

STM 1927

Tropering, en medeltida kompositionsteknik

Några reflexioner och ett exempel

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.

TROPERING, EN MEDELTIDA KOMPOSITIONSTEKNIK.

NÅGRA REFLEXIONER OCH ETT EXEMPEL.

AV CARL ALLAN MOBERG, Uppsala.

I

De senare årens forskningar på den medeltida kulturhistoriens område hava allt tydligare givit vid handen, att viktiga rörelser på den andliga odlingens fält i Europa haft sin utgångspunkt i österlandet. Det torde knappast vara nödvändigt att här påminna om Strzygowskis konsthistoriska och Baumstarks litteratur- och liturgihistoriska studier, om Peter Wagners liturgisk-musikaliska forskningar, Idelsohns märkliga verk över judarnas musik, Riberas arbeten angående den arabiska kulturens inverkan på medeltida profanlyrik och tonkonst eller om Curt Sachs' djupgående filologiska undersökningar av de europeiska musikinstrumentens ursprung — för att nämna några viktiga forskare och verk.

Om vi här inskränka oss till musiken och fråga oss, vad som egentligen är det säregna — så långt nu hittillsvarande forskningar och vår europeiska uppfattning tillåta oss bedöma — vad som är det väsensbestämmande i österländsk musik, så kunna vi knappast besvara den frågan i hela dess räckvidd utan måste nöja oss med konstaterandet av ett, visserligen mycket viktigt karaktärsdrag: av stor betydelse i österlandets musikodling är tekniken att återupprepa en melodi på så sätt, att ett antal melodityper varieras och utsmyckas i det oändliga utan att likväl förlora sin karaktär av bestämda typer;¹ de

¹ Denna egendomliga praxis, som av den framstående musikkforskaren och etnografen Robert Lach i Wien kallats för *litaniaprincipen*, betyder enligt honom "ein Rudiment archaisch-primitiver musikalischer Denkschwerfälligkeit, eines musikalischen geistigen Trägheitsmoments ..." (Vorläufiger Bericht 1917, Wiener

radas upp efter varandra på olika sätt, med eller utan bindeled, deras böjlighet och smidighet utnyttjas till det yttersta, ja så långt, att t. o. m. tonalitetsbegreppet kan ändras. Kvar stå likväl dessa typer, representerande var och en för sig en viss allmän idé, en kulturnivå, en folkklass.

Medeltidens musikaliska kynne torde ha varit något likartat, i alla händelser står dess musik under inflytande av denna återupprepningsteknik. Medan vi äro vana vid att i tonstycket se ett uttryck för en personlighet och döma alla förändringar därav som ett otillåtet vanställande av upphovsmannens avsikter, betraktade medeltiden det återigen (åtminstone vad angår kyrkomusiken) som en del av en helhet, som ett objektivt uttryck för allas känslor, en samhällets egendom, den man finge använda och omändra efter behag utan att fråga efter dess författares äganderätt. I vår tonkonst härskar det personliga momentet, det individuella, i medeltidens däremot det typiska, regeln.

Behöva vi erinra om Gevaerts antifontyper (som han efter antikt mönster kallade *nomoi*) eller om P. Wagners vandrande alleluia-melismer, varvid i förra fallet tanken osökt faller på den arabiska musikens *maqamer*; låter sig icke måhända den underliga vandrigen från tonart till tonart inom de rimmade helgonofficierna bringa i parallell med den grekisk-bysantinska uppståndelseritual, varest de åtta kyrkotonerna (d. v. s. även här melodiska typer!) användas var och en i tur och ordning under åtta på varandra följande söndagar, en parallell, som hittills synes ha undgått forskarnas uppmärksamhet.¹

En annan sällsam praxis i österländsk musik, som isynnerhet återfinnes i de grekisk-bysantinska sångerna av rikare karaktär, består däri, att de s. k. melismerna, jämförbara med vår tids koloratur, försågos med textstavelser vilka icke blott icke ägde det ringaste samband med den ursprungliga texten, utan

Akad. d. Wissensch., s. 35). Vad beträffar valet av benämning för denna melodibildningsmetod, torde man få anse ordet "litaniaprinzip" mindre lyckligt. Väl är det sant, att litanian synes ha bildats efter en dylik tekniks fordringar, men ordet är känt av de flesta läsare (både inom den katolska och protestantiska världen) i betydelse av en liturgisk-musikalisk form och uppväcker med sannolikhet helt andra idéassociationer hos läsaren i gemen, än avsetts.

¹ Därom mera i en annan artikel sedermera.

mestadels överhuvudtaget saknade varje som helst logiskt innehåll. Detta slags uppstoppning av en logisk textbyggnad med innehållslös, blott artikulerande text, har märkligt nog också funnit vägen till västerlandets kyrka, dock med den väsentliga skillnaden, att latinarna formade texttillsatsen så, att den motsvarade den gamla textens tankar och förde dessa vidare. Sådana tillsatser till en redan existerande kyrklig sångtext, utvidgningar eller interpolationer, äro från 800-talet och under de följande århundradena mycket vanliga i de latinska källorna. De kallas *troper*.

I det följande vill jag särskilt fästa mig vid principen för denna konstform, vilken från en primitiv begynnelse utvecklats att bli en konstnärlig arbetsprincip av den största betydelse för Europas kulturella liv överhuvud, om man nämligen försöker spåra dess verkningar mera i stort. Låt oss försöka sätta oss in i de förhållanden, där denna metod var levande.

Då den medeltida skrivaren, som själv i de flesta fallen torde ha stått på höjdpunkten av dåtida både praktisk och teoretisk bildning, fördjupade sig i t. ex. en teoretisk avhandling, skrev han gärna sina kommentarer, sin personliga mening alltså, i kanten av handskriften. Om en avskrivare härav medtog också dessa randanmärkningar, kan man, som bekant, tala om en interpolerad, vi skulle också kunna säga *troperad text*. De flesta medeltida teoretiska musikverken äro, åtminstone delvis, strängt taget knappt mer, än avskrifter med tillfogade personliga förklaringar och anmärkningar av Boëtii 5 böcker om musik från 500-talet. Som en parallell till detta sätt att skriva musiktraktater skulle jag vilja anföra en mångfald troperingar, som intet annat betyda, än en personlig, didaktisk eller konstnärlig förklaring till en liturgisk text eller melodi.

Vi skulle alltså, kort och gott, kunna kalla stora delar av denna tids andliga verksamhet för troperande, interpolerande.¹

¹ Låt mig erinra om, huru medeltida historieskrivare ofta förforo, då det gällde beskrivningen av något, som av en eller annan anledning låg dem särskilt varmt om hjärtat, t. ex. klostret St. Gallens historia. Vilken olycksalig roll har det ej därigenom kommit att spela i den musikvetenskapliga forskningen från 1850-talet, då pater Anselm Schubigers enastående, blott alltför okritiska verk om St. Gallens sångarskola (1858) fäste uppmärksamheten vid denna andliga hård i det germanska Östschweiz. Dess många neum-minnesmärken blevo offentliggjorda i facsimilerade utgåvor av de flitiga och lärda Solesmesmunkarna, och man trodde sig ha i dylika handskrifter återfunnit de äldsta

Nutiden har härför ett mycket fulare ord: *plagiat* (ett ord, som t. o. m. Riemann nyttjar i sin *Geschichte der Musiktheorie* för en del interpolerade musiktraktater). Men detta ord är knappast på sin plats. Säkerligen vill ingen, som sysslat något med medeltida kulturprodukter gå in på, att här kan bli fråga om bedrägeri i vår tids betydelse. Troheten i den tradition, som överförde från släktled till släktled litterära och musikaliska verk, särskilt dem, som tjänade kyrkans syften, bevisar bäst och tillräckligt klart motsatsen. Om det icke vore så, huru skulle man då med ens skymten av en sannolikhet att lyckas, våga begagna handskrifter från skilda århundraden och länder vid en undersökning av en litterär, musikalisk eller liturgisk fråga? Huru skall man kunna förklara, att hela den liturgiska sångskatten lyckats bevaras genom tider av ofullkomlig eller degenererad skrift fram till en otvetydig skriftlig fixering, att dokument från vitt skilda länder och tider, även då de icke lyckats fullt tydas, tradera samma tonstycken på ett så i ögonen fallande likartat sätt. Nej, här faller ohjälpligt varje försök till marken, som vill uppbygga en teori på den stundom skenbara bristen på överensstämmelse mellan de icke tillfullo tydbara dokumenten och dem, vi förmå lösa; detta lär oss bl. a. Fleischers olycksaliga studie över de »germanska neumerna.»

och sålunda trognaste neumkodices. Konstformerna trop och sekvens ansågos ha uppfunnits i detta kloster, som snart i allmänna medvetandet blev en lika klart strålande kulturmedelpunkt som gamla Metz. — Närmare forskningar ha emellertid, bit för bit, tvungits plocka sönder denna stolta byggnad. Peter Wagner konstaterade, att St. Gallens neumdokument representera ett förfallsstadium, liturgiskt-musikaliskt visade klostrets tradition alls ej den nära samhörighet med Rom, som legenden om den romerske sångaren Romanus (!), vilken skall ha grundat St. Gallenklostret, låtit påskina. Paleografiska undersökningar gävo vid handen, att en mångfald handskrifter, framför allt de äldsta, bära rent iriska drag, tillhöra de s. k. insularskrifterna. Dreves' och Blumes sekvensstudier uppvisade, att i gamla, stundom äldre franska handskrifter, också finnas sekvenser, icke sällan av äldre och primitivare karaktär och med oregelmässigare sångschemata än motsvarande tyska sånger; liknande förhållanden uppvisa tropundersökningarna. Notkers roll som sekvensens *skapare* är en myt, liksom Tuotilo inte "uppfunnit" tropen. Slutligen har nyligen en doktorsavhandling i Brüssel gjort rent hus med St. Gallens förmenta Romtraditioner och uppvisat, att klostrets historieskrivare i det vällovliga syftet att sprida glans och ära över sitt gudshus, i icke ringa mån "troperat" den något prosaiska verkligheten.

Huru skall man då förklara den underliga motsättningen mellan tropering och tradition? Jag skulle vilja i den förra se det västerländska självständighetssträvandet, *den begynnande personlighetskänslans häfdande gent emot det typiska och allmänna, den konstnärliga subjektivismens genombrott.*

Den medeltida andlige, som satt med sin sångbok till avskrivande, hade i själva verket en dubbel ställning, nämligen som avskrivare blott och bart och som produktiv konstnär. Det är i den senare funktionen han kanske företager sig att göra ändringar i sångbokens stycken, d. v. s. först renskriver han dess innehåll, men därefter kanske han tillägger verk av egen uppfinning, vilka äro mer eller mindre avhängiga de avskrivna sångerna. En ändring i dessa som sådana har han emellertid icke gjort, blott tillfogat nya till de gamla. Vi kunde med nutida terminologi säga, att han blev inspirerad att skriva ett nytt arbete i samma stil som förebilden. I huvudsak låter sig denna verksamhet uppdelas i tvänne huvudgrupper:

- ny (resp. utökad) text till den givna melodin,
- ny (resp. utökad) melodi till den givna texten.

Hymndiktningen utvisar bättre än annat, huru nya och åter nya texter fogades till samma melodi; t. o. m. så pass komplicerade sångformer som sekvensen med sina många repris, kunde bli föremål för nytexteringar, vilka bl. a. den bekanta, folkliga Laetabundus-visan betygar, som försetts med sammanlagt ett 100-tal olika texter. Ej heller det andra slaget av konstverksamhet är så ovanligt: det finns därvidlag sekvens-texter, som sjungits efter en 5—6 skilda sångvisor. Ett dylikt konstnärligt nyskapande är oss dock icke alldeles så väsensfrämmande, enär i båda fallen originalet, vare sig det är text eller musik, blir helt eller i det närmaste oberört, låt vara, att vi kunna finna dess helhetsverkan stundom kanske avsevärt förändrad. Likafullt torde det vara berättigat att ställa denna verksamhet i sammanhang med tropen, med troperingen i vidsträckt bemärkelse, vilket rent handgripligt framgår därav, att icke sällan nya delar tillfogats originalets schema.

De egendomliga, oss särdeles sällsamma och i inskränkt bemärkelse som troper kända formerna, uppstå emellertid först, då texten eller melodin eller bådaddera utökas genom interpolationer (varvid de senare ofta överträffa originalet i omfång).

Detta äger rum i de fall, då melodin icke (såsom i ovan anförda liturgiska former) är huvudsakligen syllabisk (= en ton på varje stavelse) utan melismatisk, i all synnerhet, om dessa koloraturbildningar äro av större omfång.

Det är emellertid betecknande, huru västerlandet även i detta fall av en orientalisk företeelse så småningom format något helt nytt, huru tekniken, till sitt ursprung primitivt österländsk, genom europeisk logik och måttfullhet bringats att träda i en oändligt mycket högre konstnärlig verksamhets tjänst. Troperingsmetoden är själva drifkraften i de liturgiska spelens utvecklingsgång: julaftonens introitusantifon troperas och bildar kärnan i julspelet kring barnet i krubban; spelet utvidgas efter hand genom nya troperingar för att slutligen bli en självständig konstform. Sekvensen träder ut ur tropens osjälvständiga värld och bildar sig sin egen form av den största betydelse också för medeltida världslig tonkonst: det liturgiskt-profana spelet, den folkliga visan och det virtuosa instrumentalstycket (stantipes).¹ Den begynnande flerstämmigheten har en av sina grunder i ett troperande av en cantus firmus, utförd *samtidigt* med denna.² Ur organum- och fauxbourdonteknikens vertikala ackordpelare löser sig den troperande stämman som förmedlare dem emellan. I nederländarnas kontrapunktik gör den sin sista stora insats: självständigheten hos stämmorna uppnås genom en tropering av den stela cantus firmus, som erhåller rytmisk och melodisk smidighet.

Efter kyrkoschismen blev österlandet i förhållande till Europa

¹ Se H. J. Moser: Stantipes und Ductia, Zschr. f. Mkw 1920, H. 4, ss. 194—206.

² Theodor Kroyer skriver i en recension av Scherings Studien zur Musikgeschichte (Zschr. f. Mkw. 1918, H. 1), att den organala konsten "mottog sina första impulser av sekvenspoesin". Det vore roligt att veta vad han menar därmed. Troperingens inflytande på uppkomsten och utvecklingen av flerstämmigheten belyses rätt intressant av en trop, som Analecta Hymnica offentliggör i 47. bandet, s. 358: *Hosanna "Hagie altissimae"*. I en samlingskodex Vatikan. 10,654 finnes ett tillägg härrörande från 1100-talet med melodier till troptexter. I den anförda tropen tillfogar denna handskrift efter vardera av stroforna 1 a—2 b ett stort E med melismer. Vi ha nu att föreställa oss utförandet sålunda: under det den ena körhalvan sjöng "Hosanna in excelsis" med rika melismatiska utsirningar, framförde den andra delen på en syllabisk melodi själva troptexten, som i alla de anförda stroforna ljuder ut på e.

Samma källa korrigerar texten i slutstrofen (3 b) från "dulce Hosanna" till "dulce dant organa". — Jfr. Fr. Ludwig i Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1905 o. s. v.

ej längre givare utan snarare mottagare inom musiken. Vart har det sedan dess hunnit? Var äro dess egna resultat av alla de impulser det förr gav Europa? Står det ej fortfarande stilla på samma ställe som då? Vira sig icke de orientaliska sångarnas evigt nya och böljande koloraturrenkor allt fortfarande omkring de århundraden gamla melodyperna, lalla de icke alltjämt sina meningslösa stavelsetexter efter oftast otydda orientaliska neumskrifters sångvisor? Var är motsvarigheten till den stolta byggnad, som västerlandet benämner flerstämmighet?

II

Troperingsmetoden användes på allt, varför också ej på former, vilka själva en gång framgått ur en dylik? Även sekvenser blevo föremål för tropering, och denna angrep både melodi och text, utvidgade bägge till fullt självständiga, nya sekvenser. Kanhända det kan vara av intresse att se ett exempel på denna oss numera så väsensfrämmande art av konstskapande, som kallas tropering. Jag vill därvid hålla mig till ett par fall, som kunna beläggas också å svenskt medeltida handskriftsområde och väljer därför troperingarna av den allbekanta påsksekvensen *Victimae paschali laudes* av Wipo, kaplan vid Konrad II:s och dennes son Henrik III:s hov i början av 1000-talet. Knappast någon annan sång från medeltiden torde kunna tävla med hans *Victimae*-dikt i kärleksfull och mångskiftande användning över hela den kristna världen. Mängder av nya texter diktades till dess sköna melodi, bland vilka särskilt må framhållas Mariadikterna.¹ Originaltexten översattes till olika tungomål; »Christ ist erstanden» sjöngs överallt på germanskt område, dess konstnärliga utformning kulminerade där med Bachs geniala användning av densamma såsom protestantisk koralmelodi i påskkantaten *Christ lag in Todesbanden*:

¹ T. ex. *Virgini Mariae laudes... [Eua tristis och Virgini Mariae laudes... /o beata*, den förra i Cod. Vpsal. C. 437, Miss. Vpsal. 1484 och Miss. Lund 1513, den senare i Codd. Vpsal. C. 415, 420, 437, Codd. Holmiens. A. 53, *A. 94 och i de tryckta missalierna från Uppsala, Strängnäs och Åbo samt i Västerås-gradualet 149(3).



ej minst i den väldiga, till större delen trångförda fugan på Halleluia, där den för koralvisan så karakteristiska kadensperioden tjänar såsom tema.

»Jesus Christus han er worden», ljud vid påsktiden i svenska kyrkor ännu under 1600—1700-talen. Det torde väl ej behöva påpekas, vilken viktig plats denna sekvens intagit inom passionsspelets ram.

Det är alltså ingalunda märkligt, att denna melodi och text utsattes för den om- och utarbetning, som kallas tropering.

En dylik poetisk tropering mellan Wipo-sekvensens 2. och 3. dubbelstrofer är sekvensen *Surgit Christus cum tropaeo*, som det 149(3) tryckta gradualet från Västerås (Kungl. Bibl.) återger, tyvärr i något fragmentariskt skick. Dess melodi är, såsom i modersekvensen, dorisk och i 4. strofparet finner man en tydlig anknytning till Victimae-visans 2. strofmelodi, men i övrigt är dess musik helt och hållet självständig och oberoende av Wipos. I stället för att dennes sekvenstext fortsätter i strof 3 a:

Dic nobis, Maria,
quid uidisti in uia?
"Sepulcrum Christi uiuentis
et gloriam uidi resurgentis";

har den nya sekvensen utvidgat denna dialogiserande mellanavdelning till ett helt samtal mellan en frågande och Maria, Jesu moder, ej såsom i Wipos dikt Maria Magdalena. Överhuvud blev hela den bekanta gravscenen, som omtalasi Mark. 16: 1—12 och framförallt Joh. 20: 1—19 något omtydd i senare medeltid så tillvida, att Maria, Jesu moder, vilken enligt evangelierna *icke* var närvarande, också infördes i kretsen och bildade med Maria Magdalena samt Maria, som var Jakobs moder, »de tre Mariæ». Här lägger alltså den troperande sekvensen in en avdelning med frågor till Maria, Jesu moder, vilken på så sätt kommer att spela den mest framträdande rollen också i den av Wipo författade sekvensen, där hon eljest alls icke har någon plats.

Strof 3: Dic, Maria, quid uidisti
contemplando crucem Christi?

Str. 5: Dic, Maria, quid fecisti,
postquam Jesum amisisti?

Str. 8 a: Dic nobis, Maria,
quid uidisti in uia?

Och Maria svarar med att anföra olika smärtsamma minnen av den korsfästes svåra plågor och död, varpå den frågande, såsom en representant för mänskligheten, full av medlidande utropar:

Str. 7 a: O Maria, noli flere;
iam surrexit Christus uere,

varpå Maria, olyckligtvis föga poetiskt och dogmatiskt torrt svarar:

Strof 7 b: Certe, multis argumentis
uidi signa resurgentis

en ohjälpligt platt och fadd replik på den dramatiskt så verkningfulla föregående scenen.

Som av ovanstående utdrag med full tydlighet framgår, skedde utförandet av denna sång, liksom i modersekvensen, oftast i form av ett litet påskspel, som en dramatisk dialog. En del utländska handskrifter meddela härom, att de tvenne första versraderna

Dic, Maria, quid uidisti
contemplando crucem Christi?

som upprepas i 3.—5. strofparen skulle utföras av en *chorus* och de följande raderna, som innehöllo Marias svar av en *cantor* eller av *duo prius*. I St. Gallen i Schweiz sjöngos (enligt Codex Sangall. 546) sekvensen *per modum dialogi*, varvid först hela kören framställde de ovan citerade frågorna till Maria, därpå *tres bene uociferati scolares* gävo hennes svar. Av intresse vore det att veta, huru utförandet ägt rum här i Sverige, men därom kan man f. n. knappast mer än gissa något. Troligen har förfarandet varit likartat hos oss som i t. ex. St. Gallen.¹

¹ Jfr. Alf Kjelléns uppsats i Samlaren 1926, s. 1 ff.

Wipo: Victimae

1: *Strof 1: Uic-timae paschali lau-des im-mo-lent*
Natiuitas Mariae

2: *Strof 1: Na-ti-ui-tas Ma-ri-ae vir-gi-nis, quae nos lauit a*
lux illu-rit dom.

3: *Strof 3: In spe per-hennis gau-di-i*

1: *Christi ni*

2: *la-be cri-mi-nis, cele-bratur hodi-e, dies est be-ti-ti-ae.*

3: *cis ex-ul-tant fi-li-i*

1: *Str. 2: Agnus rede-mit oues* *Christus*

2: *Str. 2: Stella nova nouiter or-i-tur, cuius ortu mors nostra*

3: *Str. 5: Tam scisso velo pa-tu-it, quod vetus lex precinuit, figu-*

1: *innocens patri re-con-ci-li-a-uit pec-ca-tores.*

2: *mo-ri-tur Quae lapsus iam restitu-i-tur in Ma-ri-a.*

3: *rem res exterminant et umbram lux il-lu-mi-nat*

1: *Str. 4: Credendum est magis soli Ma-ri-a vere*

2: *Str. 4: Verbum patris processu temporis intra tui secretum*

3: *Str. 7: Sollemnis est ce-le-britas et us-ta sint solle-*

1: *ci, quam Iudeorum turba fallaci. Alle-lu-is.*

2: *corpo-ris in te totum et totum de foris simul fu-ib.*

3: *mi-a; primae di-e-i dignitas prima requirit gaudi-a.*

Rent musikaliskt erbjuder emellertid denna trop-sekvens icke så stort intresse som en annan, där det likväl ej är texten utan melodin, som blivit utvidgad, vartill fogats nya texter. Jag åsyftar den rätt allmänt utbredda sångvisan *Natiuitas Mariae Virginis*.¹

Enär dennas verkliga karaktär av en tropering av Victimae-visan hittills icke beaktats, och den livligt användes också i vårt land under den katolska tiden, torde en närmare undersökning av densamma vara berättigad. Jag begagnar därvid tillfället att bifoga ännu en annan, i Sverige icke belagd sångvisa nämligen den Adam av St. Viktor tillskrivna texten *Lux illuxit dominica*², vilken melodis karaktär synes mig utvisa ett visst beroende av Wipos sekvens, något som också diktens liturgiska bestämmelse (tis-, ons- eller torsdagen i påskveckan) synes bekräfta. Läsaren ombedes nu närmare granska omstående melodisammanställning.

Som framgår av denna, ansluta sig utvidgningarna av Wipos sångschema rätt nära till dess karaktär och bestå huvudsakligen blott av de tvenne med resp. γ och δ betecknade melodiformlerna.³

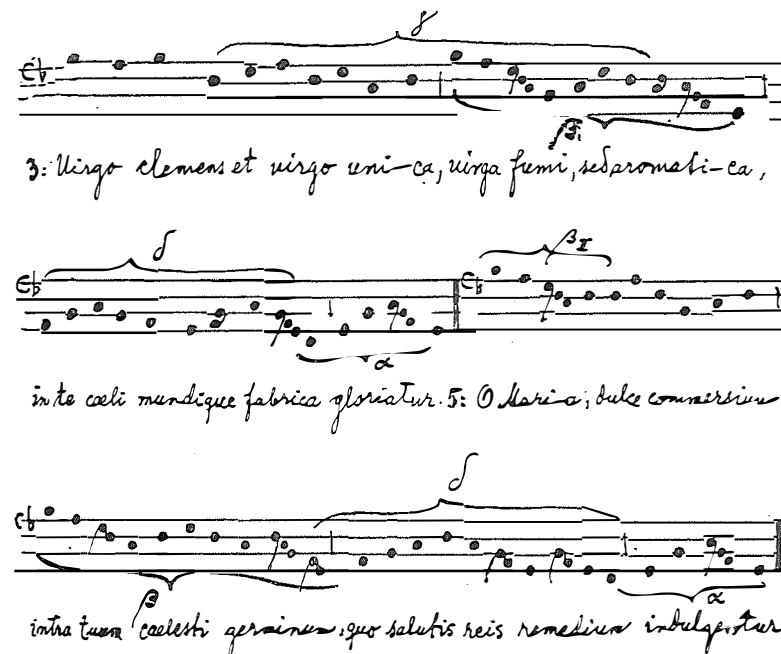
Både 3. och 5. dubbelstrofernas melodier bestå av ett sammanställande av de angivna typerna (α , β , γ , δ). (Se sid. 13.)

Emellertid uppvisar en icke-svensk källa, de av benediktinerna i Solesmes utgivna *Variae preces*, en avvikande utformning av de 3. och 5. strofparen, som där icke stå i något samband med de 2. och 4.; γ - och δ -formlerna äro i det närmaste försvunna i den 3. strofmelodin, likaledes äro β - och δ -delarna till oigenkännlighet omformade i den 5. I stället har också

¹ Finnes i följande svenska medeltidskällor: Cod. Vpsal. C. 415, 420, 427, 437, 513 (sekvensen där ej längre bevarad), Cod. Holmiens. *A.96 a, Cod. Scar., de tryckta missalierna från Uppsala, Strängnäs, Lund, Åbo och i det tryckta Västeråsgradualet. I Finland finnes den i 14 missalie- och gradualefragment.

² Jag har hämtat melodin ur Misset-Aubry's arbete: *Les proses d'Adam de Saint-Victor*, Paris 1900, sångvisan nr XIII, som i sin tur går tillbaka på ett Gradualemanuskript från slutet av 1200-talet i klostret St. Viktor (Cod. Paris. 14452). Emellertid uppvisar melodin i skilda handskrifter trenne olika avfattningar och Misset-Aubry's källa torde ingalunda böra tillerkännas någon prioritet.

³ Anmärkningsvärt är, att denna vokalis (som erinrar om Kyrie *Summe Deus*) också användes i en egendomlig påsksekvens i Leipzig, vars melodistycken i övrigt hämtats ur *Veni sancte spiritus* och *Victimae*. Jfr härom Gastoué i *Tribune de Saint-Gervais*, 1905, ss. 208, 209, fotnoten.



denna erhållit den karakteristiska, uppåtsträvande figuren från Wipo-melodins 2. och 4. strofpar. Ehuru man kanske bör antaga, att Solesmes-avfattningen går tillbaka på en rätt gammal källa, är det svårt att mot en eljest enstämmig tradition, där t. ex. St. Gallen-handskriften 486 representerar 1300-talet (d. v. s. århundradet efter sekvensens antagliga tillkomsttid) tilldela Solesmes-källan en avgörande betydelse. Likväl kan man gent emot den förra traditionen anföra den något *misstänkta melodiska enhetlighet*, varom den vittnar; och av en sådan anledning skulle alltså kanske Solesmes såsom bärare av en lectio difficilior kunna tillmätas prioritet. I vilket fall som helst framgår emellertid av den gjorda jämförelsen, att *Natiuitas Mariae Virginis*-sångvisan är att anse som en skickligt gjord melodisk utvidgning av Wipos Victimae-schema.

Huru omtyckt också den troperade påsksekvensens sångvisa blev, bevisar det relativt stora antal texter, som följa densamma. På svenskt område kunna, utom huvudtexten, konstateras ytterligare trenne: de av Nils Hermanson († 1391) diktade *Felix mundus ex caeli lumine* (St. Anna) och *Surgit mundi* 2 — Årsbok för 1927.

uergente uespere (St. Birgitta) samt den troligen från slutet av 1300-talet härstammande *Praesens dies refulget celebris*, som besjunger Mariae Visitatiofestens hemlighet.

RÉSUMÉ.

L'auteur attire l'attention sur l'affinité qui existe entre la musique Grégorienne et la musique orientale, en ce que dans les deux cas prédomine ce qui est typique, tandis que la musique de notre temps est, avant tout, personnelle et individuelle. La manière tropée est, elle-aussi, un phénomène oriental, mais, dans les pays occidentaux, la mesure et la logique européennes en ont fait un principe de travail de première importance. Selon l'opinion de l'auteur, une grande partie de l'activité spirituelle du Moyen Age — prise dans un sens étendu — peut être nommée tropée et peut aussi être regardée comme l'explication personnelle, didactique ou artistique d'un texte ou d'une mélodie liturgique.

D'un autre côté, la fidélité de la tradition qui, au Moyen Age, fit passer de génération en génération l'héritage spirituel (surtout ce qui servait les intérêts de l'église) est un trait caractéristique de cette époque. L'opposition qui existe entre la manière tropée et la tradition s'explique, selon l'auteur, comme la lutte de l'individualisme naissant contre le style typique et général, propre à ce temps, c'est à dire comme l'éclosion du subjectivisme artistique.
