Franco* på 1260-talet, föregångna av Pseudo-Aristoteles' viktiga

arbeten, utföra det stordåd, som heter *strängt reglerade noteringsförhållanden*. Engelsmannen Walter Odington, som fortsatte den med Frankonerna samtidige Petrus de Cruces arbete, genomförde ytterligare tredelning av tidvärdena också för semibreus-värdet, fastän vi tämligen tryggt kunna förutsätta, att en dylik delning var i praktiskt bruk redan tidigare.

Det förnämsta minnesmärket över fransk noteringspraxis vid 1300-talets första början är, som bekant, den satiriska »räsagan» Roman de Fauvel, en politiskt betonad skrift mot tempelherreorden, författad av François de Rues och Chaillou de Pestain.¹ De båda delarna av verket skrevos resp. 1310 och 1314. Wolf² har övertygande uppvisat, att *den perfekta delningen gäller i det hela oinskränkt*, framförallt för värden, mindre än longae, alltså tempus perfectum och tempus imperfectum cum prolatione maiori, som en senare tid skulle komma att beteckna dem. Men genomfört imperficerad takt förekommer också, om än sällan. Frankrike stod ännu vid 1300-talets början övervägande i tretaktens bann.

Det var från de i Florens verkande madrigalisterna, som en stöt till vidare utveckling skulle givas: *ars noua*s ursprung är att söka, *icke* i Paris utan i Florens. Dess förutsättning var den på bredaste folkliga botten stående *madrigalen* av satirisk och ofta grovt erotisk karaktär samt *caccian*, det tonmåleriska skildrandet av jaktscener i kanonisk imitation.³ Samma år som den mest betydande italienske musikteoretikern, *Marchettus från Padua*, skriver sitt bekanta teoretiska verk *Pomerium in arte musicae mensuratae*, där han betecknande nog föreslår, att man genom bokstäverna G eller I skulle utmärka, om det var fråga om gallisk eller italiensk, d. v. s. perfekt eller imperfekt mätning inom tempus perfectum,⁴ samma år, 1309, flyttar påve-

stolen, som bekant, från Rom till Avignon, och det vore verkligen märkvärdigt, om vi icke skulle ha rätt att sätta denna tilldragelse i samband med den starka inverkan, som den italienska *ars noua* kom att utöva på fransk musikpraxis: tvåtakten erövrar i Frankrike från 1330-talet en med tretakten likaberättigad ställning; samtidigt med Francesco Landino i Italien blomstrar Guillaume de Machaut i Paris.

Franco av Paris helt nära står Petrus Picardus, sammanställaren av den traktat över mensuralmusik, som Coussemaker I, 136—154 avtryckt och nedan offentliggöres ur Cod. C 453 såsom traktaten nr 1. Själv säger Petrus i sitt arbete, att han stöder sig på Franco från Köln och Johannes de Burgundia¹, vilket är otvivelaktigt, men i fråga om pausar citerar han ordagrant Anonymus II, vilkens arbete (liksom också de av Johannes Ballois, Anonymus III m. fl. skrivna traktaterna) ju blott är en parafras över den parisiske Francos lära, som även återfinnes i dialogtraktaten av Robertus de Handlo.² Inledningen och den korta exposén över longans olika valör i skilda sammanhang³ överensstämman nästan ordagrant med den svenska handskriftens avfattning. Härefter är emellertid ett långt stycke inskjutet i den sistnämnda, behandlande breuis- och semibreuisnoterna på motsvarande sätt som förut longan. Att emellertid detta parti ej är en interpolation utan naturligtvis i Coussemakers förlaga av någon anledning uteglömts, därpå tyder den abrupta fortsättningen hos Coussemaker: »Praeterea omnes simplices figurae plicari possunt...», liksom också det betydelsefulla innehållet. För en okunnig är det ju ingalunda självklart, att breuisnoten kallas dels för breuis recta, dels altera breuis, varvid den första gäller en men den senare två tidsenheter, likaså, att semibreuis indelas i semibreuis minor och maior, varav *ej* mindre än tvenne och *ej* mer än tre maiores gå på en recta breuis. Detta redogör naturligtvis Franco av Paris för.

Först efter detta långa parti fortsätter den svenska fattningen med plicaläran, varvid överensstämmelsen mellan Coussemakers hs. och C 453 är synnerligen stor. Tyvärr är den svenska traktaten avbruten, just då pausläran påbörjats. Vi få veta de sex

¹ Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, I, s. 40 ff.

² Wolf, a. a., I, ss. 49—57.

³ »Es bedurfte dafür (für återinsättandet av tempus imperfectum i dess gamla rättigheter) wahrscheinlich nichts weiter als einer kleinen Assimilation der kirchlichen Vokalmusik an die Instrumentalmusik, überhaupt an die weltliche Musik der Zeit» (Riemann, Geschichte der Musiktheorie etc. ² s. 220, Berlin 1920.)

⁴ Gerbert, Scriptores etc. III, s. 178 b: »Si autem proportionaretur unus cantus de diuisione ipsius temporis imperfecti secundum Gallicam et Italicam diuisionem mixte, dicimus, quod in principio cantus Gallici dicta littera G. apponatur, in principio uero cantus Italici I Graecum... similiter apponatur.»

¹ Dictaque mea arte magistri Franconis de Colonia necnon et arbore Ioannis de Burgundia... confortabo.

Coussemaker I, ss. 383 ff; se s. 400 b.

³ Coussemaker I, ss. 136—137.

slagen av pauser men ej deras utseende¹. Att en fortsättning varit avsedd, kan betraktas som säkert. Slutet står nämligen på bl. 173 nertill, det påföljande bladet var emellertid icke tomt utan fullskrivet av något helt annat, varför detta först måste utraderas, vilket också skedde. Av någon anledning blev skrivaren hindrad från att fullfölja sitt palimpsestförfarande.

Denna traktat bjuder, som synes, intet särskilt av intresse, är därtill tyvärr ofullständig; men likafullt torde även den förtjänat avtryckas, så mycket hellre som Codex C 453 — i motsats mot Coussemakers förlaga — äger nästan alla musikillustrationer i behåll, låt vara att de äro en smula otillförlitligt anordnade. Ävenledes torde det hava ett visst praktiskt värde, att denna *Abbreuiatio artis Franconis Parisiensis* blir tillgänglig för en större allmänhet, enär Coussemakers och Gerberts *Scriptores ecclesiastici de musica medii aevi*, så högviktiga dessa än äro, i Sverige finnas blott på ett enda offentligt bibliotek, Kungliga Musikaliska Akademiens.

Vida intressantare och värdefullare är traktaten i C 55 — eller rättare sagt traktaterna — ty de äro åtm. två stycken, därtill ganska fullständiga. Båda dessa traktater innehålla en hel del, som ej förekommer i Coussemakers version, av så pass stort intresse, att en publicering av traktaterna rättfärdigas enbart därigenom. Tyvärr är texten icke alltid klanderfri; de/många radikala ordförkortningarna göra den dessutom vid flera tillfällen svårläst, vartill kommer, att texten på enstaka ställen av tidens tand (eller av flitigt begagnande?!²) är nästan bortnött.

Endast de inledande orden överensstämma med första stycket av magister Francos *Ars cantus mensurabilis*, caput 1 »de definitione musicae mensurabilis et eius speciebus», som titeln lyder i Coussemakers ambrosianska hs.³ Härefter följer en allmän beskrivning av notvärdena, allt i hävdvunnen stil. Det intressantaste avsnittet därvidlag gäller — man kunde säga naturligtvis — semibreuisvärdena:

... Semibreuium... alia minor, alia maior in ualori sunt, non in fractione, quarum ... plures quam tres nec minus quam duae pro [uno] tempore non ponuntur. Sed nimis frangentes et nimis in prolatione unius temporis spectantes uerum modum proferendi, id est tempus peruerlentes, ponuntur pro uno tempore 4, 5, 6, 7, modi diuisione taliter intermixta:

 etc.

¹ Jfr Coussemaker I, s. 138 b, nedersta stycket.

² Coussemaker I, s. 118 a.

Här möter oss sålunda en interpolation i den efter Franco tecknade tempusläran, ett införande av Petrus de Cruces lära om semibreuisvärdena, enligt vilken 2—7 sådana kunde förenas till en breuis, varvid de enstaka grupperna skildes från varandra med punkter.¹ — Den följande beskrivningen av plikan har två intressanta satser. Definitionen överensstämmer med magister Franco's² men med tillägget: »... et debet formari in gutturi cum epygloto»; Walter Odington³ har härför orden: »... quae (sc. plicae) in plano (sc. cantu, d. v. s. den gregorianska koralen) uocantur semitonus et semiuocalis», Pseudo-Aristoteles: »... plica nihil aliud est, quam signum diuidens sonum in sono diuerso per diuersas uocum distantias...». Det typiska draget hos den gregorianska koralens likveskens, varur plikan organiskt framväxte, är dess karaktär av eftersläande sirton, med tungans medverkan skild från den föregående. De »likveskenta» toner, som här avses, måste dock ha sjungits på något underligt sätt i strupen och traktatförf. (I. interpolatören) har kanske trott, att de frambragtes med struplockets (epiglottis) tillhjälp.⁴ Man torde icke behöva taga uttrycket ordagrant, om också den teknik, han med dessa ord beskriver, kanske är oss obekant. (Man jämföre jodlingen).

Det framgår också, att tidvärdet ännu var obestämt och att författaren resp. skrivaren icke ännu kände till Marchettus' från Padua uppdelning av plikavärdet (Pomerium av år 1309) till $\frac{1}{3}$ resp. (i tempus imperfectum) $\frac{1}{4}$ av den plikerade notens tidvärde. — Vidare må påpekas *plikeringen*

av semibreuis: »Semibreuis sic plicatur » med det betecknande tillägget, »inte underligt, om plikans definition blir motstridig.» Tydligen har skrivaren begrundat Francos ord: »Sed

¹ Jfr Wolf, Geschichte der Mensuralnotation I. s. 80, Tabelle, s. 103.

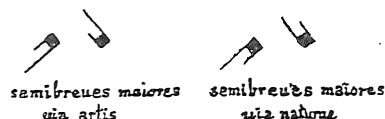
² Coussemaker I, s. 123 b.

³ Coussemaker I, s. 236 a.

⁴ Huru redan vid den tidpunkt, varom här är fråga, en uppgift om »tonbildning i strupen medelst epiglottis» kan lämnas, är särdeles märkligt. Visserligen kände den grekisk-romerske läkaren Galenos (i Rom 162 e. Kr.) till epiglottis och dess uppgift att förhindra födans nedglidande i luftstrupen under sväljning, men om epiglottis' funktion vid tonbildningen ha först senare tiders fysiologer kunnat lämna uppgifter: »... vid stigande tonhöjd... böjer sig epiglottis mer och mer ned över ljudspringan... och vid falsettstämman reser sig epiglottis brant uppåt.» (Jfr. L. Landois, »Lehrbuch der Physiologie des Menschen», 1885, ss. 631 f. 643.)

de semibreui ad praesens nihil intendimus, cum non in simplicibus figuris possit plica semibreuis inueniri. In ligaturis tamen et ordinationibus semibreuium plica possibilis est accipi...». Petrus Picardus skriver, som traktaten i C 453: »... omnes simplices figurae plicari possunt, excepta semibreui, cui repugnat plica, propter eius figurationem.» Även härvidlag visar sig denna svenska traktat vara obekant med Marchettus' Pomerium.

Så mycket märkligare blir därför den lilla traktaten, som följer omedelbart efteråt på bl. 26 (av mindre format men av samma hand), vilken vi kalla traktat 3. Denna abbreviatio visar sig nämligen ha stått under inflytande av Marchettus' plikalära. I Pomerium talas nämligen om plikerade »semibreues simplices»:



ehuru Wolf är oviss, om Marchettus härmed verkligen menar enstaka semibreuisnoter.¹ Detta kan ifrågasättas också rörande den svenska traktatens version: »plica simplex(!) dicitur nota habens tractum ex utraque parte, ut hic:  (!); praeter

semibreuem, quae solo tractu plicatur, ut hic:  , ... breuis

autem aequo, ut hic:  .» I motsats mot Marchettus, som plikerar semibreuistecknet dubbelt, sker det enligt den svenska traktatens version med endast ett streck; oviss är i varje fall den verkliga effekten av denna skrivning.

Jag återgår till den längre traktaten i C 55. Denna fortsätter med ligaturläran, tyvärr med svåra fel och textförvanskningar, förmodligen beroende på slarv vid avskrivningen. Framställningen av ligaturvärdena i proprietas, improprietat (! d. v. s. = sine proprietate) och opposita proprietat är onödigt tung; att skrivaren själv knappt förstått, vad han skrivit, visa exemplen med full tydlighet: figurerna sakna streck, då de skola hava sådana och tvärtom, i sht. då talet faller på figurer »in obliqua

¹ Wolf, Geschichte der Mensuralnotation I, s. 50. Jfr. också Franz Kuhlo, Über melodische Verzierungen in der Tonkunst, Berliner Dissertation, Charlottenburg 1896.

imperfectione». Som exempel på misstag i den svenska versionen må anföras: »sunt non omnes figurae plicabiles in fine...», vilket är raka motsatsen mot det verkliga förhållandet. — Vad som menas med satsen »Ligaturarum primae et ultimae taliter posset duplicari», varpå följer ett fullkomligt intetsägande exempel (jfr texten s. 70 med fotnot 6) är svårt att förklara; troligen är meningen korrumpierad; kanske skall det stå: »dupliciter plicari» nämligen »ascendendo et descendendo», men detta förfaringsätt kan blott gälla »in fine ligaturarum».¹

Intressant är, att traktaten anger utseendet på *suspirium* I *suspiratio*: /²; tecknet för *acceptio syllabarum* är enligt denna version rakt motsatt: \.

Utan vidare kastar sig nu den svenska hs. in på en skildring av *discantus* och följer i huvudsak framställningen hos den av Coussemaker såsom Anonymus II betitlade författare, vilken av allt att döma blott vill ge en abbreviatio av Franco's lära. »Gaudent breuitate moderni», så lyda inledningsorden hos Anonymus II, med vilka även Ioannes Ballois och Anonymus III börja sina traktater. Den svenska hs:s framställning börjar, som Coussemaker I, s. 311 a, med ett konstaterande av, att en lära, åt vilken man ger offentlighet, gör nytta, eljest icke, följer i övrigt ganska noggrant Coussemakers manuskript. Dess uppdelning av intervallen förtjänar beaktande:

1. Konsonanser { a) perfekta: enklang och oktav,
b) imperfekta: stor och liten ters, *stor sext*.
c) mediala: kvart och kvint.

2. Dissonanser: de övriga intervallen, alltså även *liten sext*, av vilka sekund och liten sext äro imperfekta, övriga perfekta. Hos Franco av Paris (*Ars cantus mensurabilis*, cap. XI) och Johannes de Garlandia (*De musica mensurabili positio*) är det den *stora sexten*, som spökar som en av dissonanserna, medan Franco av Köln tilldelar denna roll åt den *lilla sexten*,³ hos

¹ Jfr Coussemaker I, s. 125 b.

² Wolf skriver i sin *Geschichte der Mensuralnotation* I, s. 10: Die Gestalt der letzteren (*suspiratio*) ist nicht genügend fixiert, dürfte aber in einem kleinen Vertikalstrich bestehen, der die richtige Verteilung der Noten und Silben sowie das Atemholen anzeigen soll. Vad beträffar den riktiga uppdelningen av stavelserna på tillhörande noter spelades denna roll av *acceptio syllabarum*, Men utseendet på dessa tecken var ganska enahanda, ett litet vertikalt streck.

³ Coussemaker I, s. 154 a.

honom är — som i vår traktat — den stora och lilla tersen och den stora sexten ofullkomliga konsonanser, och av samma anledning. Är sålunda den svenska avfattningen tydligt beroende av Franco från Köln, så är den i varje fall ensamstående i sitt betonande av, att den lilla sexten är en *imperfekt dissonans*, medan Kölner-Franco nöjer sig med att likställa alla dissonanser (»Dissonantiae pure sunt sex...»)

Också det följande avsnittet om musica ficta erbjuder ett och annat av intresse. Här möter oss en förklaring till denna musiks uppkomst: den »falska musiken» har sitt namn av, att den nyttjar toner, som icke den gregorianska korallen tillåter (»ocatur falsa musica, quia est inusitata in plana musica, in mensurabili uero musica usitata»). Men *varför* nyttjas den då? Jo, »est necessaria, ut uisum est prius»; nödvändigheten framgår av de exempel, som givits. Det är »diabolus in musica», den gamla tritonus, som är orsaken till alltsammans. Nödtvånget att kunna bilda rena kvarter och kvinter även från tonerna *b^b* och *b^h* förde med nödvändighet med sig »falska toner»: *fiss*, *b* och *ess*. Att dessa toner likväl ej voro okända inom den gregorianska sången har jag (för sekvensernas vidkommande) sökt uppvisa i min avhandling.¹ — Över uppkomsten av falsa musica må hänvisas till Wolfs Geschichte der Mensuralnotation I, s. 112 f. — »Den uppfanns», skriver emellertid vår svenska traktat, »av två orsaker, på grund av sin *nödvändighet* och på grund av *sin skönhet*» (causa necessitatis et causa pulchritudinis). I senare fallet hänvisas till *cantilenae coronatae*, d. v. s. *cantinelli coronati*, vilka av Wolf² sammanställas med den från troubadourkonsten välkända *sirventes*. Cantus coronatus eller *cantus uersualis* (ty det var tydligen samma sak)³ överensstämmer formellt med *sirventes*, dess karaktär uttrycker Johannes de Grocheo med orden »cantus coro-

¹ a. a., I, s. 192.

² Sammelbände IMG I, s. 91.

³ Jfr vad Aimeric från Peguilain har att säga därom. Diez, Poésie des Troubadours, Zwickau 1826, s. 105. Enligt Johannes de Grocheos indelning av musiken, tillhörde *cantus gestualis* (chanson de geste), *c. coronatus* (= *sirventes*) och *c. uersualis* (= vers) den vokala folkmusikens ena avdelning, som rätt och slätt benämndes cantus till skillnad från den andra avdelningen, *cantilena*, vartill hörde *c. rotunda*, *stantipes* (?) och *ductia*. — Efter föredragandet av en cantus coronatus (liksom efter en *stantipes*) följde en *exitus* på viola, av spelaren kallad *modus*.

natus... qui propter eius bonitatem in dictamine et cantu a magistris studentibus circa sonos coronatur...» och »cantus uersualis est, qui ab aliquibus cantilena dicitur respectu coronati et ob eius bonitatem in dictamine et concordantia deficit...» — Försättningen erbjuder i övrigt intet av speciellt intresse. Notexemplen äro i sin helhet synnerligen illa skrivna, varpå vår bild ger några prov. (Se bild nr 2 och 3.)

Den lilla traktaten (nr 3), som börjar blad 26 (i C 55), är i själva verket den korrektaste och klaraste av samtliga samt prydes därjämte av nästan genomgående riktigt utskrivna notexempel. I sin knappa och lapidära form ger den en klar och översiktlig framställning av mensuralteorierna under den frankoniska perioden utan att vara behäftad med sådana fel i framställningen och dimmighet i uttryckssättet som de övriga, vi redan behandlat.

För den märkliga inarbetningen av Marchettus' plikerade semibrevistecken ha vi redan förut redogjort; här skall jag upptaga endast en annan detalj till närmare belysning: skiljetecknen och deras benämning. Traktaten skiljer mellan fyra olika små skiljetecken eller riktigare mellan *fyra olika namn* på i grunden ett och samma slags skiljetecken: en punkt eller ett litet streck.

(1) *Signum perfectionis*, som skiljer perfectioner d. v. s. perfekta longatecken eller deras motsvarande tidvärden åt. Med hänsyn till »notulas sequentes», varmed måste förstås brevesnoter efter longatecknen, användes för tecknet namnet (2) *diuisio modi*.¹ Skiljas semibrevisnoter åt, får tecknet namnet (3) *distinctio*. (4) *Acceptio syllabarum* fördelar noterna på de riktiga stavelserna i sångtexten. Dessa beteckningar införas först mot slutet; förut har traktaten nöjt sig med att säga »paruus punctus diuidens modum.» Helt annorlunda förhålla sig de andra traktaterna, varest uttrycken *signum perfectionis* och *s. diuisionis* eller *diuisio modi* användas som namn på skiljetecknet mellan perfektioner, vari både longae och breues ingå, utan närmare åtskillnad.

Den lilla traktaten i C 55 har tydligen tillagt uttrycket *distinctio* på eget bevåg, under det att den större i samma hs. även här nöjer sig med *diuisio modi* och Petrus Picardus' skrift

¹ Traktatens framställning för osökt tanken till ars nouas skarpa åtskiljande av *punctus perfectionis* och *p. diuisionis*, men kan dock förklaras ur Paris-Francos lära (Coussemaker I, s. 120, a.).

helt enkelt talar om »tractulus qui diuisionem significat». Varifrån den lilla traktaten fått sitt nya namn på divisionstecknet må lämnas därhän; också detta visar emellertid, att semibreuesvärdena fått en allt livligare användning och kan sammanställas med den ovan påpekade plikeringen av dessa notvärden även i enkel, icke blott i ligerad form.

II. SVENSKA TRAKTATER OM MENSURALMUSIK

1.

[TRACTATUS DE MUSICA SECVNDVM PETRV M PICARDVM
ALIOSQUE SCRIPTORES.]

(E CODICE VPSAL. C 453.)

[f. 172^{ro}] Quoniam nonnulli et maxime auditores noui compendiosa breuitate laetantur, quattuor tantum capitula mensurabilis musicae, quae quidem sunt ipsis nouis auditoribus necessaria, breuiter enodabo; dictaque mea arti (= a-e) magistri Franconis de Colonia necnon et arbore Ioannis de Burgundia, quantumcunque potero, confortabo. Primum capitulum erit de simplicibus figuris, secundum de ligaturis, tertium de pausionibus, quartum et ultimum fit de modis.

Figurarum simplicium tres sunt species, quae tres ramos perficiunt in Ioannis arbore supradicti; longa, ut hic (fig. Nr 1); breuis, ut hic patet (fig. Nr 2); semibreuis, ut hic (fig. Nr 3). Longa quidem in tres diuiditur, scilicet in longam perfectam et in imperfectam et in duplicem longam, sic formatam (fig. Nr 4). Longa perfecta¹ ualet tria tempora, et hoc potest fieri multis modis: primo, si longam longa sequitur, tunc prima longa semper est perfecta, ut hic (fig. Nr 5); secundo fit longa perfecta, si longam tractulus, qui signum perfectionis dicitur, immediate sequitur (fig. Nr 6). Tertio, si longam sequantur duae breues, sola breui non praecedente², ut hic (fig. Nr 7). Quarto

¹ Ars cantus mensurabilis Magistri Franconis: "... est enim ternarius numerus intra numeros perfectissimus, pro eo quod a summa trinitate, quae uera est pura perfectio, nomen sumpsit." (l)

² Coussemaker I, s. 137 a: nulla breui subsequente.

Nr 1
Nr 2
Nr 3
Nr 4
Nr 5
Pa-ter o-mni-um
Nr 6
Ia na-merai
Nr 7
O Ma-ri-a
Nr 8
Prae-be-as auxi-li-um
Nr 9
Gaude cho-rus
Nr 10
Mellis stil-la
Nr 11
Dari, tradi
Nr 12
Ma-nus pe-des
Nr 13
Mamel eteri a-si
Nr 14
Prae-sen-tis men-tis est in-o-pi-a
Nr 15
Doy sillones
Nr 16
In us-ri-ta-te
Nr 17
A ma da-me
Nr 18
Pro no-bis ex-o-rans
Nr 19
Et que denuleriens
Nr 20
En can-tant li-per-que

fit longa perfecta, si longam immediate tres breues sequantur, sola [breui]¹ etiam non praecedente², ut hic patet (fig. Nr 8). Sic patet, quot modis potest fieri longa perfecta. — Longa uero

¹ Ord inom kantig klammer [] äro insatta av utgivaren och finnas icke i hs.

² Coussemaker I, s. 137 a: sequente.

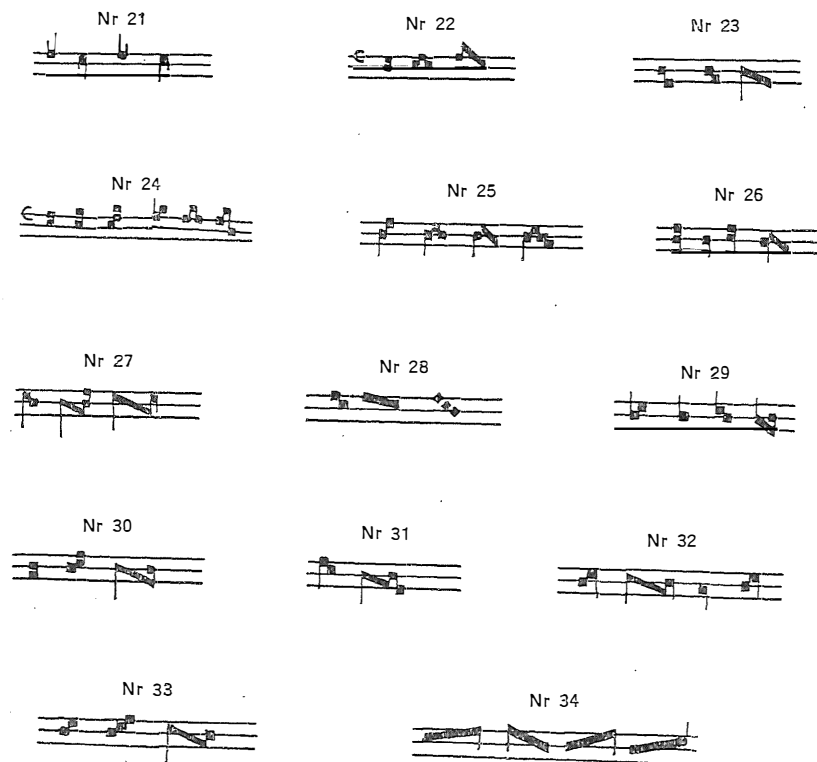
imperfecta duobus temporibus tantum mensuratur; et potest fieri multis modis. Primo, si longam sola brevis praecedat, licet ipsam [notam] sequantur duae, uel tres, uel plures, ut hic (fig. Nr 9). Secundo fit longa imperfecta, si longam sola brevis sequitur, ut hic patet (fig. Nr 10). Tertio fit longa imperfecta, si duae breues longam sequantur, signum diuisionis in medio earum habentes, ut hic¹ (fig. Nr 11). Quarto fit [f. 172^{vo}] longa imperfecta, si longam tres breues sequantur, habentes tractulus, (= tr—os) qui est signum diuisionis, inter primam breuem et duas sequentes, ut hic (fig. Nr 12). Quinto modo potest longa imperfecta [fieri], si plures breues quam tres sequuntur, ut hic patet (fig. Nr 13). Et tot modis potest fieri longa imperfecta.²

Breuis in duas diuiditur, scilicet in breuem rectam et alle-ram breuem. Recta quidem breuis tantum ualet unum tempus et fit, ubicumque est sola breuis uel plures quam duae, ubi uisum est in exemplis prius dictis. Altera breuis est, quae ualet duo tempora, et hoc fit, ubicumque sunt tantummodo duae breues, et hoc fit, quando sunt inter duas [longas] uel inter breues et longam, dum tamen per signum diuisionis ab illis distinguantur; et tunc ultima illarum altera dicitur breuis, sed prima recta breuis appellatur. Et hoc prius patuit et per aliud exemplum declaratur, ut hic patet (fig. Nr 14). Et sic patet de breui et altera breui. Notandum est, quod idem est iudicium de breuibus et semibreuibus, sed intelligendum est, semibreues plures quam tres pro recta breui non posse accipi, quantum est de arte, et tunc sunt aequales omnes et dicitur quaelibet minor semibreuis, ut hic (fig. Nr 15). Nec minus quam duae, quarum prima minor, secunda uero maior semibreuis dicitur, pro una recta poni potest, ut hic (fig. Nr 16). Et sic patet de semibreuibus, quantum ad ualorem earum.

Sed sciendum est, quod quacumque plures semibreues inueniuntur alicubi, quam duae, tunc duae et duae pro uno tempore debent accipi, ut hic patet (fig. Nr 17); sed si tres pro uno tempore positae sunt, et (= etiam) tres sequantur, ut hic (fig. Nr 18), uel duae sequantur tres, ut hic (fig. Nr 19), uel etiam tres sequantur, ut hic (fig. Nr 20); [f. 173^{ro}] tunc semper ponendus est tractulus qui diuisionem signat (= significat) inter tres et tres,

¹ Noterna icke införda på liniesystemet.

² Det följande finnes icke i Coussemakers fattning av Petrus Picardus' traktat.



uel inter tres et duas, uel inter duas et tres, ubicumque uisum est prius in exemplis dictis.¹ (Jfr bild nr 1 nedan s. 75.)

Praeterea omnes simplices figurae plicari possunt, excepta semibreui, cui repugnat plica propter figurationem eius. Longa plicabilis est [dupliciter:] ascendendo et descendendo, et similiter breuis ita, quod quodlibet tempus cuiuslibet notae plicetur in duas semibreues, et sic patet primum capitulum (fig. Nr 21). Ligaturarum alia est ascendens [hs: adscendens!], alia descendens. Ascendens erit ligatura, quando secundus punctus est altior primo, ut hic (fig. Nr 22); descendens uero e contrario dicitur, scilicet quando primus punctus altior (Coussemaker: inferior!!) est secundo, ut hic (fig. Nr 23). Item ligaturarum, tam ascendentium quam descendentium, alia cum proprietate, alia sine proprietate, alia cum opposita proprietate. His tribus differentiis differunt essentialiter ab inuicem omnia principia ligatura-

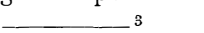
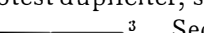
¹ Det följande hos Coussemaker I, s. 137 b, nederst. — Som vi se, saknas diuisionstecknen i exemplan.

rum, ut in magna arte Magistri Franconis, prius dicti, latius declaratur. Sed a fine duabus tantum differentiis differunt ab inuicem ligaturae, scilicet perfectione et imperfectione. Media uero ligaturarum nullas habent differentias essentielles, quare omnia media idem (= item) dicuntur figurae, ut postea apparebit.

Et sequuntur regulae omnium ligaturarum.

Omnis ligatura ascendens cum proprietate dicitur, si careat omni tractu, ut hic (fig. Nr 24).¹ Quae si tractum habeat a primo puncto descendente a parte sinistra, ut hic (fig. Nr 25) [nr 1] uel dextra, quod magis proprium est, (fig. nr 26) [Nr 3] tunc sine (i hs. står cum!!) proprietate dicitur.² Item omnis ligatura descendens [, tractum gerens] a primo puncto descendente[m] sinistro(rsum?), cum proprietate dicitur, ut hic patet (fig. Nr 27) [nr 4]; quae si careat sine proprietate dicitur, ut hic patet (fig. Nr 28) [nr 5]. Item omnis ligatura, tam ascendens quam descendens, tractum gerens a primo puncto ascendente[m], cum opposita proprietate dicitur, ut hic patet (fig. nr 29) [nr 2], (det 3 grupptecknet saknar i hs. varje kaudering) (f. 173^{vo}). A parte autem finis tales dantur regulae:

Omnis ligatura, cuius ultimus punctus recte stat supra penultimam, est perfecta, ut hic (fig. Nr 30), uel sub penultimo, ut hic (fig. Nr 31), uel auerso capite cum plica, ut hic patet: (fig. Nr 32). Item omnis ligatura, cuius ultimus punctus auerso capite stat supra penultimam sine plica, est imperfecta, ut hic patet (fig. Nr 33); similiter omnis ligatura, cuius duo ultima puncta in uno corpore obliquo, tam ascendente quam descendente, commiscuntur, est imperfecta, ut hic (fig. Nr 34). — Sequitur de plicis ligaturarum:

Omnis ligatura plicabilis est [dupliciter,] scilicet ascendendo [hs. adscendendo] et descendendo. Plicatur enim ligatura perfecta, ut hic ³, et etiam descendendo, ut hic ³. Similiter uero ligatura imperfecta plicari potest dupliciter, scilicet ascendendo et descendendo, ut hic patet ³. Sequitur ualor omnium quinque differentiarum praedictarum: Omnis proprietates [est] brevis; omnis sine proprietate longa; omnis

¹ Ej desto mindre är den 4 notgruppen försedd med plica.

² Avskrivaren har tydligen ej förstått, vad han skrivit, ty exemplen äro kastade huller om buller i den svenska hs.; här äro de likväl rättställda. Siffrorna inom kantig klammer efter dessa exempel utvisa ordningen i hs.

³ Noterna icke inskrivna på liniesystemet.

opposita proprietates duae primae semibreues; omnis perfecta longa; omnis imperfecta brevis; omnis media brevis, nisi per oppositam proprietatem per accidens semibreuietur. Et haec quinque differentiae in arbore dicti Ioannis subtiliter declarantur. Et nota in ligaturis, longam, breuem et semibreuem: quantum est de ualore, subiacent regulis simplicium figurarum (Coussemaker: praedictarum) et in hoc secundum capitulum terminatur.

Pausationum sex sunt species: prima pausatio est trium temporum, secunda duorum, tertia unius temporis, quarta duarum partium unius temporis, quinta tertiae partis unius temporis, sexta et ultima nullius temporis sed potius immensurabilis dicitur. Causa [hs. Cum] inuentionis eius fuit, ut, ubicumque inueniretur, penultimam signaret (= significaret) esse longam.¹

2.

[TRACTATVS DE MVSICA MENSVRATA ET MVSICA FALSA S. FICTA
SECVDVM COMPLVRES SCRIPTORES]

(E CODICE VPSAL. C 55.)

[1. Musica mensurabilis.]

[f. 22^{ro}] Mensurabilis musica est cantus longis breuibisque temporibus mensuratus. Gratia huius definitionis uidendum est, quid sit mensura et quid tempus. Mensura est habitudo quantitate[m], longitudinem et breuitudinem cuiuslibet cantus mensurabilis manifestans. Tempus est mensura, tam uocis prolatae quam ei contrariae s[cilicet] pausa[e], quo tempore mensuratur; quia aliter discantus non posset proportionaliter ad inuicem coaequari. Etiam quia sine cognitione figurarum non potest haberi mensurabilis musicae perfecta cognitio, ideo de ipsis breuiter uideamus.

Figura est repraesentatio uocis in aliquo modorum ordinatae. Figurarum aliae longae, aliae breues, aliae semibreues. Item fi-

¹ Här slutar den svenska avfattningen av Petrus Picardus' traktat, mitt i läran om paustecknens utseende, som följer hos Coussemaker, I, s. 138 b, nedersta stycket. — Efter detta avsnitt följer ännu ett sista om modi. (Jfr inledningsorden: "quantum et ultimum [scilicet] capitulum] fit de modis.)

gurarum aliae simplices, aliae compositae, quarum omnium ualor et differentia per subsequencia declarantur. Longa, sic formata (fig. Nr 35), cum longam ualet tria tempora. Praedicta longa, cum solam breuem uel cum plures quam tres, ualet duo tempora (hs.: unum tempus!) (fig. Nr 36), nisi modi diuisio postponatur; tunc ualet tria tempora¹ (fig. Nr 37). Vnum tempus appellatur minimum in plenitudine uocis. Praedicta longa, cum 2 breues uel 3, ualet tria tempora (fig. Nr 38), nisi breuis ad ipsam relata computando perfectiones praecedat² (fig. Nr 39) et nisi modi diuisio ponatur post primam breuem; tunc [longa] ualet 2 tempora (fig. Nr 40). Longa, ualens tria tempora, perfecta dicitur, ualens autem duo imperfecta dicitur. Duplex longa, sic formata (fig. Nr 41), ualet sex tempora.

Notandum idem est iudicium de pausis et de figuris et de breuibibus et de semibreuibibus in regulis prius dictis (fig. Nr 42).

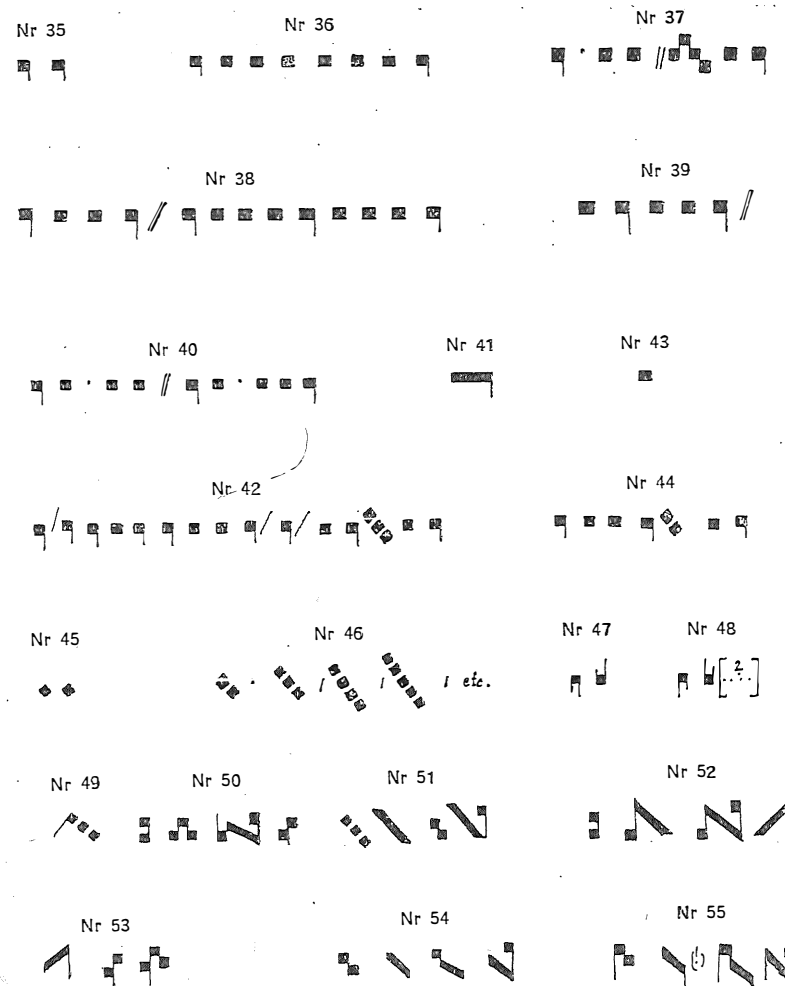
Breuis, sic formata (fig. Nr 43), ualet unum tempus, nisi computandis perfectionibus ponantur duae breues uel ualor unius breuis et breuis cum longam, tunc secunda breuis ualet duo tempora (fig. Nr 44). Breuis, ualens unum tempus, dicitur recta, ualens autem duo dicitur altera. Semibreuium sic factarum (fig. Nr 45) alia minor, alia maior in ualore sunt non in fractione, quarum, secundum artem, plures quam tres nec minus quam duae pro tempore non ponuntur. Sed nimis frangentes et nimis in prolatione unius temporis expectantes (=spectantes) uerum modum proferendi, id est tempus peruerentes, ponuntur pro uno tempore 4, 5, 6, 7, modi diuisione taliter intermixta (fig. Nr 46).

Plica est nota diuisionis eiusdem soni in grauem uel in acutum et debet formari in gutturi cum epiglottio. Plica longa est, cuius tractus dexter longior est sinistro (fig. Nr 47); breuis [plica] uero, cuius [tractulus dexter] breuior [est sinistro] (fig. Nr 48). Semibreuis sic plicatur (fig. Nr 49, vilken emellertid råkat bli felaktigt vänd. Jfr i texten, ovan, s. 57). Nec mirum cum definitio plicae sibi con[uinc]at. Valor plicarum in [tempori]bus cognoscitur ex praedictis, ibi longa, sic formata etc.

Ligatura est coniunctio (hs. ordinatio) figurarum [simplicium]

¹ Tillägget efter dubbelstreck är i sammanhanget överflödigt och oriktigt; intet diuisionstecken står utsatt i detta exempel.

² Även här ett tillägg i exemplet, vilket på grund av sin obehövighet strykes.



[per tractos] debitos ordinata. Ligaturarum alia ascendens, alia descendens. Ascendens est [illa, cuius] secundus punctus altior est primo, [ut hic] (fig. Nr 50). Descendens uero dicitur, cuius secundus punctus inferior [est primo] (fig. Nr 51). Ascendens, carens omni tractu cum proprietate dicitur (fig. Nr 52). Omnes [ligaturae, habentes] uero tractulu[m descen]dentem a parte sinistra uel a parte dextra, quod est magis proprium, sine proprietate dicitur¹ (fig. Nr 53) [f. 22^{vo}]. Istaes tres differentiae,

¹ Exempla sista grupper lämna icke prov på det förhållande, texten omtalat, varför de av mig utelämnats.

scilicet proprietas et improprietas et opposita proprietas acceduntur (hs.: accenduntur) in principio ligaturae. Istaе uero duae differentiae, scilicet perfectio et imperfectio, acceduntur (hs.: accenduntur) in fine. Proprietas et improprietas [! = sine proprietate] dicunt priuatione huius, perfectio et imperfectio idem dicunt sed in fine differunt. Ligatura descendens, habens tractum descendente a parte sinistra, cum proprietate dicitur¹ (fig. Nr 55), carens uero sine [proprietate] (fig. Nr 54). Ascendens autem ligatura et descendens, habentes tractus desuper uenientes, cum opposita proprietate dicitur² (fig. Nr 56). Notandum: omnis ligatura cum proprietate est [prima] breuis, secunda longa; cum opposita proprietate semibreuis tamen secunda. Omnis media breuis, nisi per oppositam proprietatem semibreuis fiat, quia nulla sola semibreuis inuenitur. Vltima omnis ligaturae [rectae?], stans supra (hs.: secundum) primum et penultimum uel sub (hs.: $\overline{n}$ = sine) primo et penultimo, est longa et dicitur cum perfectione (fig. Nr 57). Vltima omnis ligaturae obliquae, stans supra primum uel penultimum, uel sub (hs.: sine) primo uel penultimo, est breuis et dicitur sine perfectione (fig. Nr 58). Opposita tamen proprietas est signum semibreuitatis duarum (fig. Nr 59). Dupliciter fit obliquitas ascendendo: si auerso capite cuius ultima [imperfecta est]; si plicatur a parte dextra longa est (fig. Nr 60); si uero plicetur a parte sinistra ascendendo breuis est.³ Alia uero fit obliquitas ascendendo in (hs.: cum) uno corpore. Nec est necessarium, nisi quando debet plica breuis fieri ascendendo (hs. descendendo).⁴ Sunt (hs.: sunt non) omnes ligaturae plicabiles in fine, tam ascendendo quam descendendo⁵ (fig. Nr 61). Valor plicarum in temporibus cognoscitur ex praedictis, et[iam] ligaturarum. Ligaturarum primae uel ultimae taliter posset duplicari⁶ [? = ...taliter posset dupliciter plicari?].

Modus est uariatio soni ex longitudine et breuitate etc. [!]. Sex sunt modi. Primus procedit ex longa et breui et longa

¹ Pliken saknas i sista grupptecknet.

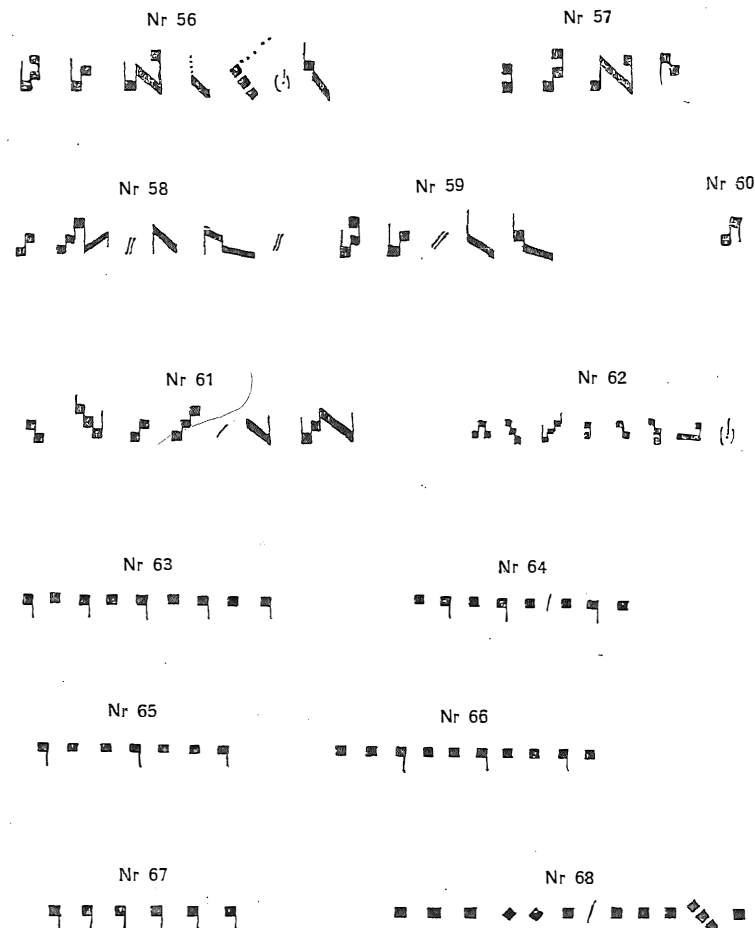
² I 4 och 5 gruppen saknas plikan.

³ Exemplet utvisar notgrupper utan någon som helst plikering, kan därför utgå.

⁴ Exemplet totalt missvisande, varför jag utelämnar det.

⁵ Exemplets notgrupper skäligen illa valda och skrivna.

⁶ Exemplet ser sålunda ut (fig. Nr 62). Någon missuppfattning föreligger här från avskrivarens sida.



etc. (fig. Nr 63), secundus [modus] e contrario (fig. Nr 64), tertius ex longa et 2 breuibis et longa etc. (fig. Nr 65), quartus e conuerso¹ (fig. Nr 66), quintus ex omnibus longis (fig. Nr 67), sextus e contrario, scilicet ex omnibus breuibis et semibreuibis (fig. Nr 68).

Pausa est obmissio recta (? hs. har härför förkortningen rōe, vilket alldeles tydligt återgår på av skrivaren missförstått rēa [= recta] i förlagan) uocis, facta in aliquo modorum recta quantitate. Pausae ualent tot tempora, quot spatia comprehendunt, excepta illa, quae omnes lineas et spatia compre-

¹ Exemplet felaktigt skrivet i handskriften.

hendit, quae immensurabilis appellatur. Pausae semibreuis minoris et maioris habetur differentia quoad situm. Vnum si ponatur cum semibreuem notam, tunc est minor; si uero postponatur tantum est maior.¹ Modi diuisio sic formata [?] nihil ualet de se, sed dat aliis significare. Suspirium, sic formatum: /, est signum breuiter hanelitum (= klass. anhelitum; jfr kl. anhelō med hanelo, D. S. II, s. 510 etc. Se M. Hammarströms Glossarium s. v. hanelo) retrahendi. Acceptio syllabarum, sic formata: \, est signum acci[pien]di syllabam.

[2. De discantu.]

Quoniam latens scientia parum (Coussemaker: nulli) prodest et cito labitur, distributa uero multum prodest et magnum recipit [f. 23^{ro}] incrementum, ideo (idcirco) artem sciendi componere et proferre discantum ex improviso (Coussemaker tillfogar: qui diu latuit apud quosdam peritos musicos) super planam musicam uel mensuralem pro posse nostro nostris specialibus proponimus enodare. Videndum est ergo primo, quid sit discantus et unde dicatur et quot requiruntur ad eius bonitatem et ex quibus partibus et qualiter componetur.

Discantus est aliquorum diuersorum cantuum consonantia secundum modum et secundum aequipollentis sui aequipollentiam. Discantus dicitur, quasi diuersus cantus, eo quod illi cantus, ex quibus componitur discantus, differe debent ita, quod, quando unus ascendit, alter descendat et e conuerso; possunt tunc simul ascendere et descendere propter cantuum pulchritudinem. Ad discantus quattuor [differentiae] principaliter requiruntur. Primum: differentia supradicta, secundum: praedictorum cantuum pulchritudo, tertium: ipsorum concordantia, quartum: bona cadentia dictaminum cum discantu. Componitur autem discantus ex consonantiis principaliter et ex dissonantiis incidentaliter per se et ut per ipsas iungere in consonantiis delectemur. Quibus dissonantiis non utitur in longis, nisi tenens uelit se fingeri uel tacere.

Consonantia est diuersorum sonorum sibimet permixtorum ad aures peruenientium dulcis concordantia. Dissonantia uero est praedictorum dura collisio. Consonantiarum aliae perfectae, aliae imperfectae, aliae mediae. Perfectae sunt unisonus et

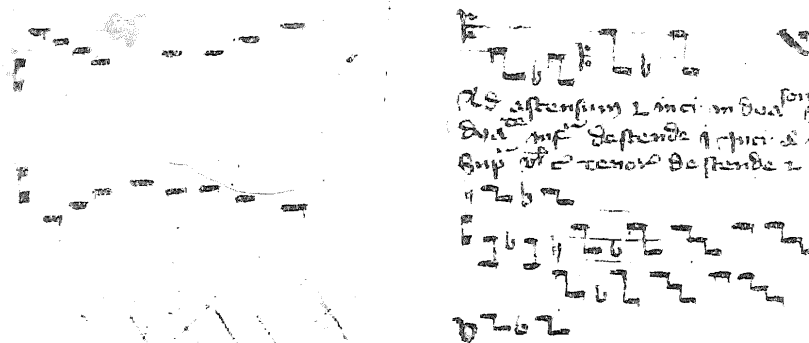
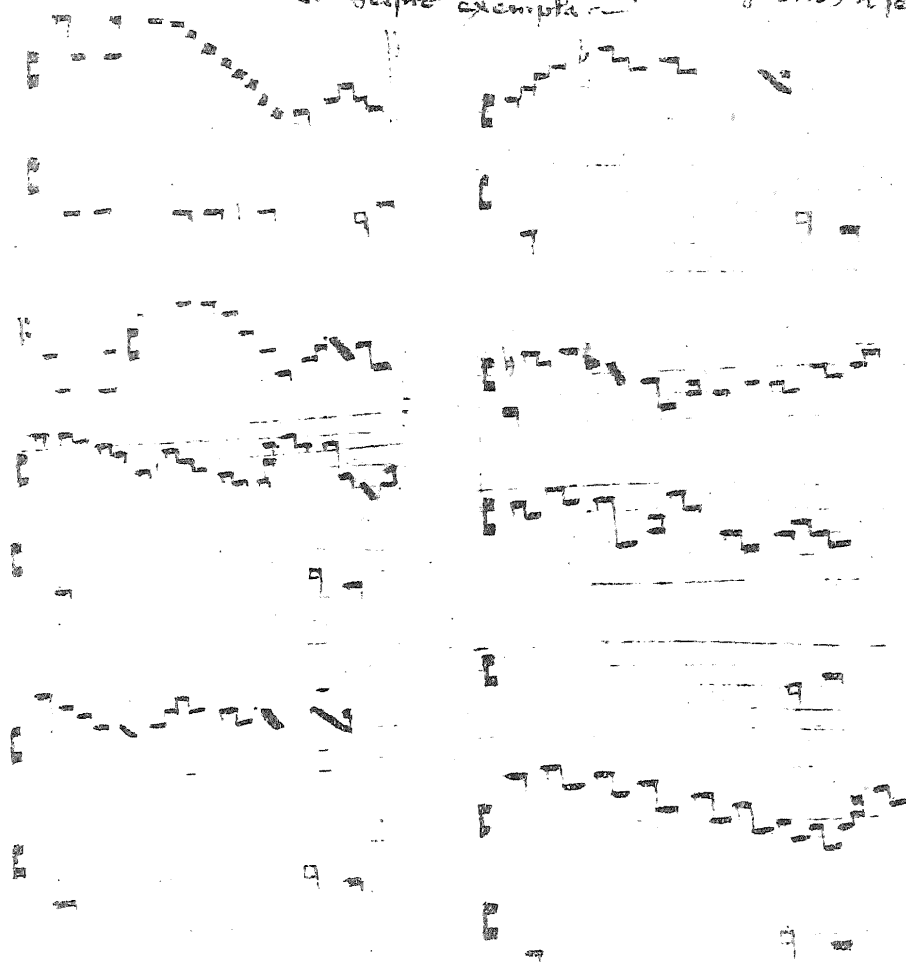
diapason, imperfectae sunt ditonus et semiditonus, quae (hs.: qui) sunt bonae ueniendo a diapente in diapente, uel a diapente ad unisonum, uel e conuerso, et tonus cum diapente, qui est bonus ante diapason. Mediae sunt diatessaron et diapente. Aliae species, scilicet tonus, semitonium, [tri]tonus, semitonium cum diapente, semiditonus cum diapente, ditonus cum diapente uocantur dissonantiae. Quarum duo, scilicet tonus et semiditonus cum diapente, sunt imperfectae, aliae uero quattuor sunt perfectae. Ad haec autem intelligenda necessarium est capitulum de proportionibus, quod spectat ad planam musicam. Sed quia sine falsa musica non possumus discantare, ideo de ipsa breuiter uideamus.

[3. De falsa musica.]

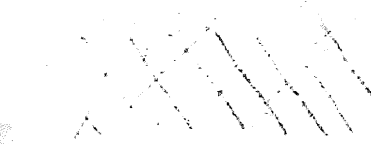
Falsa musica dicitur omne, ubi locatur be molle uel b[e] quadratum in loco non nsitato; ubi ponitur b[e], dicitur fa; ubi ponitur h, dicitur mi, et sic patet una species in aliam transmutari. Et uidetur [in] capitulo de proportionibus. Fuit autem inuenta falsa musica 2:bus de causis: a causa necessitatis et causa pulchritudinis cantus per se. Causa necessitatis, quia non poterat (hs.: p—ant) haberi bona quinta, quarta, octaua (hs.: bona secunda quarta, quinta, sexta, dupla(!)); Coussemakers ms. har dāremot: diapente, diatessaron, diapason), [ut] in locis uisis [in] capitulo de proportionibus. Causa pulchritudinis cantus per se, ut patet in cantilenis coronatis (Coussemaker: cantinellis coronatis) et alibi multis exemplis.

Sciendum, quod in plana musica uel mensurabili aut fit unisonus aut ascensus unius aut 2 aut 3 aut 4 aut 5 aut descensus e contrario. Et secundum hoc dantur 10 regulae subsequentes et ad earum intelligendam requiritur cognitio figurarum. Item, quando dicitur 'ascende' uel 'descende', sic uel sic, prima uox non computatur. Item notandum, quod in sequentibus regulis dicitur 'ascende 1, 2' et [caetera] et 'descende 1, 2' etc., ut auditores facilius comprehendant. Item differentia ascensus monstratur et descensus in practica regularum. Sequitur prima regula: ad unisonum incipiens in diapason supra, uel in diapente infra, fac diatessaron deprimendo. Incipiens [f. 23^{vo}] autem in diapason infra uel in diapente supra, fac diatessaron eleuando, uel incipiens in diapason supra, fac diapason

¹ Jag avstår från exemplet, enär paustecknen äro synnerligen otydligt skrivna, framförallt vad angår just semibrevispausernas utseende och plats.

[illegible]

Ad ascensum Linci in dca^{for} 6^{to} p^o
dca^{for} 1^o m^o descendit i^o p^o dca^{for} 2^o
sup^o dca^{for} tenore descendit 2



Ad asserendum et inveniendum quod
dicitur in fac. univ. p. 1. v. 1. in d. 1.
sup. ut cu. can. de p. 1. v. 1. in
in d. 1. v. 1. ut cu. can. de p. 1. v. 1.
de p. 1. v. 1.



Ad ostensum unius mapiet
in dictione sup. ut in dictione
dignitatis et ut mapiet in dictione
sup. ut in dictione dignitatis
- pro ut in dictione ut in
dictione dignitatis et ad hunc
et ut qd bone in dictionem
ut dictionem



28 afternoon 1861
 in case of a storm
 at the same time
 for the same purpose
 for the same purpose
 for the same purpose



De descensu 4 qui raro contingit
ma in dyaton sup ut in dyaton infra
de ut ma in dyaton sup ut in dyaton infra
ascende ut ma in dyaton infra

De descensu 5 qui raro contingit
ma in dyaton sup ut in dyaton infra
de ut ma in dyaton sup ut in dyaton infra
ascende ut ma in dyaton infra

De regle de dyaton ad dyaton
ma in dyaton sup ut in dyaton infra
de ut ma in dyaton sup ut in dyaton infra
ascende ut ma in dyaton infra

De dyaton 2 ma in dyaton sup ut in dyaton infra
de ut ma in dyaton sup ut in dyaton infra
ascende ut ma in dyaton infra

De dyaton 3 ma in dyaton sup ut in dyaton infra
de ut ma in dyaton sup ut in dyaton infra
ascende ut ma in dyaton infra

Ante 13 species quibus omnis cantus contextitur
et unius et con[sonae] uocis immediata repetitio et dicitur unis[on]us
unius uocis sonus (fig. Nr 69) [f. 25ro] Immediata repetitio po-
nitur ad dexteram disiunctionis, ubi eadem uox repetitur et
diuerse, sed hoc mediate. Disiunctio est progressio ab una
dextra ad aliam super imitationem (fig. Nr 70).

supra descende 1, uel incipiens in diapente infra uel cum te-
nore, fac unisonum; uel incipiens in diapason infra uel cum
tenore ascende 3, uel incipiens in diapente infra, fac exambia[m].

Ad descensum 5, qui raro contingit, incipiens in diapason
infra uel in diapente supra descende 2; incipiens autem in
diapente infra uel cum tenore descende 1, uel incipiens in dia-
pason infra uel cum tenore ascende 2.

[4. De unisono et de interuallis.]

Sunt autem 13 species, quibus omnis cantus contextitur, scilicet unisonus etc, qui proportionibus dicuntur, quia alia a proportionibus minoribus sumuntur. Species nominantur, quia sub genere quod est musica reponuntur. Consonus appellantur, qui simul sonantiae, eo quod omnis scilicet sonum reddunt; quibus ignoratis ignoratur ars praecedens. Unisonus enim [est] unius et con[sonae] uocis immediata repetitio et dicitur unis[on]us unius uocis sonus (fig. Nr 69) [f. 25ro] Immediata repetitio ponitur ad dexteram disiunctionis, ubi eadem uox repetitur et diuerse, sed hoc mediate. Disiunctio est progressio ab una dextra ad aliam super imitationem (fig. Nr 70).

Tonus, scilicet prima enim species, est duarum uocum immediatarum perfectum uel legitimum(?) spatium et dicitur a 'tono, tonas' (Coussemaker: tonando tonos), eo quod perfecte tonat et perfecte ponit distantiam inter duas uoces (fig. Nr 71).

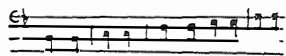
Ditonus (hs.: Semitonium!, tydligen har förklaringen av detta intervall uteglömts) est duarum uocum spatium, continens 2 tonos, et dicitur a 'dia', quod est duo (!) et 'tonos', quia continet 2 tonos (fig. Nr 72).

Semiditonus dicitur a 'semus' a $\bar{u}$ ($= \frac{1}{2}$?) quod est imperfectus, et 'ditonus', quia imperfectus ditonus continet 2: tonum et semitonium (fig. Nr 73).

Tritonus dicitur a 'tres', quod est tres et tonus, quasi continens tres tonos (fig. Nr 74).

Diatessaron est quidam tonus consonantus a qualibet uoce usque ad quartam electa et deposita, continens 2 tonos et semitonium, et dicitur a 'di-', quod est 'de' et 'tetras', quod est 4:or, quia de 4:or uocibus fit, scilicet a qualibet uoce usque ad quartam (fig. Nr 75). Nisi uero cadit fa contra mi, ut uideamus in exemplo tritoni fieri, tunc potest ibi [fieri] diatessaron per falsam musicam (fig. Nr 76).

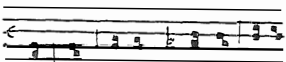
Nr 69



Nr 70



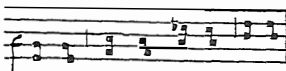
Nr 71



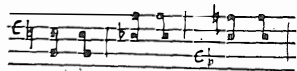
Nr 72



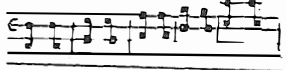
Nr 73



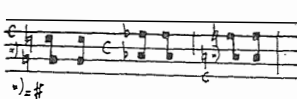
Nr 74



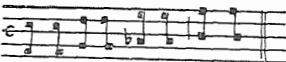
Nr 75



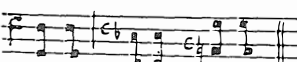
Nr 76



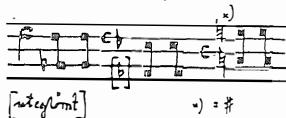
Nr 77



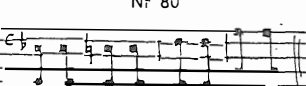
Nr 78



Nr 79



Nr 80



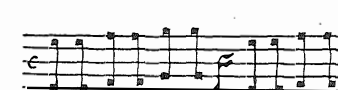
Diapente est quaedam consonantia ex tribus tonis et semitonio constituta a qualibet uoce usque ad 5:am electa et deposita, et dicitur a 'dia', quod est de (! jfr ovan) et 'penta', quod est 5, quia de 5 uocibus fit, scilicet a qualibet uoce usque ad 5 (fig. Nr 77). Nisi uero cadit fa contra mi, et tantum est ibi aequipollens tritoni (fig. Nr 78). Fieri tamen diapente in locis praedictis per falsam musicam (se fig. Nr 79).

Aliae species compositae, scilicet semitonium cum diapente, tonus cum diapente, ditonus cum diapente, semiditonus cum

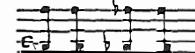
Nr 81



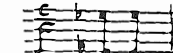
Nr 82



Nr 83



Nr 84



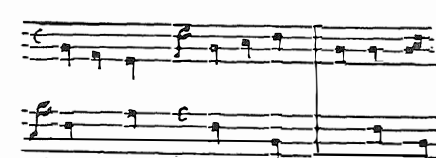
Nr 85



Nr 86



Nr 87



diapente, patet uisis simplicibus, quarum exempla per ordinem hic ponuntur [f. 25^{vo}] (fig. Nr 80).

De semitonio cum diapente potest fieri tonus cum diapente et, e contrario, de tono semiditonus per falsam (hs.: perfectam) musicam (fig. Nr 81).

Diapason est quaedam consonantia a qualibet uoce usque ad consimilem electa et deposita, ex 8 uocibus constructa, 5 tonos et 2 semitonia continens. Constituitur ex 8 uocibus (fig. Nr 82), nisi a b molli acuto ad b quadratem (= q—um). Non fit etiam in utroque b—fa, b—mi, nisi litteras uel uoces similes assumendo fieri (fig. Nr 83), tunc potest a b molli ad b quadratem per falsam musicam (fig. Nr 84). —

Vocatur falsa musica, quia est inusitata in plana musica, quod in mensurabili uero musica usitata. Et est necessaria, ut uisum est prius.

Ad habendum 3 uel 6, incipiens in diapason uel in diapente supra uel cum tenore descende 1, uel incipiens in diapason uel in diapente infra uel cum tenore ascende 1 (fig. Nr 85, vars exempel emellertid knappast mer än vid N. B. lämnar prov på vad texten avser, även om vi få handskas ganska fritt med klavtecknen). Item ad habendum sextas, incipiens in diapente supra ascende 1 uel incipiens in diapente infra descende [1] (fig. Nr 86).

Item ad habendum quartas, incipiens in diapente supra descende 1, uel in diapente infra ascende 1 (fig. Nr 87).

Aliis autem concordantiis longas figuras proferendo non utitur in discantu, nisi tenens se uelit in concordantia fingeri uel taceri. Explicit.

3.

[TRACTATVS BREVIS DE MVSICA MENSVRATA]

(E COD. VPSAL. C 55.)

[f. 26^{ro}] Notularum alia longa, alia brevis, alia semibrevis, et sunt duplices uel simplices et per se uel ad inuicem ligatae. Longa simplex dicitur punctus quadratus, habens (hs.: huius) tractum a parte dextra uel ascendentem uel descendentem, ut hic (fig. Nr 88). Brevis dicitur cuius punctus caret omni tractu, ut hic (fig. Nr 89). Semibrevis sic formatur (fig. Nr 90).

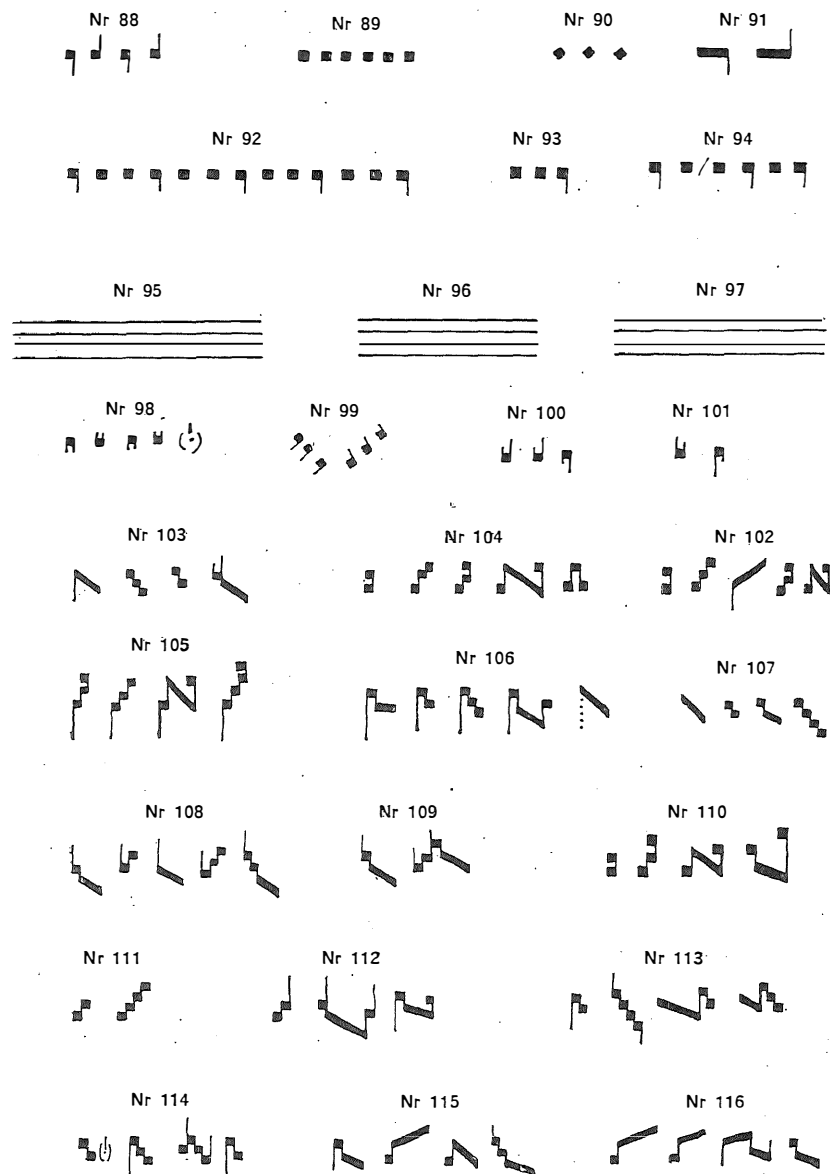
Longarum alia perfecta, alia imperfecta, alia plus quam perfecta. Perfecta ualet 3 tempora, imperfecta ualet 2. Plus quam perfecta uocatur duplex longa et ualet 6 tempora et formatur sic (fig. Nr 91).

Breuium alia recta brevis, alia altera brevis dicitur. Omnis brevis diuiditur rectae breues, nisi quando 2 breues ponuntur inter 2 longas, ut hic (fig. Nr 92), uel solummodo cum longam sic (fig. Nr 93). Tunc uero ultima brevis altera brevis dicitur et ualet 2 tempora, nisi inter praedictas breues ponatur paruus punctus diuidens modum; tunc ambae sunt rectae breues, ut hic (fig. Nr 94).

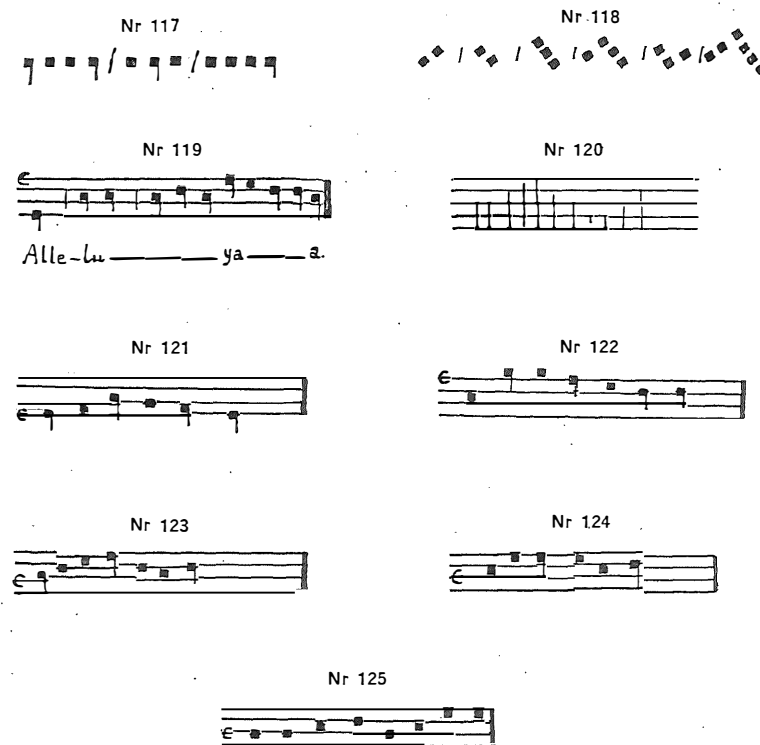
Semibreuium alia minor, alia maior. Minor ualet tertiam partem unius temporis, maior uero 2^{as} [partes], quia sicuti iii (= tres) rectae breues faciunt perfectionem, ita tres semibreues faciunt breuem qualiter. Si duae semibreues pro uno tempore ponuntur, prima fit minor, secunda maior, ut hic (fig. Nr 95), nisi secunda discordet, tunc causa concordantiae quodcumque fit aequo, ut hic (fig. Nr 96).¹ Si uero tres pro uno tempore ponantur, omnes sunt aequales, ut hic (fig. Nr 97); si autem plures quam tres, semibreuis minor debet diuidi et mensurari ad modum brevis.

Plica simplex (!) dicitur nota, habens tractum ex utraque parte, ut hic (fig. Nr 98), praeter semibreuem, quae solo tractu plicatur, ut hic (fig. Nr 99). Longa dicitur, cuius tractus dexter est longior sinistro, ut hic (fig. Nr 100); brevis autem aequo, ut hic (fig. Nr 101). Supra fit ligatura ascendendo, ut hic (fig. Nr 102); descendendo uero, ut patet hic (fig. Nr 103). Ligatura ascendens, cuius prima [nota] caret omni tractu, cum proprietate dicitur, ut hic (fig. Nr 104); cuius prima habet tractum ascendentem sine proprietate dicitur, ut hic patet (fig. Nr 105). [f. 25^{vo}] Ligatura descendens, cuius prima tractum descendentem [habet] cum proprietate dicitur, ut hic (fig. Nr 106); cuius prima caret omni tractu sine proprietate dicitur, ut hic (fig. Nr 107). Quaelibet ligatura, cuius prima habet tractum a parte sinistra ascendentem, cum opposita proprietate dicitur, ut hic (fig. Nr 108). Cuiuslibet ligaturae cum proprietate [est] prima brevis, sine proprietate prima longa, cum opposita proprietate duae semibreues. Omnes mediae breues, nisi per oppositam proprietatem [semi]breuiantur, ut dictum est (fig. Nr 109). Ultima ligaturis ascendentibus, recta sita supra penultimam, dicitur longa, nec debet plicari, ut patet hic (fig. Nr 110); oblonga (hs.: o—am) uero sita dicitur brevis, ut patet hic (fig.

¹ Nottecknen ej inskrivna på linjesystemet.



Nr 111). Si plicatur tunc dicitur longa, ut hic (fig. Nr 112). Ultima ligaturis desendentis quadrata dicitur longa [cum perfectione], ut hic (fig. Nr 113), et potest sic plicari (fig. Nr 114). Si uero duae ultimae fiant in uno corpore, in una qualicumque



ligatura ultima dicitur brevis, ut hic (fig. Nr 115). Plicatur autem in hunc modum (fig. Nr 116).

Paruus (hs.: primus) punctus, [quem] longae apponimus, dicitur 'signum perfectionis', ut hic (fig. Nr 117, varest visserligen inga longae skiljas åt); comparando autem ad notulas sequentes dicitur 'diuisio modi'; ponimus autem inter semibreues, dicitur 'distinctio', quasi sic (fig. Nr 118).

Praepositus autem notulae dicitur 'acceptio syllabarum', ut hic (fig. Nr 119).

Pausa dicitur quidam tractus inter notulas, per se positus signum uocis omissionis (hs.: o—em). Et sciendum, quod pausa debet ualeri tot tempora, quot continet spatia partis, [excepta] illa (hs.: illam), quae continet omnes lineas, quae immensurabilis dicitur. Exemplum temporale de omnibus (fig. Nr 120). Sciendum uero, quod eodem modo perficiunt et imperficiunt pausa et notulae, et idem est quantum ad modum et perfectiones, quacumque sunt modi mensurandi.

Primus est ex longa et breui, ut hic (fig. Nr 121), secundus ex breui et longa, ut hic (fig. Nr 122), tertius ex longa et duabus breuibus, ut hic (fig. Nr 123) [f. 27^{re}], quartus ex duabus breuibus et longa, ut hic (fig. Nr 124), quintus ex omnibus breuibus uel semibreuibus, ut patet hic (fig. Nr 125). Sciendum [est], quod longa cum longam semper est perfecta. Praeterea in primo modo et secundo omnes longae sunt imperfectae, in tertio et in quarto omnes longae sunt perfectae. Et per haec sufficiunt regulae tam simplicium [figurarum] quam ligaturarum. [Explicit.]

RÉSUMÉ

LA MUSIQUE À PLUSIEURS VOIX EN SUÈDE AU COURS DU MOYEN-ÂGE

L'objet du présent travail est d'étudier la question de la musique à plusieurs voix en Suède au cours du Moyen-Âge et de l'examiner en relation avec les autres liens qui à cette époque ont uni ce pays au reste de l'Europe dans le domaine de la civilisation générale. La grande importance que les ordres monastiques ont eue dans la vie spirituelle comme dans la vie matérielle de la Suède, se révèle également dans le domaine de la musique, où les dominicains en particulier ont joué un rôle prépondérant. Cet ordre avait été fondé à un moment où l'art de la musique à plusieurs voix avait atteint en France un très haut degré. Aussi les relations qui s'établirent par l'intermédiaire des dominicains entre la Suède et Paris, ont-elles été de grande importance pour la culture de la musique à plusieurs voix en Suède. Au cours des cent années qui vont de 1250 à 1350, une grande quantité d'étudiants partirent de ce pays pour aller étudier à l'Université de Paris. Ces études furent d'autant plus précieuses pour le développement de la musique nationale que le cycle des études comportait alors obligatoirement l'enseignement de la musique.

La France, au cours des siècles précédents, en particulier depuis le VIII^{ème} siècle, avait été soumise à de fortes influences orientales qui avaient engendré un certain nombre de nouvelles

formes liturgiques, trope, séquence et office rimé; les nouveaux hymnes, accentués et rimés, ainsi que le drame liturgique qui s'est développé organiquement à partir du trope manifestent également cette influence. Mais ce ne sont pas seulement les formes comme telles qui sont nouvelles, c'est encore leur caractère mélodique; la plénitude mesurée et l'objectivité du chant choral grégorien durent céder le pas sur une étendue toujours plus grande à un langage musical personnel, pathétique et inquiet dont l'oeuvre de S^{te} Hildegarde de Bingen († 1192) constitue un exemple remarquable. Peut-être également est-ce sous des influences orientales que l'on voit apparaître les premières manifestations du chant à plusieurs voix, qui, par la suite, sera désigné dans la théorie de la musique sous le nom d'organum. Dans la mesure où la polyphonie fut adaptée au chant grégorien, il s'ensuivit naturellement un déclin du chant choral. Si, d'un côté, le rôle dominant de la capitale française dans la civilisation devait favoriser l'extension de la musique à plusieurs voix, d'un autre côté, Paris devint un centre de contagion redoutable dans le domaine du chant choral traditionnel. Avec une rapidité étonnante les premiers fruits du nouvel art commencèrent à mûrir aussi sur le sol plus aride de la Suède. À peine les premiers étudiants étaient-ils revenus de Paris, qu'ils se mirent à transplanter en terre suédoise les derniers rejetons de cette culture spirituelle. Avant la fin du XIII^e Siècle, le gothique français a gagné la Suède dans le domaine de la sculpture; toutes les grandes orientations que l'on relève dans la peinture en miniature occidentale au cours de la période qui va de 1250 à 1325 se sont reflétées dans le Nord; toutes les formes de la nouvelle musique liturgique sont de même représentées chez nous. Sans doute la période de plein épanouissement survint chez nous un peu plus tard que dans les pays du sud.

La période principale de la composition des hymnes coïncide avec le XIV^e siècle et la musique a suivi d'elle — même sa soeur: la poésie. Une foule d'offices rimés, de séquences furent alors composés, et on trouve même des restes de drames liturgiques assez simples. Il est tout naturel que la musique à plusieurs voix qui était alors en faveur ait laissé des traces dans notre pays.

Ce sont ces traces que l'auteur s'est attaché à relever. Grâce aux recherches de Norlind, elles sont déjà presque toutes

connues depuis longtemps. Parmi celles-ci, le livre de choeur, de la cathédrale d'Upsal qui date de l'année 1298 mérite une mention particulière. Le texte latin est reproduit ci-dessus p. 13. L'auteur y joint le commentaire suivant qui se fonde sur certaines vues que le docteur Haapanen d'Helsingfors lui a exposées par correspondance. Organum dans ce contexte ne signifie pas orgue, mais *chant à plusieurs voix*. *Dicere* est le verbe habituel (dans les rubriques liturgiques) pour «exécuter», «chanter», ainsi que le texte en donne quelques exemples plus haut. Mais pourquoi les chanteurs qui exécutaient l'organum ont-ils été soumis à une répartition supplémentaire à partir des rentrées (de oblatione)? — Vraisemblablement parce que le chant de l'organum était là de nature plus solistique et exigeait par suite des chanteurs mieux exercés que les membres ordinaires du choeur. Le Dr Haapanen suppose à ce sujet dans les organa du type de l'école de Notre-Dame des interpolations solistiques au milieu du choral liturgique, interpolations chantées en duplum (organalis vox) en plus de celui-ci. La vraisemblance de cette supposition s'accroît du fait que l'auteur du livre de choeur était cet extraordinaire Nicolaus Allonis (Nils Alleson) qui, après ses études à Paris vers 1270, fut consacré archevêque à Rome en 1292 et qui fut un homme animé du zèle le plus ardent pour l'église et la société.

Le document le plus proche que nous trouvons de cette époque est une petite notice qui nous apprend qu'un chanoine de la cathédrale d'Upsal a légué en 1330 à la cathédrale un livre intitulé *Discantus*. Les strictes traditions du temps de l'archevêque Alleson devaient sans doute être encore pleinement observées à cette époque.

Ces opinions au sujet de la musique à plusieurs voix s'accordent avec quelques documents qui se rattachent à cette époque: deux ou trois *traités de musique en mesure* et un certain nombre de chants à plusieurs voix provenant des *Piae Cantiones* très répandues et très aimées, peut-être surtout en Finlande; la plus ancienne source, que nous ayons de ce recueil est un texte imprimé en 1582.

On trouvera un commentaire et une édition des traités en question ci-dessus pp. 53—86. Leur date de rédaction doit prendre place entre les années 1320 et 1330 et leurs possesseurs ont été vraisemblablement deux hommes riches et considérés

de cette époque, Ulf Holmgersson, chanoine de Västerås et d'Upsal, représentant du roi à Lödöse etc. et le chanoine Sven de Skara. Peut-être ont-ils écrit en partie les deux manuscrits, peut-être ont-ils aussi étudié à Paris, bien que les matricules d'étudiants, du reste défectueuses, du Cartularium Universitatis Parisiensis, ne portent pas trace de leurs noms. Pourtant vers les années 1320—30 les collèges suédois de Paris étaient précisément à leur apogée et un grand nombre de Suédois y séjournaient dont les noms ne nous sont pas connus. Norlind a fait des *Piae Cantiones* l'objet de pénétrantes études dans les *Sammelbände Inter. Musik. Ges.* II. pp. 552—607 et dans sa thèse de doctorat «Les chants scolaires latins en Suède et en Finlande», *Annales de l'université de Lund* N. F. Section I tom. 5 n.º 2 Lund 1909. Les chants à plusieurs voix dont il est traité, montrent une disposition en organum à quinte, organum à contrepartie et aussi forme en rondellus.

L'évolution pleine de promesses de la musique à plusieurs voix en Suède dont il est question dans tout ce qui a été rapporté ci-dessus, semble avoir pris brusquement fin aux environs de 1350. La peste noire mit fin aux expéditions des Suédois vers le sud et les voyages à Paris cessèrent.

La vieille Université de Paris avait perdu son prestige de quartier général de la science. L'enseignement était devenu routinier, les collèges d'étudiants s'étaient dépeuplés, une effroyable décadence était survenue dans la lignée même des générations d'étudiants et la foi en l'autorité de l'Eglise avait subi un affaïssement général. Juste à cette époque où *l'ars nova* italien est en train de s'épanouir et trouve dans la personne de Machaut son premier représentant en France, les vieux liens intellectuels entre Paris et la Suède sont tranchés. Le chant à plusieurs voix en Suède ne reçoit plus d'impulsions nouvelles et perd contact avec l'évolution qui se poursuit en Italie et en France, cependant qu'il manque d'hommes qui soient versés dans la technique du nouvel art. La stagnation et le dépérissement devaient s'ensuivre.

Cependant déjà avant les années 1350, de nouvelles orientations s'étaient fait jour d'un autre côté, du côté de l'Allemagne, tant dans le domaine politique que dans le domaine intellectuel. Les commerçants allemands au cours de la première moitié de XIV^{ème} siècle avaient inondé de plus en plus les

grandes villes de commerce de la Suède, où ils avaient acquis droit de cité et où ils s'étaient arrogé de grands privilèges aux dépens des habitants suédois. Toute l'administration suédoise fut menacée à l'époque d'Albrecht de Mecklembourg d'être submergée par les Allemands et le pays fut changé en un état vassal allemand.

La culture intellectuelle qui succéda à l'influence française devint donc allemande. Les étudiants suédois ne se dirigent plus vers l'université déchue de Paris, mais vers Prague et, par la suite, vers les nouvelles universités allemandes que l'on voit naître les unes après les autres: Cologne, Erfurt, Leipzig, Rostock etc. A cette époque, comme on sait, la musique allemande était en grand partie et même presque exclusivement monodique. Le cantique en langue populaire sous forme de *leich*, *leise*, chant de croisade, joint à la *cantio* latine constituaient les formes musicales les plus importantes. Cette influence monodique allemande a laissé des traces visibles dans la musique suédoise de la fin du Moyen-Age. Elle apparaît — ainsi qu'il ressort des travaux de Norlind — dans le recueil des *Piae cantiones* et on la relève en général dans toute la tradition du choral grégorien en Suède. Il était dans la nature des choses — et on a pu l'établir en fait — que la tradition chorale souffrit plus ou moins de la pratique de la musique polyphonique à la fin du Moyen-Age. Dans la mesure où cette musique a développé sa vitalité la tradition du chant grégorien aurait donc dû se corrompre; mais, puisque les compositions chorales continuent à témoigner dans notre pays d'une certaine fidélité à l'égard de la tradition antérieure, nous avons lieu de supposer que la musique à plusieurs voix n'a pas dû y être beaucoup cultivée. D'après les recherches auxquelles ces compositions ont été soumises jusqu'ici, il semble bien du moins qu'il en ait été ainsi. Dans les églises allemandes on ne donnait encore à la fin du XV^e siècle qu'une place très restreinte à la musique polyphonique: lorsque cela se produisait, on se contentait en règle générale de simples organa parallèles dans le style des plus anciens monuments connus de ce procédé d'art. (cf. ci-dessus p. 30.) Les conditions ont dû être analogues en Suède.

La deuxième partie de ce travail est consacrée au rôle de S:te Brigitte et de son ordre dans l'art polyphonique. Norlind a déjà relevé que S:te Brigitte — de même que les chartreux —

interdit l'emploi de l'orgue dans son ordre en même temps qu'elle se refusait à donner place au *cantus fractus* et au *discantus*. Cependant un recit contemporain de la fête de la translation de S:te Catherine, la propre fille de Brigitte et la première prieure du couvent de Vadstena, rapporte qu'à cette occasion les «*discantores choisis*» du Régent Sten Sture l'aîné chantèrent plusieurs oeuvres polyphoniques de nature diverse, non seulement des textes extra-liturgiques, mais encore des textes faisant partie de la messe; un Credo et un Offertoire sont expressément mentionnés.

Norlind voit là une preuve que, malgré la défense de S:te Brigitte, le couvent de Vadstena offrit asile à la musique à plusieurs voix. Sur ce point l'auteur ne peut lui donner raison. Au contraire il semble qu'à Vadstena on ait été justement indifférent à toute musique autre que la musique liturgique. Aucun des nombreux manuscrits du couvent ne rapporte rien de pareil; les deux manuscrits qui contiennent les traités ci-dessus mentionnés, ne sont entrés tous deux qu'assez tard à la bibliothèque de Vadstena (l'un en 1407). S'ils avaient été utilisés à Vadstena après cette époque il serait singulier qu'ils ne portassent pas la moindre trace d'une étude quelconque: on n'y trouve aucune interpolation, et, ce qui est plus grave, les fautes souvent grossières du texte des traités sont restées sans être corrigées. Le *Diarium Vadstenense* est aussi particulièrement pauvre en ce qui touche aux choses musicales. Les mentions faites concernent exclusivement le chant liturgique. Enfin le récit de la fête de translation de 1489, récit qui fut écrit peu après 1500 par Nicolaus Ragvaldi (Nils Ragvaldsson, confesseur général de la maison mère des Brigittines) n'indique pas que la musique polyphonique ait été pratiquée à Vadstena, ni à l'intérieur de l'ordre en général. Il est remarquable que ce soit les *discantores* du Régent du Royaume et non ceux du couvent, qui aient eu l'occasion de montrer leurs talents. D'autre part, de l'expression de Ragvaldi «*in discantu in noua mensura*» on peut conclure que les oeuvres polyphoniques qui furent exécutées en 1489, représentaient un *art tout nouveau* en Suède. En tout état de cause, elles ont dû être quelque chose de particulièrement extraordinaire. Si l'on a sujet de croire que l'initiative de faire exécuter de telles oeuvres n'a pu partir de Vadstena, il est par contre très vraisemblable qu'elle est venue de Jacobus Vlphonis (Jakob

Ulfson), alors archevêque du royaume de Suède, l'homme le plus remarquable peut-être qui se soit assis sur le siège épiscopal d'Upsal. Richement doué pour tous les travaux intellectuels, s'intéressant vivement à l'art et à la science, Jakob Ulfson, qui appartenait à la famille de S:te Brigitte, avait étudié à Rostock aux alentours de 1450, après quoi il avait exercé les fonctions de chanoine et de magister à Upsal. Au cours de son séjour à Rome, l'attention des autorités ecclésiastiques se fixa sur lui et, sur la proposition des autorités ecclésiastiques de Suède il fut promu archevêque à Rome en 1470. L'université d'Upsal peut le regarder comme son grand fondateur et la jeune imprimerie suédoise d'alors comme son premier protecteur; il orna les églises et dans ce but, il fit venir des artistes allemands qui exécutèrent une foule de peintures, sculptèrent des retables d'autel etc. Aussi son seul diocèse peut-il s'enorgueillir de posséder plus d'églises décorées à la fresque que l'Allemagne entière ne peut en montrer. Le même zèle religieux et patriotique qui l'avait poussé à instituer une nouvelle fête en l'honneur de S:te Brigitte, le conduisit à travailler en vue de la canonisation de Catherine. Sur ce point il échoua, mais put cependant obtenir la translation de celle-ci en 1487 et, deux ans après, cette cérémonie eut lieu à Vadstena au milieu d'une pompe grandiose. L'auteur estime que Jakob Ulfson fut également le *primus motor* en ce qui touche le rôle des *discantores* dans cette grande fête de Vadstena. Si — comme le suppose Norlind — ces derniers faisaient partie de la chapelle du Régent du royaume — leur rôle a dû en tout cas être singulièrement restreint dans l'ensemble de la culture musicale suédoise.

Une étude critique du récit de Ragvaldsson termine ce travail. L'auteur se permet d'attirer l'attention sur les emplois assez flottants des termes «missa» et «officium» — d'autant plus flottants qu'en même temps il est question de la messe, comme oeuvre polyphonique — ainsi que sur le fait que des morceaux tirés des textes de l'ordinaire comme du propre semblent avoir exécutés polyphoniquement. Aucune messe continue, par exemple, en forme de *cantus-firmus-missa* ne semble avoir été exécutée, on a plutôt affaire à des morceaux divers sans autre suite que l'ordre purement liturgique.
